

Convenio de Colaboración entre a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, a Asociación Galega de Editores e a Asociación Galega de Productoras Independentes para avaliar a viabilidade para producións audiovisuais e multimedia de títulos do fondo editorial galego

INFORME

sobre as obras presentadas pola Asociación Galega de Editores

EQUIPO DE ANÁLISE DE AGAPI

Convenio de Colaboración entre a Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, a Asociación Galega de Editores e a Asociación Galega de Productoras Independentes para avaliar a viabilidade para producións audiovisuais e multimedia de títulos do fondo editorial galego

Informe sobre as obras presentadas pola Asociación Galega de Editores

Equipo de análise de AGAPI



ÍNDICE

PRESENTACIÓN 3

FICCIÓN 8

O sangue dos camiños	9
A vida que nos mata	15
Un nicho para Marilyn	24
Desventura	32
A esfinxe de amarantero	42

DOCUMENTARIOS 53

Mario de Langullo. O derradeiro fuxido	54
Foucellas. El riguroso relato de una lucha antifranquista (1936-1952)	60
A mi no me doblega nadie	66

ANIMACIÓN 74

Moncho e a mancha	75
O coelliño branco	80

P R E S E N T A C I Ó N

A PRODUCCIÓN E AS ADAPTACIÓNS

Ninguén ignora que as obras literarias están fornecendo constantemente materiais para a ficción cinematográfica, televisiva ou a produción de animación. Aínda que resulta imposible ofrecer unha cifra exacta, pódese calcular que máis do trinta por cento das películas que se producen cada ano no mundo están baseadas en textos literarios preexistentes. Os grandes estudos dedican departamentos específicos ao seguimento do mercado editorial e moitos produtores independentes botan a andar os seus proxectos coa adaptación dunha obra literaria como punto de partida do desenvolvemento. Noutras latitudes os axentes dos escritores teñen sempre á vista esas posibles adaptacións cando xestionan os intereses dos seus representados e mesmo chegou a acadar celebridade unha frase moi expresiva: "¿Queres levar a túa historia ao cinema? Escribe unha novela."

¿Que é o que fai tan atractiva a literatura para a produción audiovisual? A súa capacidade de creación de historias e o innegable feito de que a experiencia humana se reflectiu ao longo de toda a historia -o audiovisual é aínda un neno, se o comparamos coa literatura- en textos da máis diversa natureza e que nin sempre chegaron a ter forma escrita, pois o público da narración era con frecuencia analfabeto e recibía esta a través dun recitador ou un lector interposto.

O audiovisual procura entón historias, ese fío de acontecementos que suscita a cada instante no público a pregunta "E despois, ¿que pasa?", conseguindo subtraelo ás súas angueiras e ofrecéndolle consolación, divertimento e esperanza. Dicimos "historias" e con iso apuntamos ao que calquera narración leva dentro (accións, personaxes, ambientes...), aínda que todo ese material só se exprese de acordo coa estratexia narrativa escollida polo autor. É aí, no momento en que o escritor pon en funcionamento os recursos expresivos específicos da literatura, onde se detén o interese do audiovisual. A nós o que nos resulta útil son os materiais da narración na medida en que poidan adecuarse aos mecanismos do relato audiovisual. Por iso, a dificultade de facer adaptacións a partir de grandes novelas e, en cambio, o éxito que tiveron moitas reescritas para o audiovisual de textos moi menores (nunha avaliación estritamente literaria). Acabamos navegando a mesma materia, ou case, por rotas moi diverxentes.

Queremos deixar isto ben establecido pois as consideracións que se fan nos capítulos seguintes sobre a selección de obras proposta pola Asociación Galega de Editores (A.G.E.) nada tiran á innegable calidade dos escritores. Estudaremos as posibilidades deses textos para a produción audiovisual e, naturalmente, o mérito

artístico deses textos mídese (e sobrancea) no ámbito da literatura ou da crónica, non a través dunha utilización dos mesmos nun terreo por completo distinto e onde as claves da comunicación son outras.

Máis aínda: as análises que faremos están concibidas desde o punto de vista das perspectivas de viabilidade do posible produto nos termos actuais da industria audiovisual, situándonos nas circunstancias das empresas galegas e utilizando os modelos de análise estándar no medio para o estudo de posibles proxectos. Estes modelos poden ser discutibles (sobre todo, se se aplican mecanicamente) pero non fan máis que formalizar as técnicas narrativas dos antigos relatores de contos e lendas, con eficacia comprobada ao longo dos séculos.

Como é lóxico, falamos de "perspectivas de viabilidade" pois non hai ningunha receita máxica para facer un éxito, moito máis cando nos situamos nunha industria como a nosa que ten que competir co oligopolio que exercen as multinacionais. Ora, precisamente porque aspiramos a estabilizar a capacidade da nosa industria para situar produtos audiovisuais nos mercados, o recurso á tradición literaria e cultural galega aparece como un instrumento fundamental se non queremos caer no erro de mantermos con mimetismos inexportables. Como repetía con insistencia Linda Seger, cando dirixiu un seminario de análise de guión en Galiza (Arnoia, 1997) organizado por A.G.A.P.I., nós debemos ser "culturalmente específicos" se queremos interesar aos públicos doutras latitudes e así facer rendibles as nosas producións. Outra razón máis a prol dunha iniciativa como a deste Convenio, cuxo valor estratéxico a Consellería de Cultura da Xunta de Galicia soubo comprender e que constitúe unha iniciativa pioneira no conxunto do Estado, como tantas outras do audiovisual galego.

Consecuentemente, a Asociación Galega de Produtoras Independentes (A.G.A.P.I.) vai poñer este traballo á disposición doutras asociacións similares e produtores do conxunto do Estado, ademais de levalo aos mercados internacionais nos que estea presente (MIP, MIPCOM, etc.), de modo que poidan abrirse posibles proxectos de desenvolvemento e coprodución baseados nos textos obxecto de análise.

FACTORES DE CONXUNTURA

Xa antes aludimos aos crónicos problemas da nosa industria para competir nun mercado audiovisual que de libre só ten o nome. Por poñer un exemplo recente, durante os sete primeiros meses do ano 2004, o cinema español perdeu 4 millóns

de espectadores (baixou a 7,2 millóns desde 11,2) cando houbo suba do número de espectadores en termos absolutos (12,2 millóns, ata situarse en 81 millóns de asistencias ás salas). O cinema norteamericano, pola contra, fíxose con todo ese incremento da asistencia.

De cara ás cifras finais do ano, o cinema producido en España depende unha vez máis de éxitos isolados que ergan a cota anual e neste 2004 vai salvar o balance precisamente un drama baseado nunha historia real de Galiza, con rodaxe no país e participación de produtoras galegas, *Mar adentro*, que pode aproximarse a unha recadación de 18 millóns de euros. Á espera do que pase con algún outro título isolado, seguiremos na tendencia a que a cota de pantalla suba e baixe ciclicamente (1998: 12%; 1999: 14,3%; 2000: 10%; 2001: 17,8%; 2002: 13,6%; 2003: 15,8%).

Para agravar os signos preocupantes, en 2003, por segundo ano consecutivo, o cinema español perdeu espectadores de salas cinematográficas en termos absolutos, aínda que cómpre ter en conta que o ano pasado houbo unha caída de asistencia ás salas a nivel mundial, posiblemente debido ao éxito do DVD, anunciando un posible cambio no modelo de consumo. Con ou sen paradoxo, a animación producida na península marcha entre tanto bastante ben, pois entre os dez títulos do cinema español con máis recadación en 2003 figuran dúas producións de animación, terreo no que a industria galega xa mostrou a súa competitividade.

Mais, focando o panorama de conxunto, o desafío aberto do cinema español radica en conseguir que unha decena de títulos funcione satisfactoriamente na billeteira e rompa a dependencia con respecto a un ou dous títulos de éxito, achando un principio de saída para o característico círculo vicioso debuxado e a reo realimentado polas dimensións limitadas dos seus mercados, a falta de capacidade para competir fronte ao cinema norteamericano e a debilidade financeira (cos corolarios obrigados de orzamentos insuficientes, dependencia de recursos alleos, atomización/discontinuidade da produción e pobre proceso de marketing-distribución).

Perante tal cadro, é común no medio a práctica, por parte dos produtores, dunha autoflaxelación tan dolorosa como estéril. Certamente, os produtores teñen unha marxe para a mellora dos seus proxectos (mediante un coidadoso desenvolvemento) e, sobre todo, para intentar situalos mellor no mercado, mais esta marxe áchase rigosamente coutada polo poder das multinacionais, a ocuparen o parque de salas cinematográficas. Consideración similar pode realizarse sobre a nosa posición á hora de saír aos mercados exteriores, pois só un número limitado de películas europeas ten un potencial real fóra dos seus países de orixe. Como cada ano, en 2003, o éxito das comedias foi a salvación da maioría das cinematografías dos países europeos

pero este xénero xa non funciona, agás contadas excepcións, no estranxeiro.

Contra o que non depende da propia capacidade nada se pode facer (agás presión política para que o mercado sexa máis aberto) mais si cómpre aproveitar coidadosamente as posibilidades existentes para así ir aumentándoas. De aí a necesidade de poñer o máximo coidado no "marketing" e nos desenvolvementos dos produtos. Nesa liña sitúanse os traballos previstos polo Convenio para a adaptación de obras literarias galegas ao audiovisual, pois a conxuntura actual non só ofrece signos negativos.

A aprobación, o pasado 9 de xullo de 2004, do Real Decreto que desenvolve o Regulamento da obriga dos operadores de televisión de destinar cada ano ao financiamento de producións europeas o cinco por cento dos seus ingresos de explotación (en coherencia coa lei 22/1999), vai supoñer un apoio moi importante ás capacidades competitivas do sector e unha oportunidade que ninguén quere desaproveitar pois afecta tanto ás longametraxes e curtametraxes cinematográficas como ás películas para televisión, os documentais, as obras de novos realizadores e os pilotos de series de animación ou de decidido carácter cultural. Estímase que, en canto o regulamento se leve á práctica, a inxección de recursos podería acadar os cen millóns de euros por ano e desa cantidade, os operadores de televisión deben dedicar polo menos o 60% a producións españolas.

A DEMANDA REAL

Para multiplicar eses novos recursos e contribuír á consolidación das nosas industrias, cómpre estar moi atentos á demanda real á hora de escoller os proxectos, de forma que se equilibren os investimentos e as expectativas de resultado. Así, o exame das recadacións da cinematografía producida en España durante os últimos seis anos (1996-2003) deita un resultado concluínte: a comedia, nas súas diversas variantes, é o xénero con maior aceptación por parte do público como, en xeral, ocorre nos países europeos. Abonde con dicir que, se consideramos as películas con recadacións superiores aos tres millóns de euros, as que podemos asignar a ese xénero totalizan unha cifra na billeteira superior a 168 millóns de euros. En segundo lugar sitúase o drama, cunha cifra superior aos oitenta e cinco millóns de euros, e, en terceiro lugar, contra o esperable, as películas de suspense (en diversas variantes) e de terror, que só chegan aos corenta e oito millóns.

A conclusión que pode derivarse destes datos é que o espectador prefere achar na produción española realidades inmediatamente recoñecibles (as que lle ofrecen a

comedia e o drama), de acordo coa necesidade que todos os individuos e todas as sociedades teñen de representarse, de ouvir/narrar a súa historia e recibir/producir imaxes de si dotadas da xusta medida de idealización (o clásico "larger than life"). Non sorprende esa preferencia por parte dos espectadores pois o mesmo está a acontecer cos formatos de máis éxito en televisión. Referímonos á consolidación e popularidade das series de carácter familiar producidas en España, que resisten o ímpeto avasallador da "telerrealidade" (reality shows) e ocupan lugares de privilexio nas horas de máxima audiencia, panorama que se reproduce, á nosa escala, no mercado galego.

Por iso é mágoa que a selección de obras proposta pola Asociación Galega de Editores non inclúa ningún texto susceptible de ser desenvolto como serie para TV, capaz de emular e superar, renovándoos, os éxitos de audiencia xa conseguidos durante os últimos anos polo cliente máis inmediato do noso audiovisual, a Televisión de Galicia.

Os documentais e as producións de animación tamén teñen un lugar claro na demanda dos emisores de TV e, en particular, da Televisión de Galicia, que, durante o ano 2003, aumentou significativamente as emisións no terreo da animación e mantivo as de documentais, coa singularidade de neste último caso seren practicamente todas de produción española, a diferenza da animación (onde Shin Chan domina abafadoramente).

Esta caracterización, por forza breve, dos principais trazos da demanda, debe confrontarse co balance xeral que se deduce das análises realizadas en páxinas sucesivas sobre as obras propostas pola Asociación Galega de Editores.

BALANCE XERAL DAS OBRAS PRESENTADAS

Facer unha adaptación dun texto literario preexistente significa, desde o punto de vista do produtor, pagar dúas veces por un produto: primeiro, ao comprar os dereitos de adaptación e, logo, ao escribir o guión. Por iso, se o traballo dos guionistas supón en realidade a construción dunha obra practicamente nova, non se xustifica a adquisición dos dereitos, a menos que a mención da obra adaptada constitúa en si un valor de produción, circunstancia que só se dá en contados autores galegos que venden con regularidade máis alá das nosas fronteiras e son coñecidos para o público obxectivo.

Non é ese o caso dos autores seleccionados pola A.G.E. nesta edición do Convenio e así, á hora de facer un balance global, debemos salienta só aquelas

obras que ofrecen material posuidor dunhas características que permiten organizar o proceso de desenvolvemento con razoables garantías de chegar a unha boa fin.

No terreo da ficción, todas as obras presentadas piden un serio traballo de reescrita para facer eficaz o relato en termos audiovisuais. Salientaremos, en primeiro lugar, A vida que nos mata, de Xabier López López, un filme de investigación situado na Galiza da Segunda República. Maiores dificultades presentan A esfinxe de amaranto, de Antón Riveiro Coello e DesVentura, de An Alfaya. Para a obra de Riveiro Coello, a análise suxire unha posible vía que podería seguir o produtor interesado, con reformulación do concepto inicialmente deducido da novela. No caso de DesVentura, cumpriría contar coa colaboración da autora para que amplíe o material narrativo con destino a unha comedia, pois infelizmente é a única peza deste xénero incluída na selección da A.G.E.

Moito menos aconsellable parece, polas razóns que se exponen nos capítulos correspondentes, o desenvolvemento de proxectos baseados en Un nicho para Marilyn, de Miguel Anxo Fernández e O sangue dos camiños, de Ramón Caride Ogando.

No caso dos documentarios, tanto o Foucellas, de Luís Lamela, como A mí no me doblega nadie, de Rosa Cal, poderían dar pé a traballos interesantes, circunstancia moito máis difícil no caso do Mario de Langullo, de Xosé Domínguez.

No terreo da animación, ningún dos proxectos presentados parece que poida orixinar un desenvolvemento pero si resulta moi recomendable a incorporación do talento dos autores Óscar Villán e Kiko da Silva, como creativos ou asesores, a proxectos que neste campo poida levantar (ou estar desenvolvendo) un produtor.

A listaxe presentada pola A.G.E. non inclúe ningún proxecto con destino ao desenvolvemento dunha produción multimedia.

Por canto antecede, e tendo en conta as circunstancias da conxuntura que retratamos, non sobra lembrar textos analizados na primeira edición deste Convenio e que agora quizá achasen un desenvolvemento máis doado pois, nalgúns casos, eran de orzamento alto. Referímonos a O xabaril branco (de Tucho Calvo), Morning Star (de Xosé Miranda), O bandido Casanova (de Hixinio Puentes Novo) ou Reminiscencias de Bob Dylan (do falecido Xosé Antonio Moreno).

Antes de finalizar, cómpre facer dúas advertencias:

- Naturalmente, á luz dun texto literario e sen un guión máis preciso, resulta moi difícil facer avaliacións precisas de posibles custos. Para iso está o proceso de desenvolvemento. Fanse estimacións obrigadamente vagas, entendendo por valo-

res medios os fixados polo informe anual da Academia ou o ICAA (2,2 millóns de euros como custo medio dunha longametraxe).

- Para facilitar o labor dos hipotéticos desenvolvedores dos proxectos e non duplicar esforzos, incluímos entre parénteses os números das páxinas ás que nos referimos en cada momento. Non interrompen a lectura e axudarán a examinar en profundidade os aspectos de cada adaptación por parte dos produtores e/ou os guionistas.

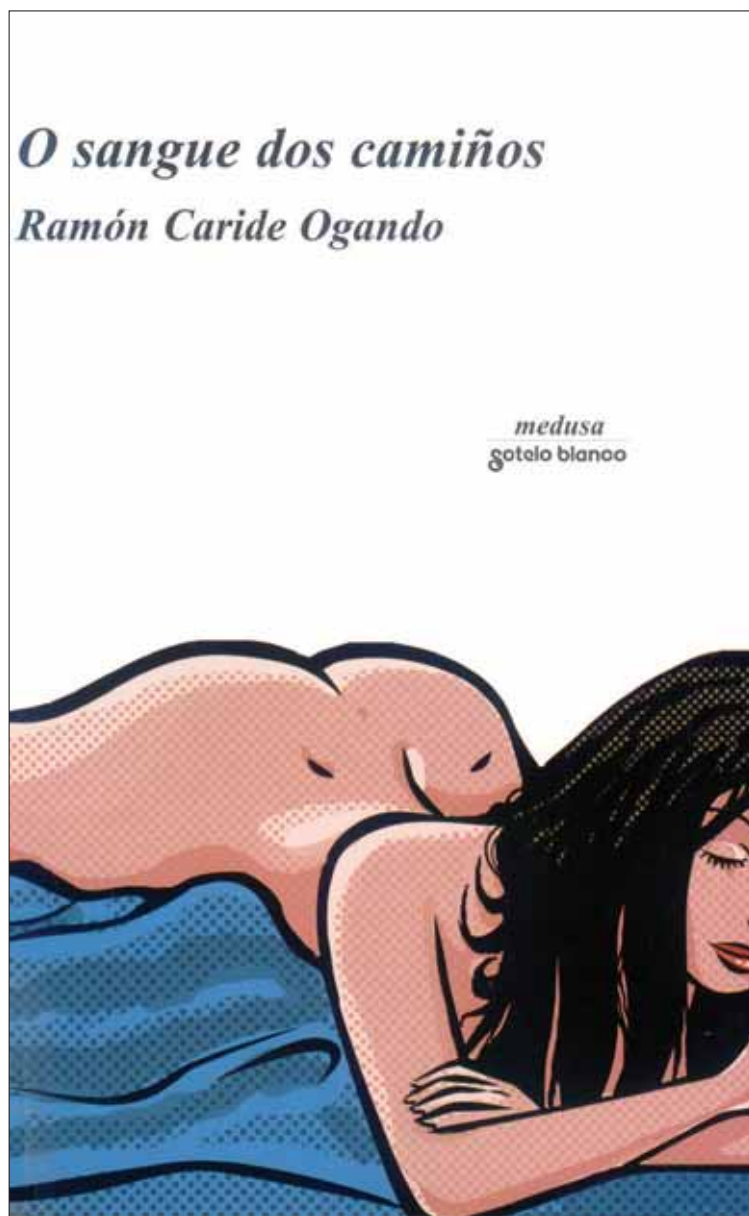
AS INDUSTRIAS DA CULTURA

Se algo está claro nas adaptacións de obras literarias ao audiovisual é que o escritor sae sempre gañando. As vendas da súa obra poden incrementarse notablemente tras cada adaptación e, desde logo, non van diminuír polo feito de que a súa obra sexa levada ao cinema. En cambio, para a industria audiovisual, as adaptacións deron lugar a grandes éxitos e a grandes fracasos, tanto en Hollywood como en Europa.

De aí, a necesidade dunha avaliación correcta do material de partida e de que o proceso de desenvolvemento se faga co máximo coidado para que sexa efectiva e perdurable a sinerxia entre o mundo editorial e a produción audiovisual procurada pola Consellería de Cultura a través deste Convenio. Pois o fortalecemento das nosas industrias culturais ten moito interese mesmo desde o punto de vista da protección e a promoción das formas de expresión que un mercado globalizado tende a minorizar, dado que só un audiovisual maduro pode aspirar a xogar un papel significativo nas tarefas que a lei do Audiovisual fixa ao sector e, en particular, no terreo da normalización da lingua galega.

Dicíndoo por outras palabras: para que o noso audiovisual poida ser cultura viva e facer comunidade, necesita ser industria. E, ao revés, para que o noso audiovisual poida ser industria con capacidade de competir nun mercado globalizado, deberá facer un constante exercicio de transformación das nosas materias primas culturais, dos trazos máis definitorios da nosa singularidade como pobo.

F I C C I Ó N



O sangue dos camiños

Ficha da obra literaria

Autor: Ramón Caride Ogando (Cea, Ourense, 1957)

Título: O sangue dos camiños

Editorial: Sotelo Blanco

Lugar de publicación: Santiago

Data: 2003

Páxinas: 226

Colección: Medusa/Narrativa

ISBN: 84-7824-429-8

Depósito legal: C-821-2003

Outras obras narrativas e premios: *O sangue dos camiños* obtivo o premio Risco de literatura fantástica 2003. Ramón Caride é tamén autor de *Soños eléctricos* (1992, Premio Blanco Amor dese ano), *Sarou* (1997, Premio Café Dublin), *A incerteza dos paraísos* (2000), *Negros espellos* (2001, selección de relatos), *Escáner* (2002, selección de relatos) e *Boca da noite* (2003). Ten tamén varios volumes de contos, unha extensa obra poética e unha serie de narrativa xuvenil, así como unha peza teatral. *O sangue dos camiños* completa unha triloxía con *Soños eléctricos* e *Sarou*.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Darío Gancedo narra as circunstancias en que coñeceu ao seu amor, Xana, cando ela estaba relacionada cunha rede de tráfico de oders (pedras viventes). A novela conta tamén o estraño relacionamento doutra muller, Natalie, con Xana.

Sinopse

Non é doado facer unha sinopse de O sangue dos camiños pois a novela constrúese mediante a narración paralela de tres historias. Trataremos de restituír a secuencia cronolóxica dos feitos para evitar calquera desorientación, aínda que iso nos obrigue a romper a sucesión literal dos capítulos na novela:

1 Unha serie de capítulos da obra de Caride nárranos a última visita de Xana (trinta e cinco anos, azafata de profesión) a Nova York para trasladar oders a Galiza. Quen toca eses obxectos de cristal negro brillantísimo vese arrastrado, por un lapso de tempo, a vivir a vida doutra persoa pois son "vehículos transmisores das experiencias psíquico-sensoriais fixadas no neocórtex cerebral humano" (p. 139) ou, dito con poucas palabras, fragmentos doutras vidas. Xana, temendo ser eliminada polos membros da rede de tráfico de oders -descubriu que esas pedras se fan a partir de cabezas de desaparecidos, verosimilmente asasinados, pois (como lle di un dos seus contactos) "todas as manufacturas precisan unha materia prima" (103)-, esconde as pedras que logo achará Darío Gancedo e foxe ata chegar ao Santo André de Teixido. Alí recorre a unha última pedra viva que retirou do cargamento, mentres se deixa caer ao abismo.

2 De modo paralelo, outros capítulos da novela nárrannos a peripecia de Natalie, unha muller duns trinta e cinco anos (como Xana), profesora de literatura nun liceo francés, quen, despois de sufrir un cancro, inicia unha viaxe desde Bretaña a Compostela. Tras os diversos episodios e encontros que vai vivindo no curso do camiño, Natalie chega ao seu destino e alí sofre o roubo do seu bolso e o seu coche. Quere recorrer a unha amizade que fixera no camiño en procura de auxilio e acaba matando a un taxista que, despois de ofrecerse a trasladala amablemente, ponse a violala no Santo André de Teixido. Desde alí, Natalie observa a caída dunha muller ao mar e nada pode facer por evitala. O que fai é coller o coche da desaparecida e asumir a súa identidade. Pasa a ser Xana.

3 A terceira serie de capítulos (aínda que na novela inaugura a sucesión das historias) recolle unha narración posta en boca do escritor Darío Gancedo. Este, aos cincuenta e poucos anos, abafado pola morte do seu amor, a enigmática muller que el coñece como Xana (en realidade, é Natalie), volve a vista trinta anos atrás e conta as circunstancias en que os dous se coñeceran. Todo comezou cunha persecución de automóbiles da que Gancedo fora involuntaria testemuña cando aínda era estudante. Unha chave que recollera no escenario do choque entre os autos levouno a facerse cunha bolsa que pertencía a Xana e que contiña uns estraños obxectos de cristal de perturbador poder, os oders.

Contra a súa inicial actitude de prudencia, Darío intenta localizar á propietaria da bolsa (a quen non coñece pero imaxina secuestrada) e así vese detectado polos captores da muller, membros dunha rede de tráfico de oders. Estes estaban á espera para poderen recuperar a mercadoría e toman contacto con Darío, quen non ten máis remedio que iniciar unhas negociacións con eles para liberar a Xana (en realidade, é xa Natalie despois da suplantación). Tras un primeiro encontro a fin de verificar que "Xana" vive (momento en que a ve por vez primeira), Darío pacta as condicións do intercambio. Así volve reunirse cos sicarios nun alto de difícil acceso e consegue realizar o seu plano: acabar cos catro enigmáticos homes grises e fuxir con "Xana" para iniciar unha nova vida noutra cidade. Mais Darío Gancedo nunca conseguirá disipar tantas sombras como hai na vida da que el coñece como Xana e é, en realidade, Natalie. Non por iso a súa inmensa felicidade resultou mancada.

ESTRUTURA DO RELATO

Coa mera lectura da sinopse anterior, fanse evidentes as dificultades que presenta unha adaptación ao audiovisual da novela de Ramón Caride Ogando. Porén, iso non debe limitarnos á hora de intentar explorar as posibilidades que o material poida ofrecer pois a adaptación é un exercicio tan creativo como a escrita e, moitas veces, os seus camiños non resultan evidentes.

¿Como integrar as historias que nos conta Caride nunha narrativa orgánica acorde cos estándares da industria? Confróntanos O sangue dos camiños co que non son dúas historias (a de Xana / a de Natalie), senón tres: 1) a de Xana ata a súa morte (que a novela distingue mesmo tipograficamente co uso de cursiva constante para eses capítulos); 2) a de Natalie ata a morte de Xana; e 3) a de Natalie tras ter asumido a identidade de Xana, que é o momento a partir do cal

converxerá con Gancedo. Estas tres historias van narrándose paralelamente en capítulos alternados.

Obviamente, a estrutura adoptada por Caride Ogando non nace do capricho e comprobámolo ben se intentamos construír unha narración progresiva que integre os elementos básicos das tres historias. En pura lóxica, habería que comezar polo percurso en paralelo de Xana e Natalie antes da súa converxencia.

¿Que nos falta aí? Un gancho narrativo que capture a atención dun público masivo. Poderíamos tentar -baseándonos no material dos capítulos III (pp. 33-43), VI (63-7), X (97-104), XIII (131-135) e XVI (163-167)- intensificar a sensación de perigo e mesmo a ameaza que gravita sobre Xana durante a súa visita a Nova York e que provocará a súa fuxida tras ter escondido os oders (cap. XIX, 189-193) pero nada parecido temos na peripecia de Natalie. A narración en paralelo dos dous percursos provocaría, de seguro, un parón na historia de Xana.

¿Por que? Porque, en efecto, é posible comezar con Natalie no momento no cal lle comunican que, felizmente, os rastros do cancro de mama semellan ter desaparecido tras a operación e o proceso de quimioterapia (70), xusto cando ela decide deixar atrás todo o que fora a súa vida ata aí (cap. VII), pero o problema nace do carácter episódico da súa viaxe ata Santiago. Non faltan momentos interesantes, visualmente aprobeitables e mesmo cómicos, pero pouco adecuados para reter a atención do público que move a billeteira pois a clave de xénero convocada pola historia de Xana non ten aquí correspondencia. Todo nos leva a un filme afastado dos estándares da industria, onde a decisión de Natalie podería funcionar como gancho para un público minoritario.

Na historia de Darío Gancedo -a referida a Xana-Natalie, pois arrinca tras a asunción da identidade de Xana por parte de Natalie- si que hai un punto de partida obvio e con potencial atractivo para o espectador: a persecución automobilística (16-20) a que asiste o noso home e que remata co coche conducido por Xana-Natalie estrelado e co Mercedes negro a bater nel. Deste descendem uns homes que collen o control do primeiro coche. Acto seguido, os dous vehículos desaparecen do lugar sen que ninguén, excepto un Darío de vinte e poucos anos, tivese tempo para valorar o suceso.

A chaviña que Gancedo recolle no lugar do choque e que o vai poñer tras os pasos de Xana-Natalie dá inicio a unha historia de traza ben coñecida e, en parte, inspirada en modelos cinematográficos: Darío contra os traficantes de oders, cunha muller secuestrada ao fondo. Esa inspiración cinéfila percíbese moi ben nos diálogos de Darío co xefe da banda e nas escenas que levan á liberación de Xana-Natalie. O problema de comezarmos a narración no momento en que Gancedo asiste á per-

secución automobilística é que non albiscamos xeito de introducir aí (sen grave rotura do molde propio do xénero) todo o que achegan ao relato as peripecias cronoloxicamente anteriores de Xana e Natalie.

Informacións e materiais procedentes das outras dúas liñas narrativas só caberían se se fixese explícito o interrogatorio de Natalie por parte dos sabuxos implicados no tráfico de oders (a novela non nos conta ese momento). Ela negaría saber nada destas peculiares pedras e mesmo podería acabar negando ser Xana e admitindo a súa verdadeira identidade, para desconcerto dos seus captores (calificana de "mentirosa compulsiva", 141). De feito, un dos membros da banda estráñase de que Darío insista en chamarlle "Xana" (144) a quen eles seguramente xa identificarían (tendo en conta a súa eficacia á hora de facer un interrogatorio) como Natalie.

Mais, ¿que achega isto a unha liña narrativa baseada na procura de Gancedo e na súa tentativa de liberar a Xana-Natalie? Sobre todo, perda da capacidade de sorprender e, se cadra, confusión. Non cabe enxertar aí de forma dinámica (i.e., sen provocar paróns no relato) a transformación de Natalie en Xana e, moito menos, a historia da Xana inicial en Nova York (a menos que esta, utilizando o mesmo torpe mecanismo informativo, fose referida polos sabuxos no curso dos interrogatorios).

Outra posibilidade, quizá máis atraente, na perspectiva de achar unha estrutura estándar, sería intentar aproveitar uns alargados poderes dos oders para integrar as historias de Xana e Natalie. Entón, suposta a creación dun clima ameazante ao redor de Xana en Nova York, as súas experiencias cos oders permitirían que se evadise a través da asunción da identidade de Natalie que, se carece de pregnante forza narrativa por si, pode recibir un novo valor ao actuar con carácter de pausa e contraclímax antes da suba de tensión cando acaba o efecto dos oders e retornamos a Xana. O curioso, nesta perspectiva, é que as evasións de Xana (para ir fuxindo aos posibles perigos que constrúsen os guionistas) transportaríana cada vez a un lugar máis achegado ao seu destino en Galiza, pois Natalie vén seguindo o camiño de Santiago.

Esta historia de fugas a través dos oders a un punto cada vez máis próximo tería o seu momento climático no Santo André de Teixido co cruce de destinos e a morte de Xana. Aí o filme recomenzaría de novo co gancho situado no inicio do percurso narrativo de Darío Gancedo. Quizá sería a única forma de integrar todas as liñas da novela nun guión pero pediría dos hipotéticos adaptadores un traballo creativo, unha habelencia e un talento admirables pois, nesta última variante, o espectador disporía de toda a información que lle permitiría entender a historia e mesmo aquilo que Darío Gancedo non poderá entender nunca. Iso pode resultar inconveniente (desde o punto de vista da regulación do fluxo de información) e facer a continua-

ción menos interesante para o espectador. Perderíase por completo a revelación final que é o que utiliza Caride Ogando para rematar eficazmente a novela.

Cabería pensar en utilizar os oders (e as propiedades que lles estamos atribuíndo para comunicar identidades á vontade) na parte do relato protagonizada por Gancedo, pois entón este sería coñecedor do misterio Xana-Natalie e o seu esforzo adquiriría máis sentido. Ora, á parte do problema que tiñamos na variante anterior (última parte menos interesante para o espectador por estar toda a información desvelada), encontrariámonos cun dificultísimo desencadearse da peripecia de Darío pola cantidade de información que debemos introducir a propósito de Xana e Natalie.

Unha última posibilidade sería sacrificar o desenvolvemento específico das historias de Xana e Natalie para concentrármolos só no conflito entre Gancedo e os traficantes de oders. Neste caso, a materia narrativa fornecida polo libro é demasiado curta, en extensión, para alongarse durante noventa minutos. Ademais, carecemos das necesarias inflexións e inversións para articular o nó do relato e perdemos tamén boa parte da potencia do final da novela (todo o que esta nos di sobre o misterio Xana-Natalie).

Ramón Caride Ogando, obviamente, non quixo escribir outra cousa que unha obra literaria e de certo non pensou nos problemas de quen intentase adaptar a súa obra ao audiovisual. Ben o vemos a propósito do final (a sorpresa que o conecta todo), o mellor remate posible para a súa novela, pero unha pedra moi difícil de mover se estamos pensando nun guión de longametraxe estándar. A progresión ata ese punto final parécenos imposible, a menos que manteñamos o modelo de tres narracións paralelas utilizado por Caride, o que resulta ilóxico se se pensa nun produto comercial accesible para un público moi amplo.

PERSONAXES E CONFLITOS

A_Darío Gancedo

Aparentemente, Gancedo é o protagonista do libro, pois el asume a primeira narración (das tres que integran a novela) para nos falar de "Xana" e, á fin, cando cerra o seu relato, xustifica todo o empeño como unha tentativa enésima, efémera e infrutuosa de recuperar o seu falecido amor (215).

Esa crónica faise desde os seus cincuenta e poucos anos, mais el xa ten o cabelo branco como a neve (11). A esa altura é un escritor que ten vendido ben algunhas das súas fabulacións con destino á industria audiovisual (14) e ve na historia verídica de "Xana" o seu último texto. Nas consideracións que fixemos sobre a estrutura, prescindimos desta situación do personaxe na cincuentena pois non ten efecto sobre a materia narrativa propiamente dita.

Cando esta se desenvolve, Gancedo é un home de vinte e poucos anos -Xana ou Natalie andan xa nos trinta e cinco-, que está acabando a súa carreira universitaria e fai traballos informáticos. Iso permítelle realizar algunhas procuras de datos (como cando consegue pescudar o nome de Xana, 85) ou de instrumentos (o aluguer do vehículo todo terreo que utiliza a parella para fuxir dos sicarios) a través da Internet sen deixar trazos que o poidan delatar. En relación cos oders, descobre con horror que todos os fragmentos de vidas alleas visitadas grazas a aqueles corresponden a persoas mortas e que as pedras teñen un evidente poder adictivo.

O personaxe de Gancedo mozo non está moi caracterizado. Recordamos a outros que temos visto en moitos filmes. O seu obxectivo é liberar a Xana, muller a quen non coñece pois a bolsa de deportes dela -á que accedeu a través da chave que recolleu no escenario da persecución automobilística- non contiña ningunha foto, só roupa e os oders (52-53). Darío fascínase por esa total descoñecida que, a raíz dos sucesos contados, se converterá no amor da súa vida.

Preséntase como fillo serodio e díscolo (209) e arrastra a mala conciencia de quizá ter contribuído a agravar a depresión dos pais nos seus derradeiros anos.

B. Xana/Xana-Natalie

Mais o protagonismo de Gancedo é, se non enganoso, polo menos discutible. Ao cabo, Xana e Natalie ocupan conxuntamente máis espazo na novela e as súas historias non poden ser produto da narración de Gancedo (pois este afirma ao final do seu relato que nunca acabou de disipar as incógnitas últimas de Xana, vid. pp. 200 e 213), senón dun narrador situado noutro plano, quen posúe información completa sobre todo o que Gancedo ignorou, ignora e ignorará sempre. Por outra parte, é o mesmo Darío o que sitúa a Xana (e o enigma de Xana) no centro da súa preocupación e o protagonismo de Gancedo márcase só na liña narrativa baseada no enfrontamento coa banda de traficantes de oders.

Temos que falar, en rigor, de dúas personaxes: a Xana que morre no Santo André de Teixido e Natalie, logo Natalie-Xana (Xana Gómez Reboredo, 221), ou, se

se quere, Natalie renacida nunha nova identidade tras morrer simbolicamente. Aquí a narración audiovisual pide utilizar a mesma actriz con diferentes caracterizacións para as dúas personaxes, pero isto introduce unha variación moi importante con respecto á novela, onde Natalie e Xana están ben afastadas e identificadas de modo independente. Esa ambigüidade e ese enigma dunha actriz interpretando as dúas personaxes sería suxeridor se non tivésemos os problemas para elaborar a estrutura que xa expuxemos.

Indo agora ao estudo de ambas as caracterizacións, a Xana-correo de oders está pouco definida. Os capítulos por ela protagonizados achegan información sobre os ambientes de Nova York que visita ou as características e perigos asociados ao tráfico de oders. É unha personaxe á que o contacto con estas pedras viventes leva a un buraco sen saída. De aí o poñer fin á propia existencia no Santo André.

Mais, pola contra, sobre Natalie (bonita, ben feita, faccións agradables, cabelo escuro, 143-4) a novela achega unha información abundante, habendo como hai numerosos capítulos dedicados á súa viaxe desde Vivier-Sur-Mer (na Bretaña francesa) ata Compostela e o Santo André de Teixido (caps. VII, IX, XII, XV, XVIII, XXI e XXIII).

Resulta unha personaxe atractiva que, a partir da súa experiencia co cancro, déixao todo e renace á vida, asumindo unha viaxe que ten moito de transformación interior. De feito, algúns capítulos desenvolven as dimensións esotéricas e escatológicas do Camiño (cap. XII, nunha liña con voga abunda) e de calquera viaxe-experiencia. Natalie vén visitar o lugar de nacemento da súa nai, Carmen Estévez, morta ao pouco de ela nacer. Mais a visita a Sagra (Ourense, preto do río Arenteiro) non lle depara a Natalie ningunha revelación: "nada sentiu, nin matría, nin memoria conxénita" (183).

Esas dimensións esotéricas fan xogo cun dos temas profundos do libro e inspiradores da peripecia de Natalie (ou de Xana), que non é outro que o da viaxe, a transformación, co cruce e o relevo vida/morte sumado ao vello tema do dobre e o cambio de identidades (este sobrancea a propósito dos oders).

A viaxe de Natalie, como é lóxico, ten unha dimensión marcadamente episódica: só ela actúa como elo entre as diversas paraxes. Así se suceden escenas de características moi diversas, que van desde o encontro co misterioso Jean García (cap. XII) ata a divertida historia que lle conta unha moza nova, Luísa (cap. XV, coa que Natalie terá tamén un contacto íntimo na tenda do camping onde pernoctan), ou a súa decidida intervención para auxiliar a uns inmigrantes accidentados (cap.

IX). Na parte final, xa en Santiago, cando perde o bolso e acaba matando ao taxista que inicialmente se presentara como colaborador para logo tentar violala, os episodios están máis tramados (caps. XVIII, XXI e XXIII).

Chama a atención o grao de coñecemento que Natalie-Xana posúe sobre os oders (145 e ss.) cando os sicarios permiten a Gancedo soste-la con ela un breve diálogo. O derradeiro capítulo de O sangue dos camiños non nos presenta a asunción da identidade de Xana por parte de Natalie como unha máxica transubstanciación (só sabe o nome, a profesión, a idade, o estado das contas bancarias e sente "con certeza que, en asunto de soidades, Xana e a defunta Natalie eran ánimas xemelgas", 221). Cómpre supoñer que a personaxe deduciu aquelas informacións dos non narrados interrogatorios sufridos a mans dos membros da banda ou ben asumir sen reparos unha licenza poética.

C. Personaxes relativos a Natalie

Mais a novela non introduce a Natalie directamente. Chegamos a ela a través doutros personaxes que ocupan os capítulos II e V: o fío condutor resulta ser Jean-Paul, que agarda o resultado dun trasplante de fígado á súa filla Anette (cap. II) e, tempo despois (xa roto o seu vínculo con Dominique, nai da nena), sepárase de Anette enferma para ir a unha reunión familiar (cap. V). Na festa que segue a esa reunión, Jean-Paul sentirase vigorosamente atraído por Natalie e terá con ela un encontro sexual momentáneo, índice da liberdade procurada a Natalie pola rotura coa súa vida anterior e que vai caracterizar a personaxe a partir do cap. VII.

Non se ve un lugar para estes personaxes en ningunha das posibles vías de adaptación estudadas, aínda que, desde o punto de vista temático, estean conectados coas liñas de fondo da obra literaria.

D. Antagonistas

Os membros da rede de tráfico de oders están descritos cos trazos habituais e responden a un arquetipo de antagonistas ben usual no cinema. Así o xefe da trama é un home alto, de idade indefinida e pelo algo canoso. Loce traxe gris e garavata a cadros vermellos. A súa presenza é "evidencia de poder e de diñeiro. Se tivese que definilo en poucas verbas -di Gancedo- debería acudir ás do teutón Ende cando escribía encol dos homes grises" (137).

Os sicarios son tamén homes altos, con traxes escuros, pelo curto e anteollos de sol. "Poderían ser clónicos, tanta era a súa semellanza" (143) -comenta

Gancedo. A banda organízase en equipos de catro homes sen comunicación intergrupal por razóns de seguridade. É iso o que permite que o plano de Darío (unha vez eliminado o concreto grupo que os persegue) garanta a posibilidade de se fuga- ren el e Natalie-Xana.

Dentro desta banda, só o xefe adquire algo de vulto e actúa, fala e manobra de acordo cos esquemas habituais no cinema (pp. 115-116, 137-142, 171-174).

LOCALIZACIÓN E AMBIENTACIÓN

A novela localízase en áreas xeográficas moi afastadas entre si e características de cada unha das liñas narrativas. Por unha parte, a Nova York de Xana, antes da súa viaxe final a Galiza e ao Santo André de Teixido. Evidentemente, esta cidade podería ser substituída por outra localización urbana se os requirimentos de produción así o aconsellaren: o tráfico de oders podería provir de calquera outra área xeográfica. O que interesa aí é o carácter de centro do sistema (65) que ten a urbe e o isolamento/soidade de Xana nesa "capital da mentira" (36), unha metrópole inquietante e mesmo ameazadora. De feito, Xana non se relaciona cos seus compañeiros de traballo (97, 166), consagrada como anda ao estraño tráfico de pedras viventes.

Temos logo, por outra parte, as localizacións asociadas á peripecia de Natalie, desde a Bretaña (Vivier-Sur-Mer) ata Santiago, que van atravesando moitos puntos significativos do Camiño, festas de San Fermín incluídas. Ignoramos, á vista dos problemas de estrutura descritos, o que poderían facer uns hipotéticos guionistas con todas estas localizacións.

En terceiro lugar, temos os puntos xa mencionados da xeografía galega onde culmina a historia, tanto no referido á parte final da peripecia de Xana e Natalie, como á sección do relato protagonizada por Gancedo e Natalie-Xana. En conxunto, un considerable número de localizacións identificadas que suporía un factor de custo sensible para o proxecto.

Os oders, tamén chamados orkens e nekros ("morto" en grego clásico), convo- can no filme un elemento de ficción científica ou ciencia-ficción, visto o esclarece- mento que sobre eles nos ofrece a cabeza do grupo antagonista (139). Máis aínda: Gancedo refírese a que, moito despois dos sucesos que narra, tivo noticias de investigacións sobre circuítos integrados feitos con neuronas humanas vivas (212), sen que chegue a poder precisar se terían relación cos oders por el coñecidos. Isto

lévanos á localización no tempo do filme. Todos os sucesos narrados acontecen na década dos noventa (199...) pero Darío Gancedo lémbraos desde os seus cincuenta e tantos, isto é, trinta anos despois, co cal nos situaríamos contra o ano 2020. Como o presente de Gancedo non ten relevancia para a historia, a necesidade dunha ambientación futurista resulta prescindible.

CONCLUSIÓN

No mellor dos casos, o desenvolvemento dun proxecto inspirado no libro de Caride Ogando podería ter encaixe no cinema independente norteamericano ("indy") ou na industria francesa, que ten visitado mundos afíns ao creado por O sangue dos camiños. Ora, nas circunstancias actuais da industria audiovisual galega e á luz da análise realizada, parécenos difícil aconsellar a un produtor que considere a posibilidade de adquirir os dereitos da novela.

Obviamente, isto non exclúe que outro equipo de analistas puidese achar algúns camiños que nós non albiscamos para reestruturar a historia con destino a un filme comercialmente viable, sen sacrificar o que constitúe creación orixinal de Caride Ogando. Pois, se do que se fala é dun guión ex-novo, unha adquisición de dereitos tampouco se xustificaría.

FICHA FINAL

Custo de produción: Medio-alto.

Valores de produción e posibilidades de explotación: A resolución dos problemas para estruturar o guión detectados no material de partida sería previa a calquera consideración dunha viabilidade comercial do proxecto.

Audiencia visada: Maiores de 13 anos.

Xénero: A única clave de xénero que se albisca sería a do "thriller", con elementos de ficción científica.

Localizacións: Abundantes.

Número de personaxes: Medio.



A vida que nos mata



Ficha da obra literaria

Autor: Xabier López López (Bergondo, 1974)

Título: A vida que nos mata

Editorial: Galaxia

Lugar de publicación: Vigo

Data: 2003

Páxinas: 262

Colección: Literaria, nº 196

ISBN: 84-8288-639-8

Depósito legal: VG-1132-2003

Outras obras narrativas e premios: A vida que nos mata recibiu o "Premio Nacional de la Crítica" 2004 e o Premio García Barros 2003. Xabier López é tamén autor de Biff, Bang, Pow! (Novela case negra) (1997), Doutor Deus (1999), O caderno (2001, Premio Risco de literatura fantástica 2001), O mono no espello (2002, Premio Lueiro Rey de novela curta 2002) e A estraña estrela (2003, tamén coñecida polo título "Emilio Amarante ou a estraña estrela").

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Nos tempos da Segunda República, o xornalista Sebastián Faraldo clarexa un dobre crime cometido no balneario de Mondariz -do que é acusado un compañeiro seu, de filiación anarquista-, debendo confrontarse coas escuras andanzas dos señoritos nesa época convulsa.

Sinopse

Sebastián Faraldo, xornalista dedicado á crónica negra no "Matutino" de Pontevedra, cincuentón e obeso, ten que cubrir unha voda da alta sociedade da época que se vai celebrar no balneario de Mondariz en 1932. Alí se despraza en compañía do fotógrafo do xornal, Paco Andrade. Van chegando os noivos, as familias e os convidados mais, inesperadamente, a noite anterior á voda, os noivos (Alberte Fraguas e María Vitoria Flores) son asasinados e Paco Andrade vese acusado do crime pola súa condición anarquista.

A compañeira de Paco e nai da súa filla, Ana, pide axuda a Sebastián, convencida da inocencia do fotógrafo. Faraldo ponse en marcha e recibe do doutor Barallobre, médico do balneario, confidencias ata entón silenciadas: os noivos non foron asasinados nos seus cuartos, como se fixo crer, o que explica que ninguén ouvisese os disparos, e esa noite Mariví (María Vitoria) citárase aparentemente no xardín cun poeta, José Robledo, namorado dela.

Faraldo viaxa entón a Madrid onde procura e acha a Robledo, artista bohemio que malvive de escribir novelas picantes. El fora noivo de Mariví (o amor da súa vida) pero a incapacidade de Robledo para labrar un porvir motivara que a familia Flores puxese cabo a esa relación, con malleira incluída. Ao cabo, Robledo resulta completamente alieo ao crime. Mais entón Faraldo descobre por azar un cargamento de armas no almacén de bebidas onde vai pernoctar, dirixido a unha fundición de Bilbao da que é propietaria a familia Flores.

Seguindo esa pista, Sebastián viaxa a Euskadi onde comproba, coa axuda doutro xornalista, que as armas van destinadas a grupos fascistoides. Mais a trama negra non parece relacionada coa morte de Mariví (que tivo unha axitada vida amorosa) e Faraldo decide volver a Galiza. Aquí reorienta a súa procura grazas ao doutor Barallobre, recada información sobre a existencia crápula de Alberte Fraguas (o

noivo asasinado) e reúnese novamente con Barallobre para inspeccionar os rexistros de persoal do Balneario pois o crime tivo que ser cometido por alguén interno ao hotel e pouco familiarizado cos seus usos (malia o asasinato ter sido presuntamente cometido nos cuartos, os cadáveres estaban envoltos en sabas usadas só polo servizo, erro que non cometería un traballador veterano).

Faraldo fixa así dúas sospeitosas, unha das cales resulta ser a antiga amante de Alberte Fraguas, Evanxelina, empregada no hotel cando se cometera o duplo crime. Consegue localizala e ela acaba confesando. O caso parece resolto. Paco Andrade é posto en liberdade e Evanxelina suícidase na súa cela da prisión, pero non sen antes facer chegar a mans de Faraldo un estoxo con fotos: nelas ve que Evanxelina, despois de ser amante de Alberte Fraguas, foi tamén de Paco Andrade, o seu necesario cómplice para poder trasladar os cadáveres desde o xardín do balneario ata os cuartos. A última escena da novela consiste nun intercambio de miradas entre Faraldo e Paco Andrade que marcha, con Ana e a filla, á emigración.

ESTRUTURA DO RELATO

Unha boa novela, mesmo excelente, non ten por qué ser adaptable nin adecuada para unha narración audiovisual estándar, mais neste caso a vida que nos mata ofrece un material interesante para a análise e, se callar, para o inicio dun proceso de desenvolvemento. Pasemos logo a expoñer os problemas que se albiscan no material e que deberían ser resolto por uns guionistas expertos e creativos, aproveitando moitas escenas da novela con seguro potencial cinematográfico.

En primeiro termo, conviría condensar enerxicamente a exposición. Esta, na novela, ten un ritmo ben máis moroso que o resto do relato. Dispoñemos dun gancho obvio no asasinato dos noivos. Daquela, as sesenta páxinas anteriores (7-67) deberían reducirse ao esencial:

- A encomenda que o director do xornal "Matutino", César B. [Becerro] Valiña, fai a Sebastián Faraldo e Paco Andrade. Teñen que cubrir a voda de incógnito para poderen acceder a un acto privado da "high society". Cabería considerar a eventual introdución de Notario, colaborador de Faraldo, que na novela actuará de mandadeiro (aquí trae a chamada de Valiña), e do espazo da vivenda de Faraldo, pero nada disto é imprescindible. Postos a introducir ambientes, abundaría co do xornal "Matutino", no que Sebastián corre habitualmente cos asuntos da crónica negra e, por

exemplo, podería ver como o director lle rexeita unha serie sobre o vampiro de Düsseldorf (13).

- A chegada ao balneario de Mondariz dos noivos, futuros asasinados, evitando a demorada recreación do ambiente do hotel que realiza o narrador da novela na exposición. O noivo aparece na p. 56 e a noiva, espelida, lanzal e liberada (viste pantalóns), na 59-60. Para cerrar esta presentación, poderían utilizarse moi eficazmente (como voz "over" de Faraldo) as retransmisións frases de crónica "rosa" que este bosqueja na p. 63.
- A introdución do personaxe do doutor Barallobre (53-4), que vai ter bastante papel no posible guión.
- En función da decisión que se adopte sobre a subtrama de tráfico de armas para grupos parafascistas (á que logo nos referiremos), introduciríase ou non o personaxe de Felipe Sanz (46-52), outro dos invitados á voda e propietario de "Anises A Morena", que actúa como enlace naquela trama. A forma en que se presenta a Felipe Sanz na novela (cea e sobremesa con diálogo abondo) significa un verdadeiro parón narrativo que mesmo podería confundir ao espectador sobre a clave de xénero adoptada.
- En cambio, non sobraría a broma organizada polo director do xornal, Valiña, asociando a indicación de "dieta" á reserva que lle fixo ao obeso Faraldo no Balneario de Mondariz (43). A aparición no prato deste dunha pataca branca, unha cola de peixe fervido e unha folliña de perixel "coma o sorriso dun orfño" provocan no personaxe unha viva contrariedade e este incidente permite a introdución do doutor Barallobre. Tras esa pausa cómica, cadraría moi a xeito a chegada dos noivos.

Canto ás inflexións do relato, tamén cómpre reestruturalas con coidado para conseguir o máximo dinamismo e manter o espectador permanentemente interesado. Este problema vai unido ao quizá excesivo -para os propósitos dun guión cinematográfico- uso de "informadores". Referímonos a que moitas pistas decisivas para a resolución do caso proveñen de datos que outros personaxes (Barallobre, Notario) achegan a Faraldo e non da súa propia acción. Os momentos de inversión ou inflexión no relato quedan así debilitados ao non naceren directamente dos actos do protagonista. Os guionistas necesitarían traballar moi a fondo este aspecto.

As inflexións narrativas están estruturadas na novela da seguinte maneira: a aparición do conxunto de datos que lle facilita a Faraldo o doutor Barallobre (p. 99 e ss.) lévaos a unha procura en Madrid (p. 130 e ss.), de onde sae a pista das tramas negras (p. 166 e ss.) pero esta constitúe unha vía morta (184) que non achega infor-

mación significativa para clarear o caso (na novela provoca a morte do xornalista Satrústegui, p. 200, amigo de Faraldo, que ousa denunciar o tráfico de armas) e Sebastián vese así obrigado a volver a Galiza e enviar o seu colaborador Notario a Cambados (195) para obter informacións que si serán relevantes no esclarecemento do crime, pois Faraldo recibe entón de Barallobre un dato moi revelador (198) e, fornecido coas achegas de Notario en Cambados sobre a personalidade e andanzas do noivo asasinado (205-211), encamiñase á resolución cunha nova visita en compañía de Barallobre ao Balneario (218), de onde sae a pista que o leva á brillante escena do seu encontro con Evanxelina (236 e ss.).

Á vista do anterior, podería considerarse a posibilidade de suprimir a subtrama relativa ao tráfico de armas para grupos fascistoides (malia introducir unha interesante nota de ambiente sobre o clima político da Segunda República, vid. pp. 166-187). A convivencia no material dun posible filme de investigación cun transfondo de carácter político e outro de carácter paixonal (pouco integrados entre si) non beneficiaría o funcionamento do guión.

Enténdasenos ben: é obvio que cabería dedicar unha sección do relato a explorar a vía do "thriller" político e logo, esgotada esta, seguir a pista do transfondo de paixóns ocultas. Mais entón nácennos dous problemas: por unha parte, correríamos o risco de exceder a duración dunha longametraxe estándar e, por outra, poderíamos encontrarnos cunha caída de tensión pois o episodio da trama negra é o único momento en que o noso protagonista corre verdadeiro perigo (mesmo é golpeado e encerrado polos sicarios fascistas nas dependencias dun antigo matadoiro en Bilbao, de onde foxe dificilmente, pp. 175-180). Escoller a solución contraria, isto é, potenciar o "thriller" político en demérito do paixonal, levaríanos moi lonxe do mundo creado por Xabier López López.

Se se suprimir a subtrama política, Sebastián Faraldo non tería que viaxar a Euskadi e podería ser directamente el -e non o seu colaborador Notario- o que obtén as informacións decisivas en Cambados (lugar de vacacións da familia Flores) para ir focando a posible responsable da morte de Alberte Fraguas. A decisión non é doada porque os abondosos datos que na novela achega Notario refírense ao pasado do noivo e, se non se quere recorrer a unha transmisión directa da información por parte doutros personaxes, pedirían o recurso á retrospección ("flash-back"), o que tamén podería supoñer unha perda de potencial dramático. Aquí hai un interesante desafío para os guionistas.

Estes tamén haberían ter en conta que os perigos que a subtrama de tráfico de armas lle supón a Faraldo deberían trasladarse ás tramas que se promovan para

evitar que o avance do protagonista no nó do relato sexa demasiado apracible e para levar así a historia cara ás accións, afastándoa da vida interior de Sebastián, moito máis difícil de expoñer no cinema que na novela. A tal efecto, poderían retocar parcialmente o personaxe de Alberte Fraguas e, relacionándoo cuns grupos parafascistas locais, aproveitar algúns elementos da subtrama do tráfico de armas para introducir unha dimensión de perigo nas procuras de Faraldo ao redor do pasado de Alberte Fraguas. Este "bo peixe" (210) ben admite un novo trazo negativo, pois de feito ten trato coas armas na novela -foi el quen lle deu a Evanxelina o revólver que logo ela utilizará para o crime, co obxecto de se protexer ela nas noites que pasaba soa na morada de Vigo (242).

Queda ademais o problema da integración, nunha potenciada cadea de inflexións e inversións, da subtrama romántica a que nos referiremos no apartado dedicado á análise dos personaxes, o que acaba de demarcar unha ampla área de traballo para os guionistas na súa reconstrución da historia con destino a un filme comercialmente viable.

Canto á regulación do fluxo de información característica do filme de investigación, a novela, ao estar posta en boca do seu protagonista (este actúa como narrador), non presenta os problemas que detectamos noutras obras analizadas, pois é Sebastián Faraldo o que vai desvelando coa progresividade necesaria o que permanecía oculto.

Toda a parte final da novela é cativante para o lector e ten innegables posibilidades cinematográficas. Do que se trataría logo sería de articular os fíos, inflexións e inversións que permitan ao relato progresar cara a ese final.

PERSONAXES E CONFLITOS

Xabier López deseña unha galería de personaxes tan atractiva como variada, onde a única ausencia salientable sería un antagonista caracterizado. Mais cabería suprir esta falta se os guionistas conseguen introducir obstáculos eficientes no proceso investigador do noso protagonista.

A. Sebastián Faraldo

Faraldo cumpre cincuenta anos na primeira parte da novela (81) e é obeso, mais esta obesidade (chega a definirse como "sedutor panzudo", 32), convenientemen-

te matizada, podería contribuír a facelo aínda máis simpático e a afastalo do estereotipo. El é, con gran diferenza, o protagonista absoluto. Ten un peso na novela moi superior ao do resto dos personaxes. A selección do actor encargado de o interpretar aparece como unha das decisións máis delicadas se este proxecto chegase a concretarse nunha película.

Paradoxalmente, tendo en conta a súa profesión, Sebastián non atura no peto o peso dun reloxo (15). Non quere que nada lle estrague as sobremesas. Ten afeción polos bichos (21-2) e a súa mascota doméstica é a tartaruga "Lerroux". Tamén posúe coñecementos de botánica e cita con frecuencia as denominacións latinas de plantas e árbores (p.e. 18, 226). Usa boina (99, 233) e viste trincheira (105, 132). Fixo o servizo militar en África (131), doce anos antes do desastre de Alhucemas, na época do Barranco del Lobo (132). A súa frase recorrente: "romanticismo, o meu é puro romanticismo" (16, 33, etc.).

A novela dedica moitas páxinas á saudade que Faraldo sente pola súa ex-muller, Alina Carter, unha cantante americana dunha orquestra que pasou por Pontevedra, da que se separou cinco ou seis anos antes. Só chegará a vela no Casino de Donostia sen que exista proximidade ningunha (ou contacto) entre eles (190-1) e esa contemplación a distancia da amada perdida parece a xustificación segunda -tras o seguimento da trama de tráfico de armas- da súa visita a Euskadi. Cómpre reempazar esa relación "in absentia" que lle dá un toque blasé a Faraldo con outra que sexa máis produtiva (por máis visual) en termos cinematográficos.

A solución que os guionistas poderían considerar sería facer que a subtrama romántica tivese por protagonista á amante de Paco Andrade, Ana, e nai da súa filla. De feito, estraña moito que, despois da desesperada petición de auxilio a Faraldo cando o seu compañeiro está detido, Ana desapareza da novela e non volvamos vela ata a escena final. Ese final gañaría moita potencia se, ademais de sabermos a Paco Andrade cómplice do crime, existise unha historia de amor subxacente entre Faraldo e Ana. Mesmo poderíamos ter entón dúas miradas moi intensas: unha, a de Faraldo e Andrade, cómplice agora libre grazas aos esforzos amicais de Faraldo; outra, en canto Andrade sae de campo, entre Faraldo e Ana, o amor pola cal puido ser outra motivación esencial na pugna do protagonista. Decidir os termos do final, i.e., se Ana tamén marcha con Paco ou permanece con Sebastián, se se opta decididamente por un final feliz ou por un final aberto, correspondería aos hipotéticos guionistas e o produtor do proxecto. Mais en calquera caso existiría un final potente e, con iso, hai moito feito nun guiño.

A existencia desta subtrama romántica permitiría ademais facer verosímil o

punto menos crible da novela: referímonos ao feito de que Faraldo acepte que Evanxelina puido, sen axuda de ninguén, trasladar do xardín aos cuartos do Balneario os cadáveres dos noivos sen levantar sospeitas. Desa maneira, a cegueira de Faraldo (o non dar un paso máis na investigación) xa non resultaría tan inxenua. Todo resultaría máis complexo.

B. Doutor Barallobre

É na novela un colaborador imprescindible para o esclarecemento do caso pois fornece as informacións decisivas que van poñer en marcha a pescuda de Sebastián Faraldo (100). Este preséntanolo como un tipo que vence a súa introversión a través do sentido do humor (55). Tras a broma gastada a Sebastián polo seu director co da dieta, que permitiu poñer en contacto os personaxes, é precisamente Barallobre quen lle fai chegar a nova da detención de Andrade como responsable do dobre crime (69).

A mentalidade científica que se lle supón a un médico explica o rigor analítico con que esmiúza as incógnitas do caso nas pp. 99-103: é moi difícil de admitir que o asasinato se cometese nos cuartos (pois ninguén ouviu ningún dos dous disparos supostamente efectuados en dormitorios distintos) e quen cometeu o crime tivo que ser alguén que estivese instalado no interior do Balneario.

Ademais, el está en posesión de informacións extraordinariamente útiles pois a noite dos asasinatos bateu con María Vitoria no xardín (101). Alí ela vese sorprendida polo seu noivo, Alberte Fraguas, a quen desde logo non esperaba. Sae correndo e desfaiase precipitadamente dun libríño de poemas que o doutor recolleu. O libro contén unha nota mecanografada que fixa unha cita no xardín do Balneario (104) e vai ser o que poña a Sebastián Faraldo na pista de J.R. -logo José Robledo, autor do poemario onde está cosida a nota da cita (105). Barallobre non confiou todos eses datos á policía porque el tampouco paseaba só polo xardín aquela noite, o que nos sitúa perante unha dimensión escura do personaxe, contribuíndo a enriquecelo (103).

Procurando a necesaria concentración e querendo evitar o abuso de "informadores", a escena na que Sebastián Faraldo chama por teléfono a Barallobre (112) para que intente localizar (dentro do que fora dormitorio de Mariví) o orificio onde puido aloxarse a bala que atravesou limpamente o cráneo da muller, podería ser substituída con vantaxe por unha visita dos dous a ese cuarto despois do revelador diálogo que teñen no Balneario. Así, a mera transmisión de información convertiríase en achado activo por parte do protagonista, pois o tal orificio non aparece por

ningures, confirmando a hipótese de que as mortes tiveron lugar no exterior. E entón xa entraría moi a xeito a observación de Barallobre: "Agora que o penso, na cama non había restos de masa encefálica. E un tiro semellante..." (113). Barallobre lembra tamén o nome do xuíz que pasou por alto todos eses detalles. Resulta ser un tal Pedro de la Concha (113 e ss.), vinculado cos sectores máis reaccionarios e ben disposto a encarcerar anarquistas.

Logo Barallobre desenvolve unha actividade investigadora paralela á de Sebastián e el será quen, tras interrogar polo miúdo á camareira que atopou os cadáveres, obteña a decisiva información de que as sabas que os rodeaban eran as propias do servizo, máis bastas (198). Viaxa entón con Faraldo a Mondariz para a decisiva consulta dos libros de rexistro de persoal do Balneario (218-9). De alí saíran catro nomes de posibles sospeitosos e por un deles (Antón Teixeira, sanitario) pon a man no lume Barallobre (221), deixándonos ver quen fora o que acompañaba a noite do crime no xardín e suxerindo unha posible homosexualidade do doutor, o que acaba de cerrar o retrato do personaxe.

Barallobre é loiro e na súa boca aparece por primeira vez na novela a frase que lle dá título: "é a propia vida a que nos mata" (98), logo retomada por Sebastián (108).

C. "Notario"

É un esmoleiro, un pícaro que consegue ir tirando a base de facer favores (8) e que se aproveita de Sebastián, ocupando a súa vivenda cando el non está. Vive no bordo da marxinalidade e chámase en realidade Eduardo Cortiñas (107). Se non se introduce ao inicio, cando trae a chamada de Valiña para que Faraldo vaia cubrir a voda a Mondariz, pode aparecer ao retorno do noso protagonista a Pontevedra (acharíao medioinstalado na súa casa, como sempre), xusto antes de que chegue Ana, a compañeira de Andrade, en petición de axuda -isto tamén debería anticiparse pois na novela só acontece na p. 90 e ss., precisamente a través de Notario: "Alguén quere falar con Vostede (...) Unha muller e por un asunto moi grave" (89).

Notario gasta gabán prusiano da Guerra do Catorce e botas (76). A el recorre na novela Sebastián para certos "traballiños", como conseguir unha pistola semellante á do crime (109) e verificar o nivel de ruído que produce (110-1). Naturalmente este episodio pode ser suprimido, aínda que na novela serve para que Faraldo dispoña dunha "star" nas súas actividades investigadoras. Se se considerase preciso, a pistola podería facilitarlla o mesmo Notario, como iniciativa propia, cando a existencia de Faraldo se vaia complicando.

Queda aberta, para os hipotéticos guionistas, a dúbida de se debe ser Notario (como na novela) ou Faraldo quen realice a procura no pasado de Alberte Fraguas que encamiña a resolución do caso cara a Evanxelina. Dáse o caso curioso -en relación co uso de "informadores"- de que Notario, informante de Faraldo, tira por súa vez as claves decisivas doutro informante, o vello Candás (211), agredido no seu día por Alberte Fraguas.

É Notario quen, cara ao final da novela, trae o paquete que lle envían os Quinqués (por encargo de Evanxelina, con indicación explícita do momento da entrega: "Seica foi ela a que insistira en que [Sebastián] non debía saber nada del [o paquete] ata hoxe mesmo [despois do suicidio da moza]", 253), coas fotos que proban a relación entre ela e Paco Andrade (257).

Como ocupante habitual da vivenda de Sebastián durante as súas ausencias, Notario entra en relación coa tartaruga de Faraldo, Lerroux (196). Forman unha parella graciosa. A tartaruga, introducida xa ao inicio da novela (10), será máis ou menos útil en función da presenza que tivese no guión a casa de Faraldo. Coa tartaruga fai xogo o locuaz papagaio que achamos, andando a historia, na redacción do "Matutino" (197).

D. Evanxelina

A primeira presenza material de Evanxelina na novela é, en realidade, unha ausencia. Faraldo inicia a procura dos dous traballadores do Hotel potencialmente relacionados co crime e chega a unha morada da Porta do Sol de Vigo (222) que non se corresponde de ningunha maneira co nivel económico dun traballador do Balneario. Mais Evanxelina, segundo di con toda malevolencia unha veciña, "volveu á aldea" (223).

A súa aparición efectiva está estupendamente construída por Xabier López. Faraldo visita a casa azul (228) dos Quinqués en Donón (Cangas). Primeiro Sebastián cre que é unha muller moi nova e moi triste, preñada (232). Esa é a irmá, Pilara. O Quinqué, o pai, dille que Evanxelina non está e cando Faraldo insiste na gravidade do asunto, o Quinqué mándao marchar (233). E entón, sorpresa narrativa, aparece Evanxelina.

O diálogo entre ela e Faraldo é un momento do máximo interese dramático. Tras as primeiras preguntas, Sebastián dille: "¿Quere escoitar unha historia, Evanxelina?" (236) e ponse a recrear a biografía dela á luz da información que ten e do que imaxina. Ela ouve e vai reaccionando en silencio ata o momento en que

Faraldo presenta a aquel home (Alberte, do que non di o nome) como agarimoso. Entón ela interrómpeo para negar calquera tenrura (239) e exhibir a horrible cicatriz que lle deixou o aborto a que a forzara Alberte. Continúa a súa historia na propia voz (240): a partir dese momento, Alberte nin a tocaba, case non aparecía pola morada da Porta do Sol e ela levou consigo a súa irmá Pilara para se sentir menos soa. Alberte tivera mesmo a vileza de preñar á irmá pequena, o que obrigou a Evanxelina a mandala de volta á casa para que non correse o seu triste destino.

Cando ela cala, Faraldo prosegue a narración do percurso de Evanxelina para entrar na parte que toca á comisión do crime, atando todos os cabos da vinganza como antes ela os fora tecendo con trágica resolución. Antes de que ela o mande marchar, Faraldo déixalle os seus datos e os do comisario Henrique Balseiro. Non sobraría, cando Faraldo abandona o lugar, un plano de Pilara, pois a súa preñez adquiriu agora para nós novo sentido.

A descrición física de Evanxelina, unha beleza intratable, intensa, salgada, ignífera, témola nas pp. 233, 235 e 256. No momento da súa aparición na novela, esa beleza arrebatadora pertence ao pasado. Dános idea do seu carácter o feito de que programe con toda precisión o suicidio e entrega posterior a Faraldo das fotos decisivas nas que posa con Paco Andrade (257) baixo unha bandeira da FAI, o que suxire unha posible conciencia ideolóxica no personaxe.

E. José Robledo

A nota que aparecera no libro tirado por Mariví na súa fuxida pon a Faraldo na pista de José Robledo. Naturalmente, ao estar mecanografada, sempre é posible unha suplantación (121) mais Faraldo ten que seguir esa pista (122-3). Acaba dando con Robledo nun café madrileño de espellos gastos para poetas de segunda. Labor doado, unha vez que Sebastián sabe que loce un parche nun ollo (140). Sebastián gaña a súa confianza ao presentarse como lector dos poemas de Robledo e este pasmarse ante o feito de ter lectores en provincias (145). En realidade, o editor publícalle un poemario por cada catro novelas pornográficas que escribe (146), a súa angueira alimenticia.

A noite de farra madrileña (onde Xabier López López recrea con eficacia os ambientes) non resulta produtiva para Faraldo ("Unha pregunta directa por Mariví de Flores había mandar todo ao garete", 151) ata que, mentres Pepe Robledo está ocupado no bordel, o noso protagonista ten a ocorrencia de interpretar algúns acordes da Marcha Nupcial no piano da casa de lenocinio. Robledo sae cos pantalóns polos xeonllos, dicindo: "Non volva tocar iso, ¿oíu? O amor da miña vida morreu na

véspera da súa voda..." (153). A partir de aí as cousas son doadas para o investigador. Robledo faille a historia completa da súa relación con Mariví, ata a intervención familiar que pon fin ao noivado pola incapacidade deste fidalgo das letras para labrar un porvir sólido. O curioso é que os cadelos que o deixaron chosco foran mandados por Felipe Sanz, o hospedeiro de Faraldo en Madrid, ao que Robledo define como testafarro e home de palla do vello Flores (159). O parche no ollo de Robledo foi produto da súa estúpida ousadía intentando enfrontarse aos matóns.

Ademais de portar ese parche, Robledo é alto e louro. O aire encanallado do personaxe (unha sorte de Bradomín dexenerado) e a súa aparencia física fano interesante desde o punto de vista visual. Ao cabo revélase un sentimental e un romántico, que mesmo mataría, se puidese, ao asasino de Mariví. Nada tivo que ver co duplo crime. O libro de poemas coa nota de cita de J.R. fora unha trampa argallada por outros para sacar a Mariví do seu cuarto (169).

Ora ben, se se prescinde da subtrama do tráfico de armas, o hipotético produtor e os guionistas poderían considerar a supresión de todo o bloque madrileño, tentando evitar o alto custo asociado a unha película de época ambientada na capital, e trasladar o personaxe de Robledo e a peripecia asociada a Pontevedra ou outra capital galega.

F. Paco Andrade

Paco Andrade -o fotógrafo anarquista de trinta e tantos que resulta acusado do dobre crime- ten peso abondo na exposición mais logo desaparece por completo da novela ao acharse encarcerado e só reaparece no final. De acordo coa necesidade de comprimir a exposición, mesmo poderían eliminarse algunhas das súas actuacións estrañas antes de que aparezan asasinados os noivos (63-65).

A súa proximidade a Faraldo é relativa pois levan moito tempo sen traballaren xuntos (27) e Paco descoñece as adversidades matrimoniais de Faraldo con Alina Carter (58). Ao cabo, a actuación de Faraldo en defensa da inocencia de Paco débese ao seu xa comentado romanticismo, máis do que a unha vinculación persoal (naturalmente, o que desencadea a acción de Sebastián é a desesperada visita que lle fai Ana, a compañeira de Paco, pois Sebastián era a única persoa da vila de quen o fotógrafo falaba ben, 91).

Para a caracterización de Andrade que, á luz do que levamos visto, tería escasa presenza no guión (pero si unha intervención final moi significativa), poden seguirse as indicacións que nos fai a novela nas pp. 23-4 e 37-8.

G. Ana

Este personaxe deberían construílo os guionistas a partir dos escasos materiais que brinda a novela. Como quedou dito, resulta moi estraño que, tras a súa desesperada petición de axuda a Faraldo (90 e ss.), desapareza por completo da novela. É precisamente ese pedimento o que mobiliza a Sebastián e desencadea o proceso de investigación.

Mais trátase dun personaxe con interesantísimas posibilidades para a adaptación. A carga sentimental que Xabier López López pon en Alina Carter debería desprazarse a Ana e aí, dada a redonda pintura que o autor nos ofrece de Sebastián Faraldo, non deberían ser menos esixentes os guionistas á hora de deseñar un personaxe que puidese ter capacidade de sedución para o espectador e para o noso protagonista.

Cuestión clave, desde o punto de vista da súa posible relación amorosa con Sebastián, é se Ana chega ou non a saber da complicidade de Paco Andrade no crime, pois isto incide de pleno no final. En función da decisión que a respecto deste tomen os guionistas andará a resposta. Non resultaría inverosímil que cando Evanxelina emerxe na novela e Faraldo menciona o seu nome (dada unha proximidade entre Sebastián e Ana), ese nome lle soase a Ana como o dunha persoa ligada con anterioridade a Paco Andrade. Isto podería provocar unha crise no personaxe que afectase tanto á súa relación con Faraldo como con Andrade e que seguise contribuíndo a enriquecer o final.

Achamos a descrición física do personaxe na p. 90. Dela enfatízase, moi adecuadamente, a súa mirada. Logo dise que é ben bonita (92).

H. Secundarios

Hai na novela un número de secundarios considerable. Situremos os máis salientes en relación co protagonista e os roles principais:

- **César B. [Becerro] Valiña**, director do esmorecente xornal "Matutino" e individuo exsangüe "que parecía aforcarse cada mañá coa gravata", cun cranio laúdo a zumegar brillantina e mans de manicura (11). A súa relación con Sebastián é complexa. De feito, cando -tras os seus primeiros achados investigadores- Faraldo chega disposto a publicar no xornal (ata aí mudo) todas as sombras que gravitan sobre o caso e Valiña promete facelo (119), o que fai é lanzar un ataque impiedoso a Paco Andrade, negando calquera ligazón deste co "Matutino" (125-6) e mesmo eloxiando o xuíz que tan tor-

cidamente levou a investigación. Iso dá pé a unha tensa escena entre Valiña e Faraldo (126-8), perfectamente prescindible no guión e substituíble con vantaxe pola reacción silenciosa do noso protagonista á infamia que perpetra o seu xefe.

Valiña tampouco quere publicar a necrolóxica de Satrústegui que fai Faraldo (203), momento no que sabemos do seu primeiro apelido (Becerro) pois así o designa o noso protagonista para ben amolalo. Nese tenso momento, Valiña asegúralle a Sebastián: "Aínda que non o creas, téñoche lei" (204), o que trae á luz unha relación entre eles máis complexa e mesmo unha calada preocupación (e protección) de Faraldo por parte de Valiña.

- **Alberte Fraguas** é un señorito de carácter chulesco, provocador, amigo das liortas nas que abusa da súa posición social (herdeiro dun capital baseado na industria conserveira, viñedos e estaleiros), consumado personaxe negativo que mesmo chega a suscitar unha revolta contra a súa persoa e as súas actuacións (208) na festa de Santa Margarida en Cambados. Chega a agredir a un vello, o Candás, e despois das falcatuadas intenta sempre comprar o perdón e o silencio da xente con regalos e obras pías.

Nin que dicir ten que ese abuso da súa posición social estendíase tamén á vida amorosa ("mudaba de amigas como de camisas", 211) no curso do seu ir e vir de Vigo a Pontevedra e Vilagarcía. Só unha rapaza, unha moza de Donón (Cangas), chamada a Quinqué pois ese era o alcume da familia, traballadora na conserveira do pai de Alberte, fora a súa amante duradoira (211-2) e el chegara a poñerlle piso na Porta do Sol, en Vigo. Estamos a falar de Evanxelina.

A pintura completa do personaxe dánola Notario cando informa a Sebastián Faraldo (205-212). Queda a dúbida da posible influencia da relación con Evanxelina na transformación que o personaxe experimenta (209) cara á seriedade e a serenidade e que o leva á tentativa de matrimonio con Mariví, abortada cando a súa amante de outrora lle manda tamén a el unha nota de cita para o matar no xardín do Balneario.

Como se deduce de canto levamos dito, o grao de presenza do personaxe dependerá das opcións e solucións que asumisen os hipotéticos guionistas.

- **María Vitoria Flores**. O poder da imaxe facilita extraordinariamente a presentación deste personaxe. Só o mero feito de que vista pantalóns en 1932, en medio do requintado ambiente do Balneario, preséntaa como unha muller "liberada". Citemos unha voz que ouve Faraldo cando ela está chegando: "Qué guapa pero qué descarada, qué fina pero qué atrevida, que co

pantalón, a moi parva, deixa ver todas as súas partes, todas, non sei, non sei onde imos chegar. ¡Esa blusa! ¿El non haberá ninguén que lle diga que así vai ensinando as...?" (60).

Se se suprimise a visita de Faraldo a Euskadi, as informacións que Federico Satrústegui (o xornalista amigo de Sebastián naquelas terras) achega sobre a relaxada vida amorosa de Mariví (186) deberían reintroducirse doutra maneira, con posterioridade á aparición de José Robledo que nos transmite unha imaxe moito máis inocente da muller. Ora, en calquera caso, Mariví está a gran distancia de Alberte Fraguas en termos éticos.

Non parece necesario alargar a presenza que María Vitoria ten no libro de Xabier López López á hora de escribir un hipotético guión.

- **Comisario Henrique Balseiro**. Vello coñecido de Sebastián Faraldo -proximidade debida á dedicación profesional de Sebastián á crónica negra-, parece lóxico que sexa Balseiro quen lle desvele a condición anarquista de Andrade (que a novela xa introduce con anterioridade, 66), ben no interrogatorio do balneario (70-75), ou, se se suprime este para axilizar a exposición, cando Faraldo o visita para que posibilita algunha comunicación entre o detido (93-4) e a súa compañeira Ana.

Non ten moita presenza na novela pero é el quen informa a Faraldo da confesión de Evanxelina e das consecuencias que iso trae ao caso (246-7). Nese momento ofrece unha desculpa e, por primeira vez, trata de "ti" a Faraldo. Faraldo non simpatiza con el, quizá pola súa condición reaccionaria e oportunista.

- **Felipe Sanz**. Amigo da familia de Mariví, a súa función na novela é darlle abeiro a Faraldo en Madrid (135) tras telo coñecido no Balneario (o chófer de Sanz será cicerone e taxista de Sebastián na capital, 137 e ss.) e actuar, coa tapadeira da súa fábrica de anises, como enlace na rede de tráfico de armas que vai levar ao noso protagonista a Euskadi. Como indicamos, mantelo ou non dependerá da decisión que os guionistas tomaren con respecto a esa subtrama.

A descrición física áchase nas pp. 44-45. Fai a crónica do seu propio percurso vital e da súa ideoloxía nas pp. 50-52.

- **Federico Satrústegui**. A sorte deste personaxe (168, 180-187), heroico xornalista moi amigo de Faraldo, dependerá da solución que se dea nun eventual guión ao problema da rede de tráfico de armas para a Fundación Flores-Abarrategui.

LOCALIZACIÓN E AMBIENTACIÓN

Non parece que poidamos prescindir do marco histórico no que se sitúa a novela e que lle achega innegable encanto, comezando por esa Pontevedra do inicio dos anos trinta e ese Balneario de Mondariz. Xabier López é moi eficaz na pintura de ambientes e as súas descrições resultan visualmente poderosas e moi aproveitables.

Aínda que se practique unha necesaria concentración de localizacións e ambientes, temos todo un mundo de época que se precisa poñer en imaxes e abundantes localizacións urbanas (se cadra, mesmo algunhas grandes cidades). Constitúe un factor de custo moi importante pois a produción, para o bo resultado do proxecto, debería mimar este valor.

CONCLUSIÓN

A novela é, sen dúbida, excelente mais, tendo en conta o alto investimento que pediría producir un filme baseado na obra de Xabier López López, faise necesario un estudo moi coidadoso da súa viabilidade. Para iso, xustifícase o inicio dun proceso de desenvolvemento que tentase resolver os problemas de guión formulados, de maneira que a base narrativa acadase plena solidez. Só así resultaría posible valorar con precisión a posibilidade de financiar a produción e de agardar unha recuperación proveitosa dos investimentos que aquela necesita.

Nesa perspectiva, imponse a procura dun título máis comercial pois "A vida que nos mata" non parece que poida achegar moitos espectadores á billeteira.

FICHA FINAL

Custo de produción: Alto.

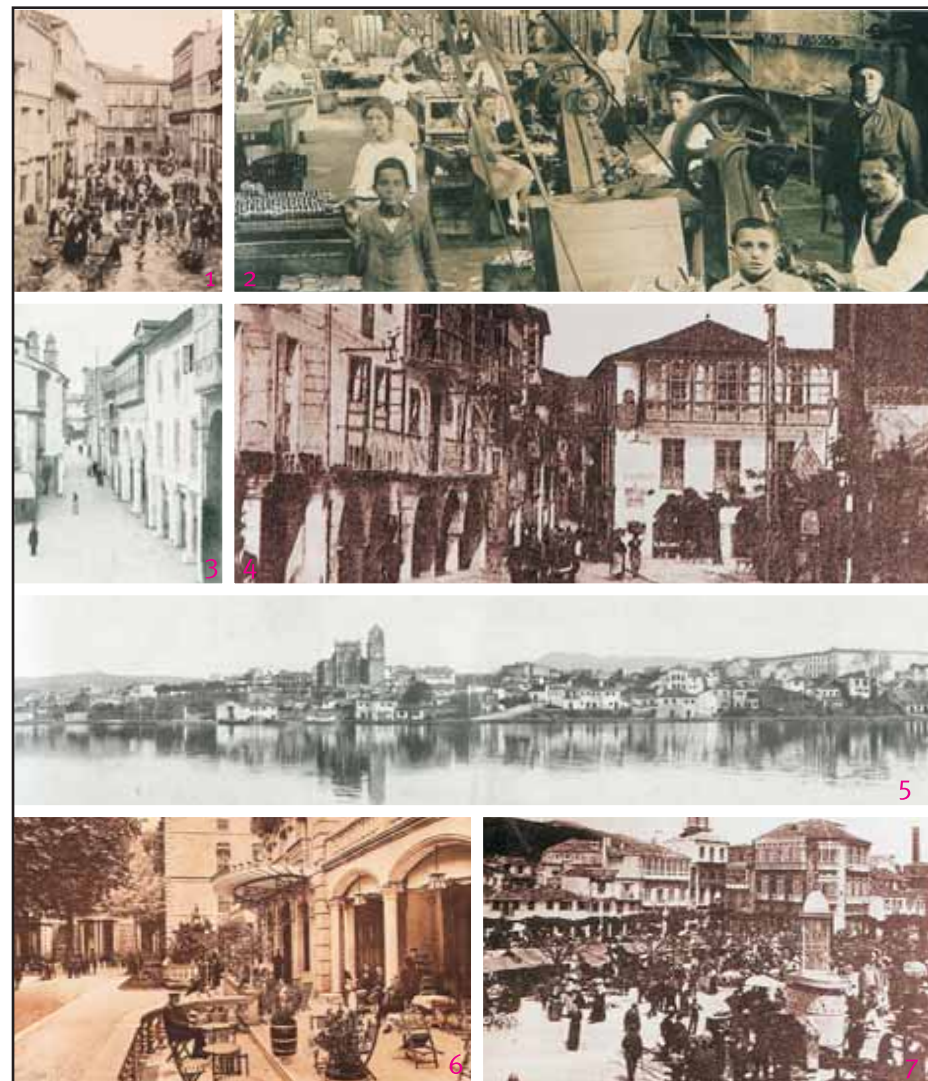
Valores de produción e posibilidades de explotación: O proxecto pode resultar atractivo mais é necesario un estudo coidadoso.

Audiencia visada: Maiores de 13 anos.

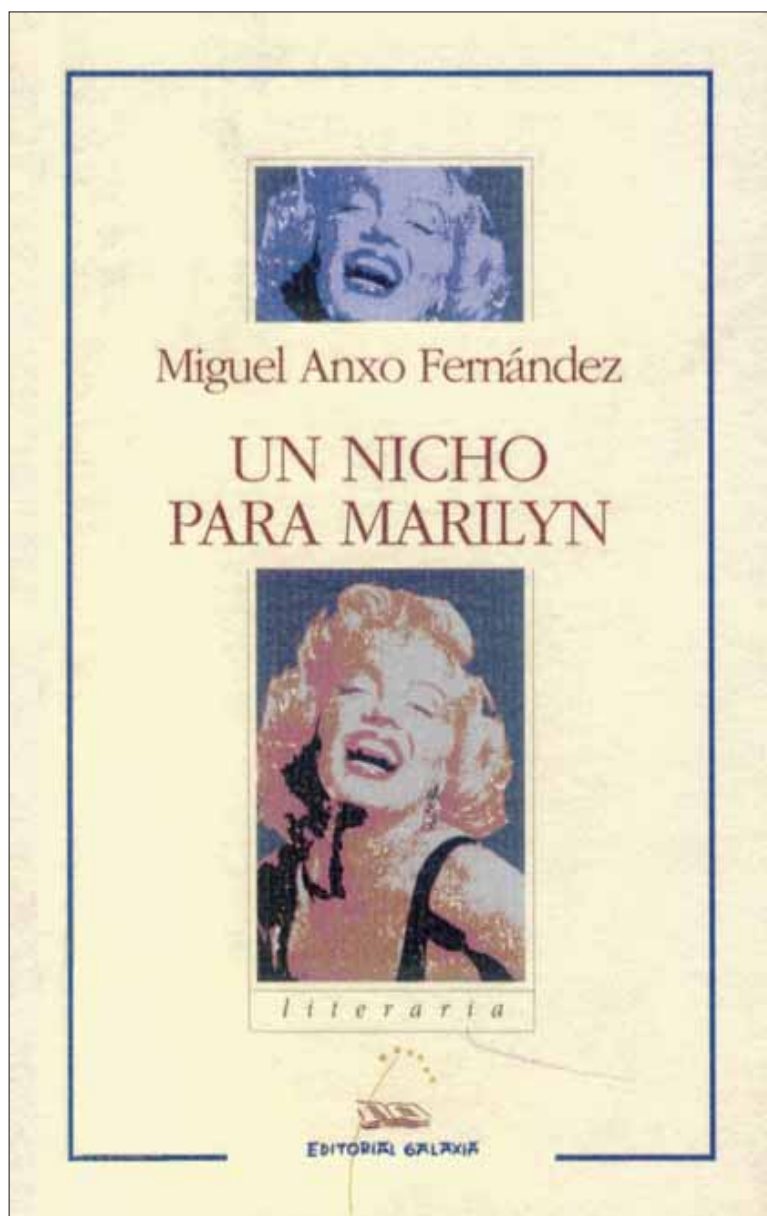
Xénero: Filme de investigación ("thriller").

Localizacións: De época (1932) e numerosas.

Número de personaxes: Considerable, con recurso a abundante figuración.



1_Vilagarcía • 2_Fabrica de conservas • 3_Rua do Comercio Pontevedra • 4_Pontevedra a comezos do século • 5_Pontevedra • 6_Terraza do Balneario de Mondariz



Un nicho para Marilyn



Ficha da obra literaria

Autor: Miguel Anxo Fernández (O Carballiño, 1955)

Título: Un nicho para Marilyn

Editorial: Galaxia.

Lugar de publicación: Vigo

Data: 2002

Páxinas: 144

Colección: Literaria, nº 187

ISBN: 84-8288-580-4

Depósito legal: VG-927-2002

Outras obras narrativas e premios: ademais dun libro de relatos, *O sabre do francés* (2002), e unha novela curta, *O sangue dos Cortiña* (2004), Miguel Anxo Fernández é tamén autor de numerosos libros dedicados á historia do cinema en Galiza: *O Carballiño. Crónica de cine* (1900-1990) (1994, Premio "Historia da Galicia Cinematográfica"), *Carlos Velo. Cine e exilio* (1996), *As imaxes de Carlos Velo* (2001, Premio "Sempre en Galicia"), *A Bella Otero, pioneira do cine* (2002, Premio "Chano Piñeiro"), etc. Exerce a crítica de cinema e televisión en La Voz de Galicia.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

O detective galego establecido en Los Ángeles, Frank Soutelo, resolve o caso da desaparición do cadáver de Marilyn Monroe, relacionado cunha rede de necrofilia dedicada á subtracción dos restos de mitos do cinema.

Sinopse

Tras a presentación do ex-policía e detective Big Frank Soutelo e os seus antecedentes familiares, a novela infórmanos sobre a existencia dunha rede de contrabando de cadáveres de mitos de Hollywood e dá paso á encomenda do caso: Tara Colbert, unha actriz retirada, pretende que Frank recupere o cadáver de Marilyn Monroe, desaparecido do cemiterio "Memorial Park". Soutelo ten que penetrar no mundo da necrofilia mitocinematográfica e, grazas aos seus contactos na policía, fixa tres sospeitosos, entre eles Tara, a súa contratadora. Tras comprobar que a tumba de Marilyn foi aberta e establecer o primeiro contacto cun vixiante do cemiterio, Tabasco Cardona, que se converterá no seu colaborador andando o relato, visita a Bruce de Bont, afortunado produtor cinematográfico e sospeitoso de ter roubado o cadáver do seu ídolo James Dean. O escaso interese de Bruce por Marilyn despraza a investigación de Frank a Sugar Jones, propietario dunha selectísima e moi especial funeraria. Para tantealo, Soutelo dille que quere conseguir o cadáver de Rodolfo Valentino por conta dun cliente. Sugar, que se considera herdeiro dunha antiquísima cultura mortuoria, acepta a petición pero, amoscado, vai poñer os seus homes atrás dos pasos de Soutelo.

A alianza que Frank establece con Tabasco permítelle facerse con máis informacións sobre a rede de necrofilia e sobre as estratexias usadas para combatela por parte da empresa na que Tabasco di traballar. Proseguindo as súas pescudas, Frank despista sen ningún problema aos homes de Sugar, que resultan ser uns completos inútiles. Acaba reencontrándoos cando Sugar o agarda na oficina de Frank, onde a secretaria do detective, Pat, está retida polos matóns. Soutelo confésalle a Sugar que traballa para Tara na recuperación do cadáver de Marilyn e maniféstalle a súa sospeita de que el poida telo. Pero Sugar tamén está interesado nesa peza.

A novela infórmanos entón da paixón por Frank da súa secretaria, Pat Pérez, antes de que Soutelo e Tabasco articulen un plan para facer caer a rede de traficantes de mortos ilustres. Conseguen así un cadáver que fan pasar polo de Marilyn e,

tras fixar as condicións con Tara, proceden a efectuar a entrega. Cando están niso irrumpen Sugar e os seus homes, o que dá lugar a un enfrontamento armado no mausoleo privado onde Tara ten xa outros cinco cadáveres exquisitos. Alí Tara inmó-lase provocando un pavoroso incendio.

Finalmente, Frank descobre que o cadáver de Marilyn está a salvo noutro punto do cemiterio vixiado por Tabasco e que este é en realidade un detective da brigada especial contra o contrabando de cadáveres. Todo o proceso fora seguido pola policía. A novela conclúe deixando aberta a posibilidade de que Frank se una a Pat e coa ameaza de Sugar a pairar sobre Soutelo.

ESTRUTURA DO RELATO

O relato ponse en marcha, como mandan os cánons do xénero, coa visita a Frank Soutelo dun enviado de Tara Colbert (28) que leva o noso home ao encontro da antiga actriz secundaria agora convertida en riquísima dama. Tara preséntase como antiga amiga de Marilyn, preocupada pola desaparición do seu cadáver, e exponlle os termos do traballo a Frank (33-35) desde a súa cadeira de rodas: "hai uns días recibín unha confidencia asegurándome que a tumba de Marilyn está baleira. Quero que atope o seu corpo" (34). Mais, xa aquí, o narrador (como fará no curso ulterior da novela con outros personaxes), introduce un capítulo no que se aproxima ás interioridades do personaxe de Tara e fainos chegar directamente aos lectores, i.e., sen mediación das capacidades investigadoras de Soutelo, unha completa información sobre o pasado e as negras paixóns de Tara Colbert (37-41). Como é sabido, o cinema (a diferenza da novela) ten dificultades para expoñer esas interioridades do personaxe se non se poden vincular estreitamente co progreso das accións.

Temos así o primeiro problema co que deberían confrontarse os hipotéticos guionistas: ¿como organizar de forma subtil a presentación das informacións necesarias (e só das necesarias) para manter o interese do espectador, potenciar a intriga e non provocar un parón no relato? Isto é tanto máis importante canto que a eficaz regulación do fluxo de información é por completo esencial ao xénero de investigación. Tería que haber unha serie de desvelamentos (e a obtención final dunha certa transparencia sobre o que permaneceu oculto ao longo do filme) que mal se compadecen con eses capítulos de intervención "informativa" por parte do narrador.

De feito, a única sorpresa final que nos reserva o libro é o papel xogado pola policía en todo o proceso e con iso fai xogo a aparición de Tabasco Cardona (46), cando Soutelo visita a tumba de Marilyn para comprobar se foi ou non aberta. A esa altura, a introdución de Tabasco prepara a súa adopción do papel de colaborador de Soutelo na pescuda, o que só se producirá coa segunda visita de Soutelo ao cemiterio do Memorial Park (72).

A primeira inflexión do relato ten lugar cando Soutelo descobre a través das informacións que lle achega un antigo colega na policía -recurso a informadores demasiado reiterado na novela para os propósitos dun filme de xénero intrigante- que Tara Colbert é sospeitosa de necrofilia "e o caso viraba do revés" (51, e o mesmo título do capítulo califica de sorpresa ese dato, 49). Mais a potencia da sorpresa (e da inflexión) é menor da desexable pois o lector xa dispón desa información a través do narrador. Naturalmente, uns guionistas deberían velar todos eses datos achegados no capítulo III ("Tara Colbert") e facelos aparecer como consecuencia da actividade investigadora de Soutelo.

A primeira falsa pista que Frank desbota é a que levaba a Bruce de Bont (p. 53 e ss.) e así chega a confrontarse co verdadeiro antagonista, Sugar Jones (63 e ss.), ao que di dirixirse, por conta dun cliente, para conseguir o cadáver de Rodolfo Valentino. Sugar acepta a encomenda (aínda que sabe da súa falsidade, pois o cadáver de Valentino está "adxudicado" hai tempo) e pon os seus matóns atrás de Frank que non ten ningún problema para os despistar e, de paso que rende informacións á súa contratadora (Tara), multiplica o seu salario (101) ante os eventuais perigos da lea na que anda metido.

Entre tanto, a alianza de Frank con Tabasco queda perfectamente establecida e este fai outro alarde de erudición sobre a trama necrófila para ben da pescuda de Frank (86-90). Tal achega de información sería a única que poderíamos aceptar para non abusar do mecanismo, motivada como está polo establecemento dunha colaboración chamada a ter moito peso no relato.

O seguimento por parte dos sicarios de Sugar a Soutelo (93 e ss.) é conforme aos esquemas do xénero pero os matóns son uns ineptos tan rematados que, ademais de non conseguiren manterse tras os pasos de Frank, non saben valorar os datos significativos (as casetes de vídeo que Tabasco mostrou a Frank, 96) e, cando presentan informes ao seu xefe, Sugar dálles labazadas e mesmo couces no cu (97). Volven fracasar na súa terceira tentativa de seguir a Frank e hai novos couces (97). Son os completos inútiles típicos da comedia, a xogaren con outra clave de xénero que logo estudaremos.

Visto o seu fracaso constante, Sugar opta por tomar a oficina de Frank e agardalo alí, retendo á secretaria, Pat Pérez. Este momento é adecuadamente presentado desde o punto de vista de Frank, que chega á oficina e acha a Sugar Jones sentado na mesa dunha chorosa Pat mentres os dous sicarios (102) o apuntan coas súas pistolas. Malia a ineptia dos seus homes, Sugar deduciu que Frank anda en relación con Tara (103) e quere coñecer o que está procurando Frank. Frank vai directo ao gran (104) e, en canto Sugar sabe que do que se trata é do cadáver de Marilyn, marcha (104).

A esa altura, o obxectivo (facerse co cadáver de Norma Jean Baker) queda perfectamente establecido para todos os personaxes en conflito, marcándose así a segunda inflexión decisiva do relato cando entramos no último terzo da novela. O narrador, de acordo coa súa técnica de interromper o relato para introducir capítulos dedicados a expoñer a traxectoria dos personaxes, consagra aquí un (107-112) á subtrama romántica, a paixón de Pat por Frank, antes de que entremos na área decisiva que levará á resolución do relato.

O plano de Frank e Tabasco para desfacer a lea queda deseñado en catro fases (113):

- 1_ Achar un cadáver que poida parecer o de Marilyn. A tal efecto van máis alá de San Diego (114). Alí, sen máis encordio que o duns cans que liquidan, conseguen o seu obxectivo (115-7). Tabasco encargárase de preparar o cadáver (117) para que poida pasar polo de Marilyn Monroe cando os expertos de Tara o examinen.
- 2_ Pactar as condicións da entrega da fúnebre mercadoría a Tara. A reacción dela perante a comunicación do achado do cadáver está moi enfatizada e ben descrita (119). O feito de que agora ninguén acompañe a Frank á saída cando marcha da mansión de Tara amosca o noso protagonista (120) e así llo comunica a Tabasco (121).
- 3_ Preparación do traslado do cadáver (121-2).
- 4_ Traslado e entrega do cadáver por parte de Frank e Tabasco. O cadaleito vai cuberto de pan para disimular a súa condición e iso fai que os homes de Tara se enfariñen na descarga (123), a ton co saíbo cómico que teñen moitos momentos da novela. Sae o experto encargado de comprobar que o cadáver é auténtico, dando paso ao intercambio do cadáver polo diñeiro que falta para totalizar os 150.000 dólares pactados (124).

E entón é cando irrompe Sugar Jones e a súa tropa (124) para dar paso ao clímax final con converxencia de todos os personaxes en conflito: Soutelo-Tabasco, Tara e os seus homes e a xente de Sugar. Tras a discusión entre Sugar e Tara (125),

Frank quere marchar pero non pode pois de inmediato comeza o enfrontamento a tiros (125-6). Frank e Tabasco, tentando escapar, acceden a un soto. Cando se acende a luz, resulta visible unha deslumbrante escenografía de mausoleo (126-7), onde xa hai cinco tumbas. Falta por encher a de Marilyn. Tara aparece vestida cunha túnica azul turquesa (127), sen a súa cadeira de rodas, poñendo fin á liorta: "Morreremos todos", "Esta é a miña tumba", "Boris, acciona o mecanismo" (127). A escena posúe innegable potencial.

Frank e Tabasco saen correndo mentres todo aquilo comeza a arder (128) e, na fuxida, crúzanse ao xeito do xénero cos coches de bombeiros, ambulancias e policía que acoden ao lugar. No mausoleo de Tara quedan sete cadáveres: os cinco que Tara xa tiña, a falsa Marilyn e ela mesma (130). A opinión pública pensa que se trata do suicidio ritual dunha secta apocalíptica (129).

Como xa indicamos, a sorpresa final é a reaparición do cadáver de Marilyn, que fora cautamente gardado por Tabasco -gardado seguirá mentres a necrofilia non estea erradicada (131)- e o desvelamento do papel da policía e da identidade real de Tabasco. En suma: a revelación de todo o que ata aí o narrador nos velara. Houbera contravixilancia durante todo o proceso e mesmo a operación de San Diego fora preparada pola policía, así como a escolla do cadáver e a súa maquillaxe (139). Menos significativo é o sobre negro que Sugar fai aparecer no coche de Frank coa mensaxe "Volveremos vernos, leva coidado" (141) en letras douradas. Frank non pode menos que esmendrellarse de riso.

Queda pendente a subtrama romántica Frank-Pat que non progresou ao longo da novela. Dáse como feito a paixón dela e a aparente frieza del, que se modifica no final, cando a Frank lle ferve na cabeza a idea de invitar a Pat a unha cea íntima: "Non quería catre a pelo, iso quede claro, buscaba outra cousa. Xa vería." (141). Correspondería aos guionistas determinar se interesa darlle curso propio e alimentar un desenvolvemento dese amor ou mantelo confinado dentro dos límites que lle asigna a novela.

En suma, Un nicho para Marilyn fornece elementos para un filme do xénero de investigación ("thriller") mais cumpriría traballar a estrutura, mellorar as inflexións e o deseño dos antagonistas, así como evitar un avance demasiado lineal cara ao feliz desenlace. Ora, todo isto pode adquirir outra luz así que foquemos un problema da máxima importancia pois estaríamos cegos se só visemos na novela o esquema e a clave da serie "noir".

O PROBLEMA DO TON E A CLAVE DE XÉNERO

O narrador da novela adopta, nos seus mellores momentos, un eficaz ton irónico (como é sabido, eses tons son difíciles de trasladar ao cinema) e Un nicho para Marilyn resulta toda ela profundamente irónica e dunha negra comicidade. Se non, sería completamente inaceptable desde o seu punto de partida por un problema radical de verosimilitude: nunha clave realista, non é crible que haxa tantos tarados dispostos a gastar fortunas no tráfico de cadáveres exquisitos (esa trama introdúcese cunha explicación do narrador nas pp. 19-25) e mesmo na p. 49 esta dificultade asoma para o noso protagonista, Frank Soutelo: "Ninguén cun algo de siso se pon a mangar cadáveres, agás que teña o miolo tocado ou sexa un dexenerado incorrrible".

Naturalmente, a fascinación polos cadáveres pode funcionar moito mellor nun texto literario que en imaxes gobernadas polo principio realista propio do filme de investigación. Na novela, unha vez establecidas as regras do xogo, suspendemos a nosa descrenza e estamos mesmo dispostos a aceptar que os resultados económicos de Hollywood puidesen perigar se saíse á luz toda esa necrofilia aplicada aos seus mortos máis célebres (89).

Por iso, se queremos ser fieis ao espírito da novela, o xénero escollido para a adaptación só pode ser o da mestura de filme de investigación e comedia macabra, unha das combinacións máis complicadas para obter unha película accesible e de éxito comercial (xa a comedia negra de seu non é doada para un público masivo).

Polo mesmo rego vai a constante cinefilia da novela, que é tamén cinefilia do personaxe. Isto sitúanos perante o cinema no cinema, outra clave potencialmente distanciadora. Soutelo refírese a múltiples películas no curso da súa peripecia, p.e., "A noite dos mortos viventes" (99) ou "Traédeme a cabeza de Alfredo García" (116). Cando resolve o caso, vai ver "L.A. Confidential" (132) e verifica o pouco que cambiaron as cousas en Los Ángeles desde a época en que se ambienta o filme. Mais a cinefilia de Frank é erudita e mesmo cita a Donald Spoto (133).

Loxicamente, esa presenza do cinema no cinema sería herdada da construción autorreflexiva da novela, que ao inicio sitúa a súa propia xénese nas memorias que Frank lle tería contado a un "negro" -en realidade, un mestizo de Comala, continuando a constante presenza de inmigrantes, a ton coa interculturalidade que pide a cinefilia irónica da novela- para un editor de pulps (16-7). O escribido "negro" tivo acceso a Pat e varios personaxes pero Frank pretende que manteña "a miña narración en primeira persoa ata onde fose posible. Coido que as cousas soan máis

verdadeiras cando as conta o seu protagonista" (17). Como vimos, o proxecto de Frank só se realiza parcialmente e o narrador ofrécenos a miúdo unha información moi completa sobre os outros personaxes, chegando mesmo aos seus sentimentos íntimos. Mais ese carácter de imaxinadas memorias podería dar lugar a unha voz "over" no hipotético guión, da que non faltan ilustres precedentes no xénero, comezando por "Sunset Boulevard" (Billy Wilder, 1950).

En suma, a cuestión do ton e a clave de xénero constitúe un dos problemas de máis calado que deberían resolver os hipotéticos guionistas dun filme baseado nun Un nicho para Marilyn con pretensións de viabilidade e éxito comercial. O produtor debería contar ademais cun director moi experto que soubese concretar tan delicados equilibrios no produto final.

PERSONAXES

O problema do que nos acabamos de ocupar condiciona tamén o perfil dos personaxes e sitúa os hipotéticos actores ante desafíos moito considerables. Iremos recollendo os trazos máis definitorios de cada un dos protagonistas e principais.

A. Frank Soutelo

A novela comeza coa presentación de Frank (11-12) e a descrición da súa oficina. ¿Como acabou este home de detective privado en Los Ángeles? Pois todo arrincou coa fuxida do seu pai, despois do 1936, a México (12) e o seu paso clandestino aos USA ata acabar na policía de Nova York. De aí a condición de policía do seu fillo, Frank, antes de pasar a detective privado. Fisicamente, Frank, que anda polos cincuenta (14), di asemellarse a William Holden. Temos, máis adiante, outra descrición física do personaxe a través dos ollos namorados da súa secretaria, Pat (108). Canto á psicoloxía de Frank, é a típica do detective do xénero (109): duro por fóra, sensible por dentro. Un sentimental acoirazado (110). En palabras de Pat, "manteiga amañada" (111). Frank non quere confesarse a si mesmo o seu amor por Pat -e iso que estivo a punto de lle propoñer matrimonio (106).

Como nos modelos do xénero, Frank é en realidade utilizado, non polos seus contratadores, senón pola policía para poñer cabo á rede de contrabando de cadáveres (137). Realmente, no departamento de Policía apostaron fortemente a prol de Big Frank (138). Mais o caso supón para el un importante medro con respecto aos

encargos dos que ultimamente se ocupaba e, desde logo, uns beneficios que poñen fin ás dificultades nas que andaban sumidas as finanzas do seu despacho.

Frank é un cinéfilo empedernido ("a miña paixón polo cine", 44), de perfil alto, pois gusta de Eisenstein (55) e, como vimos, fixo lecturas na materia.

A diferenza dos modelos de detectives do cinema clásico de Hollywood, non fuma (68), pero si bebe uísque con xeo. Recordamos en certos puntos ao Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán pois, se non cociña, manifesta unha grande preocupación pola gastronomía e visita con frecuencia o "Peirao", un restaurante galego en L.A. propiedade de Beni (Benito), onde saborea as especialidades do noso país.

O personaxe é simpático para o espectador e Miguel Anxo Fernández, malia o innegable peso das tradicións que convoca, consegue outorgarlle singularidade. Quedarlle ao actor (e ao director) a non doada tarefa de conseguir que esa singularidade se mantivese á hora da posta en imaxes desta historia.

B. Pat Pérez

Pat, a secretaria de Soutelo, tamén descende de galegos por parte de avó (106) e por iso se chama Pat Pérez (107). É neta dun fragueiro lugués arribado a América para talar árbores nos bosques de Oklahoma (110). Domina catro idiomas e resulta moi atractiva. Entrou a traballar para Frank por recomendación de Benito, o dono do "Peirao", pois parecía disposta a traballar sen ter garantida unha remuneración mensual fixa. A verdadeira razón é máis profunda e o inicio do capítulo XIV (107) decláralo sen disimulo: está namorada de Frank desde o primeiro momento en que o viu no "Peirao" -o único encontro sexual que tivo con Frank, do que primeiro nos dá el noticia, vémolos a través dos ollos de Pat na p. 109 e, tanto nesa como noutras (108, 110-1), seguimos acumulando información sobre a súa paixón por Frank.

Pat é unha muller á altura dos tempos actuais e da reformulación dos roles sexuais ligado ao proceso de emancipación feminina. Produto dos seus estudos nun colexio de primeira, posúe unha titulación en defensa persoal e sólidos coñecementos de balística. Tamén practicou tiro olímpico (107-8), datos todos estes que lle velou coidadosamente a Frank. Así é noxento para ela ter que facer de choromiscas (110) cando recibe a visita de Sugar e os seus gorilas. Como ten rendas sobradas (108), case traballa por gusto ou, mellor dito, por amor. Pat, en realidade, sabe moito máis do que cre Frank (111) e case actúa como unha protectora del na sombra. Ten un obxectivo claro: que Frank caia nas súas redes (112). O final da novela

deixa aberta esa pista (141) e, como dixemos, queda a dúbida de cómo debería manexar un hipotético guión esta subtrama romántica.

O lóxico sería estruturar unha progresión que tamén potenciase o dinamismo na evolución dos personaxes (a famosa "transformación interior") para así facelos aínda máis atractivos e con maior potencia á hora de provocar a identificación/fascinación do espectador. A conveniencia de estudar con coidado un reforzo do papel da figura feminina acentúase ao considerarmos que Miguel Anxo Fernández prescindiu do mito clásico da "vamp" no seu exercicio de cinefilia (ou cinefaxia).

C. Tabasco Cardona

O nome de Tabasco resulta ben expresivo das súas orixes, nesta historia ambientada en L.A. onde tantos personaxes teñen as raíces fóra dos U.S.A. Tabasco é fillo de emigrantes mexicanos chegados tempo atrás. Aínda que a súa primeira aparición se produce na p. 47 (dirixíndose a Frank cando este anda a examinar a tumba de Marilyn), corresponde ao narrador unha máis completa introdución do personaxe no capítulo "O vixiante do Memorial" (59-62).

Vai ser o colaborador de Frank. Como este di, "socio accidental" (113). Só ao remate (136) teremos toda a información sobre Tabasco Cardona (ata alí, só Tabasco), detective da brigada especial contra o contrabando de cadáveres. Aparece entón vestido de forma completamente distinta (135) e a Frank amóla bastante non ter sospeitado cousa (136).

A relación del con Frank é de plena harmonía e identificación, quizá por seren ambos os dous descendentes de inmigrantes que conseguen abrirse paso en circunstancias difíciles ata o brillante éxito (140) narrado na novela. O curioso é que Tabasco, quizá por ser un personaxe que oculta a súa identidade, resulta un pouco plano, como se só fose un personaxe de apoio, o que non casa co seu sonoro nome. Malia toda a calidade ética que queiramos atribuírlle, choca un pouco que chegue a querer devolverlle a Frank os 50.000 dólares recibidos pola súa colaboración pois para Tabasco era un "deber" (140). Como Frank se resiste a aceptar a devolución, os cartos acabarán ironicamente destinados a obras pías.

A menos que os guionistas escolleses unha estética de "comic" para así solucionar o problema da clave de xénero, imporíase facer un pouco máis complexo este personaxe, enriquecendo o contraste psicolóxico con Soutelo e facendo menos inxenua a confianza en Tabasco por parte do protagonista.

D. Tara Colbert

A cinefilia que sobrancea na novela explica por si soa o nome escollido para este personaxe e parte do seu perfil. O narrador expónnos o pasado e as características de Tara nas pp. 37-40 e explícanos cómo a súa perversa paixón procede do seu padraсто (37-8), sen recurso explícito a xustificacións psicanalíticas. O seu obxectivo na novela é completar con Marilyn o mausoleo de cadáveres ilustres que deben acompañala no tránsito ao outro mundo.

O problema máis groso con Tara Colbert (cuestións de verosimilitude á parte) asenta precisamente na existencia de gloriosos precedentes na tradición cinematográfica, aínda que iso tamén podería contribuír á eficacia do seu rol se houbera unha actriz capaz de desempeñalo con eficacia.

De entre os seus servidores sobrancea Boris, que ora traslada a Frank a casa de Tara para encomendarlle o caso (29-30), ora aparece na filmación da cámara de vixilancia do Memorial (91) usando un escáner preto da tumba de Marilyn -seguramente para saber se estaba baleira ou non-, ora acciona o mecanismo que desata a inmolación no mausoleo. É o fiel colaborador de Tara.

E. Sugar Jones

Como os restantes personaxes fundamentais (a excepción de Soutelo), Sugar Jones é introducido a través das informacións que nos achega o narrador (77-83), sen as xustificar como investigacións do detective ou do imaxinario "negro" que redacta as súas memorias. Temos, por iso, idéntico problema que cos demais personaxes á hora de utilizar, introducir e regular ese fluxo de datos.

Preséntaselle a Frank como o mantedor dunha "cultura funeraria milenaria" (67) e, xa que logo, completo inimigo da cremación. A súa é a funeraria máis exquisita que se poida imaxinar, a "Sugar Jones Mortician's" [sic, 81], de consolidado prestixio entre a "beautiful people" de Hollywood. Vén partillando as mesmas negras paixóns de Tara e así entra en conflito directo con ela cando sabe que anda atrás do cadáver de Marilyn.

Ora ben, a súa debilidade como antagonista é notoria cando se confronta con Soutelo e o seu aliado Tabasco. A menos que os hipotéticos guionistas se inclinasen decididamente pola estética do cómic (e mesmo nese caso), habería que reforzar con enerxía as capacidades de Sugar Jones e os seus homes á hora de dificultar o triunfal avance do equipo de investigadores.

A banda de inútiles que veñen sendo os seus homes poden resultar aproveitables na utilización da clave de comedia. Outro tanto cómpre dicir da relación que

Sugar mantén con eles. Considérese, por exemplo, que, nunha das doses de xarope de pao que o xefe lles arrea, deben felicitarase porque ese día o xefe non leva os zapatos rechamantes de punta metálica que usa a cotío para lles bater no cu (97).

F. Bruce De Bont

Bruce de Bont ocupa un lugar moi secundario e, significativamente, o narrador non dedica un capítulo a presentarnos informacións específicas referidas a el. Coñecémolo a través da visita que lle fai Soutelo e cumpre o papel da típica liña de investigación abandonada (ou falsa pista), aínda que a policía finalmente tamén ande atrás del para facelo penar polo seu macabro vicio. Como di o agudo título do capítulo VI, "Bruce de Bont prefería a James Dean" (53).

LOCALIZACIÓNS E AMBIENTES

Neste punto achamos outra das dificultades maiores de calquera produtor que vise en Un nicho para Marilyn punto de partida para un proceso de desenvolvemento. A localización en Los Ángeles non constitúe un elemento prescindible do relato e, como é obvio, a rodaxe nos USA pediría un investimento de moita contía.

Non serviría como solución o intento de levar a decorados parte das hipotéticas secuencias do filme pois hai abundantes escenas de exterior onde os espectadores deberían recoñecer as xeografías habituais dos filmes de Hollywood. Por outra parte, a construción dos decorados, tal como son descritos na novela, tería un custo moi alto.

E é que, ao cabo, poucas localizacións da novela admitirían unha doada solución fóra daquela xeografía. Enumeremos, sen ánimo de ser exhaustivos, o despacho de Soutelo, os sotos do cemiterio, algún exterior pouco caracterizado (p.e., o cemiterio de San Diego) e lugares de reunión como o restaurante "Peirao", propiedade de Beni (Benito, oriundo de Cambados e tamén fillo dun represaliado do 36) que constitúe localización recorrente ao longo da novela (desde o inicio, p. 15, ata o final e esclarecedor encontro de Soutelo con Tabasco, 135).

Querendo levantar estas pexas, un produtor e uns guionistas creativos poderían estudar a posibilidade da translación a Galiza da novela e, dada a inexistencia entre nós dun "star system", con substitución do panteón de estrelas por un panteón de galegos ilustres. Ora, iso presenta o problema do seu interese e a súa inte-

lixibilidade para un público internacional como é aquel ao que se dirixe o cinema. Máis adecuada parecería esa proposta se se pensa nunha obra de teatro onde a convención non-realista que pide o texto resultaría moito máis doada de manexar.

Baixo outro punto de vista, e a ton co asunto tratado, é constante e chandleriana a presenza das flores na novela. A insistencia no cheiro mareante (para Frank) das orquídeas é motivo reiterado e mesmo chega a parecer unha "pista": "anunciaban algo raro" (102). Soutelo bate con el desde a súa visita á casa de Tara e será Tabasco quen esclareza a Frank sobre a orixe e características do odor: "Hai quen di que semellan feitas de carne humana" (72-3). Tamén temos crisantemos, cipreses, abetos e algunha árbore exótica. Cando, ao final, Frank quere mandarlle flores a Pat ve como na floraría lle ofrecen orquídeas. Naturalmente, el prefere enviar rosas frescas (132).

MÚSICAS

As músicas que se mencionan na novela, acordes co propósito de mitofaxia constante que a inspira, marcan outro aspecto comentable. Canto aos mecanismos irónicos, pola posibilidade de utilización da gravación do gaiteiro de Soutelo, Avelino Cachafeiro, que Frank garda como unha xoía (11). Nesa liña, Frank tamén ouve unha casete de Milladoiro (135). Mais os problemas, para o hipotético produtor, aparecen cando Soutelo pasa a ouvir músicas como as "Streets of Philadelphia", de Bruce Springsteen, que implicarían unha adquisición de dereitos moi gravosa para unha produción feita en Galiza. Non é o único caso.

CONCLUSIÓN

A novela é un divertimento literario no mellor sentido do termo e como tal pide ser lida. Miguel Anxo Fernández xa ten mostrado as súas habilidades como escritor en O sabre do francés e aquí entrégase a un gracioso exercicio de cinefilia irónica. Certamente, na medida en que parte dun esquema de xénero, os problemas narrativos serían solubles cun demorado traballo de guión pero o que xa resulta moito máis complicado é acertar (para os guionistas e para o director) co axuste no ton entre o "thriller" e a comedia negra, como quedou explicado. Se a isto sumamos a necesidade de considerar unha rodaxe (polo menos, parcial) nos USA, as perspec-

tivas de rendibilizar os investimentos precisos non se albiscan e a decisión de iniciar un desenvolvemento baseado na novela resulta moito problemática.

FICHA FINAL

Custo de produción: Alto.

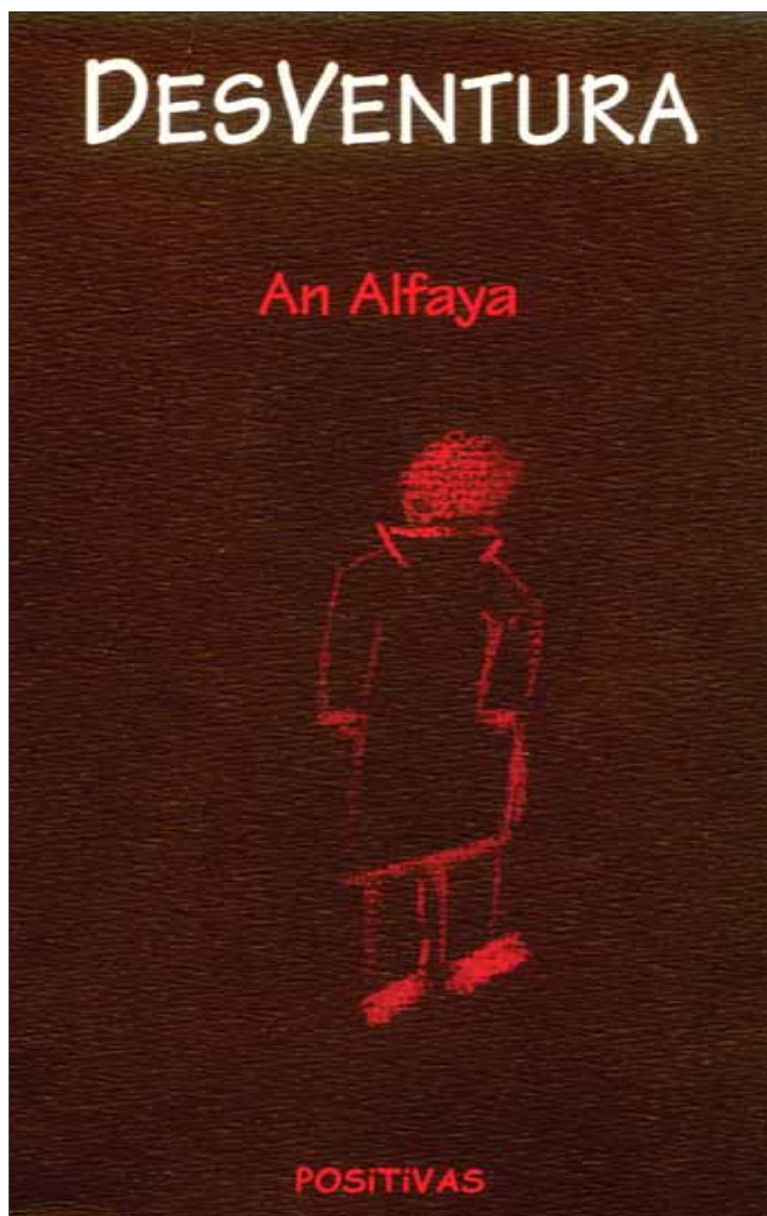
Valores de produción e posibilidades de explotación: O proxecto ten innegables valores pero a contía do investimento preciso para levalo adiante e as dificultades do ton narrativo resultan desanimantes.

Audiencia visada: Maiores de 13 anos.

Xénero: Cruzamento de filme de investigación (thriller) e de comedia negra.

Localizacións: Imponse a rodaxe no USA.

Número de personaxes: Medio.



Des Ventura

Ficha da obra literaria

Autora: An Alfaya (Vigo, 1964)

Título: Des Ventura

Editorial: Positivas

Lugar de publicación: Santiago

Data: 2003

Páxinas: 148

Colección: Narrativas

ISBN: 84-87783-760-7

Depósito legal: C-2363-2003

Outras obras narrativas e premios: É autora de numerosas obras de narrativa infantil e xuvenil como *Auga varrida* (1993, Premio Ourense de Contos para a Mocidade 1992), *O caderno azul* (1996, Finalista Premio Merlín), *iSireno, Sireno!* (1997, Premio Merlín), *A recortada* (1999, Premio Ourense de Contos para a Mocidade 1994) *O baúl de Wensel* (2000), *Folerpas* (2000), *Down* (2001), *A encantadora* (2003, Finalista Premio Merlín), *Buguina namorada* (2003) e *O cero escuro* (2003). Tamén publicou pezas de teatro infantil, merecedoras de varios premios.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Historia de Ventura Rocha, parado, case cincuentón, separado e pai de tres fillos, que apaña uns cartos, en parte mentindo e en parte por sorte, e decide iniciar unha nova vida, desaparecendo do seu mundo.

Sinopse

Ventura Rocha Rocha, un mecánico en paro de corenta e seis anos, separado, un desastriño, anónimo entre os seres anónimos, desperta un venres na vivenda en que vive só. Ten que ir á oficina do paro pois recibiu comunicación urxente sobre unha posible oferta de traballo e xa esgotou a prestación por desemprego. Ventura vai retrasado e, cando quere abrir unha das follas do garaxe do edificio, bate cun sapo. Intenta que o bicho marche de alí, usando unha vasoira e un recollector. Mais cando finalmente Ventura sae a bordo do seu coche xa gasto e quere cerrar o garaxe acaba, sen querer, esmagando o sapo. Ventura vomita o almorzo. O día comeza mal e o recordo do sapo vai acompañalo constantemente.

Xa na cola da oficina de emprego, chega a vez de Ventura. O ordenador falla e a funcionaria mándao esperar. Nin sequera se lle ocorre a Ventura facer máis consultas e entón non descobre a tempo que estaba na fileira equivocada. Así pasou a hora da entrevista nunha empresa de automotores e con ela a oportunidade laboral. Ventura vaise refuxiar ao bar de Sindo, onde xoga aos naipes a cotío con catro matados coma el. Alí ten unha discusión con Sindo, onde desabafa o seu vinagre pero, tras a bronca, o propietario acaba confesando a Ventura e este, ao non ter máis motivo para a anterior iracundia que a súa falta de perspectivas vitais e o sentimento de fracaso, comeza falándolle do encontro co sapo; conta logo o acontecido na oficina de emprego e despois, xa improvisando, anúncialle a Sindo que acaban de diagnosticarlle unha enfermidade mortal: un cancro de fígado a estenderse polo corpo. Sindo ofrécelle axuda e Ventura acaba aceptando dous mil euros para marchar a unha clínica pero pídelles ao amigo que garde silencio total sobre a súa nova situación.

Ventura vai para a casa, sorprendido da súa propia mentira, e alí rememora (como noutros momentos da novela) sucesos da súa vida pasada, neste caso o matrimonio con Asunción, da que tivo tres fillos: Tareixa, Toño e Asun. Precisamente

a Toño vai velo na rúa, xusto cando o rapaz está reuníndose co seu amante. Ventura, que sempre aceptara a homosexualidade do fillo (aínda sen llo manifestar dun modo directo), chama a Toño pero este finxe non recoñecelo. Ventura derrúbase na beirarrúa e entón unha muller dálle esmola, tomándoo por un pobre. Decide ir procurar consolo nos brazos da súa amante, Flora, unha prostituta xa maior, á que leva visitando varios anos. Mais ao que chega á pensión cutre onde ela vive, a chave non entra na fechadura e Ventura ten que agardar pola muller, sentado no chan do corredor.

Cando Flora chega, Ventura non a recoñece. Ela, ao primeiro, tampouco. É que Flora está cambiada. Tocoulle un premio da ONCE e a fechadura foi substituída porque alguén forzara a anterior para lle roubar os cartos. Flora está tan cambiada que decidiu abandonar a prostitución e pasar a chamarse Pura. Xa non vai "foder" con Ventura. A partir de agora vai "facer o amor" e iniciar unha nova vida. Ventura non o entende. A el gustáballe Flora por ser a que era. Acaba marchando, pero ela quere devolverlle os "comics" cos que a Ventura lle gustaba ir entrando no sono cando durmían xuntos.

Ventura volve entón ao bar de Sindo e alí, coa mesma naturalidade coa que lle soltara a mentira da súa enfermidade mortal ao propietario, dille aos compañeiros de partida que vai facer as maletas porque o desafiúzan da vivenda en que vive. Mais cando comezan a falar do asunto, Sindo intervén desde a barra, crendo que están a comentar o drama médico, e Ventura pasa por momentos difíciles. Finalmente, o seu xogo non se descobre e a revelación dos problemas co piso provoca unha reacción de solidariedade. Un dos compañeiros de partida, Ramón, consegue convencer a todos de que fagan unha colecta para axudar a Ventura. Tres mil euros máis, que poderá sumar aos tres mil (no canto dos esperados dous mil) ao final recibidos de Sindo.

Privado de Flora, Ventura decide inventarse unha amante: Leonor, produto perfecto da súa cabeza. Nisto, cando vai desfacerse da bolsa de cómics que lle devolvera Flora, Ventura acha dentro dela outro sobre con dous mil euros, parte do "cego" que a ela lle tocara. Ventura ri, feliz. Pode mesmo pensar en comprar o coche dos seus soños. Recibe entón unha chamada telefónica da súa filla maior, Tareixa, para anunciarlle que acaba de deixar o seu compañeiro, Xaquín, a quen Ventura nunca aceptara pois vía como alguén que lle roubara a filla. No seu entusiasmo mentidor, Ventura dille que acaba de conseguir un traballo moi bo noutra cidade e que vai deixar o seu piso. Ofrécello a Tareixa para que se instale, pois el marcha (di) con Leonor ao seu novo destino. Queda en falar con Asunción, a súa exesposa e nai de Tareixa, e en deixar na súa casa a chave da vivenda.

Ventura visita logo a Asunción e áchaa moi cambiada. A tenrura de Asunción desata mesmo as fantasías sexuais de Ventura. El non se decata de que a muller está ao tanto da suposta enfermidade que Ventura lle contou a Sindo e de aí a súa emoción. Compréndeo cando Sindo irrompe inesperadamente na sala. Resulta que el e Asunción xa eran amantes antes da separación entre a muller e Ventura. Sindo marcha e nese momento chega á vivenda Toño. A escena de alusións feridoras e reproches cruzados acaba nun abrazo de reconciliación entre Ventura e o seu fillo.

Os seguintes pasos de Ventura dánolos a novela en rápido resumo: compra o coche soñado e inicia unha nova vida, aínda que só vaia durar dous meses cos carcos que lle quedan. Tras un par de horas de viaxe, recolle unha autoestopista á que impón como única peaxe a de aceptar que el a chame Leonor (o seu nome é Claudina). A partir de aí nada volvemos saber de Ventura. Só as reaccións de Sindo e os compañeiros de partida cando o xornal informa da aparición dun coche novo abandonado, que estaba a nome dun tal V. Rocha Rocha. Sindo e os amigos poñen por fin en común as súas diferentes versións das razóns de Ventura. Todos quedan perplexos, temendo ser vítimas dunha burla. Cando chaman á casa de Ventura, Tareixa dilles que o pai marchou traballar fóra, en compañía dunha tal Leonor. Sabemos entón que Flora tamén intentou localizar a Ventura, ao non ter novas del, pero o edificio en que vivía a muller ardeu levándoa a ela a unha viaxe máis longa. Ao cabo, os fillos de Ventura pónense a ler o final da novela que Ventura deixara tirada ao lado da cama sen a rematar: conclúe coa desaparición do protagonista, un home, como Ventura, ao que levou un refacho de vento.

ESTRUTURA DO RELATO

A adaptación da novela á narración audiovisual presenta varios problemas de considerable alcance. O primeiro deles provén de que o narrador dedica unha boa parte do seu texto a percorrer a interioridade do personaxe e a transmitirnos o seu fluxo mental. Iso, por suposto, é inapropiado para a narración cinematográfica. Facilítasenos así moita información e, en particular, descríbese o proceso de bastantes anos que levou a Ventura á súa situación actual, introducindo moitos personaxes que a penas aparecen (malia estaren presentes na cabeza do protagonista) nos sucesos da fin de semana en que se concentra case toda a novela.

É máis: para que funcionase a historia das peripecias de Ventura no presente, cumpriría facer chegar ao espectador esas claves ancoradas nun pasado relativa-

mente distante, pois son elas as que lle dan sentido e graza a moitos dos acontecementos do presente, ao cabo a materia narrativa de máis interese para unha eventual adaptación.

Non parece funcional a estratexia de articular a narración en dous tramos separados por unha elipse de anos nin recorrer a retrospeccións que fosen axudando a restituír ese pano de fondo. Postos a procurar solucións radicais, cabería prescindir do tratamento directo de todos os acontecementos do pasado e concentrarse na peripecia presente de Ventura. Manifestaríase entón ese trasfondo na medida en que resultase facedoiro a través das situacións actuais.

Non nos referimos xa ao típico recurso ao diálogo para introducir a traxectoria familiar de Ventura -por exemplo, cando Sindo lle pregunta se xa lle deu a nefasta nova da mortal enfermidade á súa ex-muller, Asunción (47)- ou a súa relación con Flora, senón a momentos como cando Sindo recibe a enérxica bronca da súa muller (51), Carme, e Ventura asiste á perfecta reprodución do que foi a última fase da súa vida xunta a Asunción e os fillos. Mais, por moito enxeño que os guionistas mostrasen á hora de recuperar o trasfondo do pasado, este debería condensarse moi energeticamente e entón achariámonos con que a materia narrativa restante en Des Ventura viría resultando escasa para a duración estándar dun guión de longametraxe, como ben se deduce da sinopse realizada.

O gancho que pode cativar a atención do espectador constitúe outro problema. Na novela vénnos facilitado pola mentira que lle conta Ventura a Sindo sobre a súa mortal enfermidade, principio da cadea de fabulacións que van fornecer a Ventura uns cartiños. Ora, este gancho aparece relativamente tarde no texto (41), cando xa vai transcorrido un cuarto da extensión da novela. Imporíase condensar ao máximo a exposición, tratando de situar con clareza unha clave de comedia a partir do espertar de Ventura.

Ventura non padece cancro de fígado ningún pero si é cardiópata, ten o colesterol disparado e recibiu severos avisos do seu médico (15). Debe comprar unhas píllulas vermellas (74) que nunca acaba de comprar pois non dispón de receitas. Se se puidese introducir esta idea de forma eficaz, cabería xogar coa expectativa dun final baseado na posible morte do personaxe por ataque cardíaco ante tantas emocións monetarias, para logo sorprender con outro desenlace. Mais, á parte da necesidade de manter a clave de xénero, seguimos batendo co problema da falta de materia narrativa para poboar con interese a hora e media dunha longametraxe estándar.

Otro problema estrutural de alcance vénnos dado polo final da novela. Como dixemos, esta conclúe coa pura e simple desaparición do protagonista, mediante

un efecto autorreflexivo, isto é, de literatura na literatura. Referímonos a que o final está dado a través da novela que lía Ventura (Un refacho de vento) cando ía para a cama. Des Ventura reproduce fragmentos desa imaxinaria novela en tres momentos (11, 108 e 145-6) e o último deles -lido polos fillos de Ventura cando Tareixa se instala na vivenda- consuma unha desaparición paralela á do propio Ventura. Mesmo Claudina, a autostopista por el recollida cando marcha no seu coche novo, cre que o viu días despois e que el semellaba "un espantallo saltón empurrado polo vento no medio do campo" (145). Vén resultando un home que levou un refacho de vento. Este desenlace recorda, sen saírmos da nosa órbita cultural, o do filme dirixido por João César Monteiro Recordacións da casa amarela (1989) e mesmo cabería unha vaga afinidade co mundo de pensións e deterioro nel retratado (o filme portugués, como outros de João César Monteiro, dirixíase a un público minoritario).

A estrutura adoptada por An Alfaya resulta aceptable nunha novela mais é moi difícil de trasladar a un hipotético filme pois o espectador que move a billeiteira das salas cinematográficas sentiríase defraudado ou desconcertado. Máis aínda se, seguindo o modelo da novela, concluísemos coas reaccións de Sindo, o grupo de amigos, Flora e Claudina, á desaparición de Ventura (140-145). Constituiría un clímax ben pobre. Existe entón a posibilidade de comezar a narración polo final, desde o momento da desaparición, partindo das reaccións dos diversos personaxes e, a partir de aí, tratar de reconstruír o percurso de Ventura. Iso imporíaa unha reescrita ben radical da historia e non evitaría o problema anteriormente exposto da relación entre a historia pasada (o seu relacionamento con Asunción e os fillos, Flora, os amigos) e a historia actual (a que levou á desaparición) de Ventura.

A única solución sería prescindir dun tratamento demorado das reaccións á desaparición do personaxe e concluír con esta, pero mantendo a voz de Ventura, aínda que non o vexamos, en "off". Podería resultar un gag eficaz e entón o recurso á voz en "off" pediría estenderse a outros momentos do filme, colaborando na achega de informacións sobre o pasado pola vía dun comentario irónico. Sobre a sarcástica voz final do desaparecido Ventura adquiriría máis sentido unha rápida rapsodia das diferentes reaccións á súa desaparición.

O PROBLEMA DA CLAVE DE XÉNERO

O anuncio dun cancro de fígado, que situamos como gancho, é de seu impresionante e cumpriría afinar moito para asegurar un recto entendemento por parte do espectador máis estándar. Se non se percibe sen ambigüidade que Ventura está mentindo, a clave de xénero (obviamente, unha comedia) quedaría destruída.

Esa clave de comedia aceda podería reforzarse co episodio do sapo (esmagado a pesar de todas as precaucións de Ventura, 23) e manterse na escena da oficina de emprego (38-39) para evitar o desprazamento ao terreo dun filme seguramente menos comercial e máis ambiguo, até máis deprimente.

An Alfaya ten innegable talento para a construción de escenas dramaticamente moi eficaces e na novela hai numerosas situacións de xenuína comicidade, que recordan outras similares en moitas pezas do xénero: desde o encontro de Ventura con Flora tornada en Pura (78-82), ata o xogo de equívocos no bar de Sindo (95-7) provocados polas diferentes trolas que foi contando Ventura, pasando polo comezo da chamada telefónica nocturna de Tareixa (114) ou o momento en que visita a Asunción (125-131) e ela sabe da súa suposta enfermidade mortal pero el non se decata e non acaba de valorar correctamente a situación ata que, por fin, emerxe a verdade oculta cando irrompe Sindo procedente do cuarto de baño e Ventura descobre que el e Asunción son amantes desde moito atrás (132).

Esta sería a clave de xénero frutuosa para un filme con propósitos de éxito comercial. Por poñer un exemplo do perfil máis suxestivo, confrontariámonos cunha especie de Los lunes al sol (2002, dirixida por F. León de Aranoa) en clave de comedia, posibilidade ben interesante. O motivo do batracio (o sapo) que Ventura vai manexando ao longo de toda a súa peripecia pode dar lugar a un gag repetitivo (32, 37, 53, 83, 102, 135, 145) que axudase a manter a clave de xénero, malia non ser doado de concretar. Outros elementos de carpintería menor nesa liña témolos no mandil de Sindo, sempre disposto a ser usado cos propósitos máis chocantes (97), ou os sucesivos atragoarse de Ventura, seguidos de expulsión forzada da materia que nese momento obstrúe o seu conduto bucal, ora na casa (110) ou no bar de Sindo (96). Resulta de uso máis difícil a enxeñosa (e ridícula) solución que Ventura procura para a morte dos peixes que lle regalara Asun: recorta os que veñen nun anuncio plastificado e ponos no acuario, en substitución dos falecidos (61).

Mais esta ou calquera outra estratexia narrativa pedirían unha considerable ampliación da historia para poder construír un relato co necesario dinamismo en formato de longametraxe.

PERSONAXES E CONFLITOS

Iremos recollendo os trazos máis definitorios do protagonista e de cada un dos personaxes principais.

A. Ventura Rocha Rocha

Ventura é, como convén á clave de comedia, un completo desastriño. Vémolo xa ao inicio cando lle morren, por puro descoido, os peixes do acuario que lle regalara a súa filla menor (15) ao cumprir Ventura os corenta e seis anos. Sábese un perdedor (20, 40, 56, 105, 116), "aquele cualificativo que tantas veces lle estoupara na cara" (22); un ser minúsculo, de planta "anónima entre os seres anónimos" (14), case un "pailán" (28). Sorpréndese a si mesmo cando libera o sapo (21), quizá polos remorsos que lle ocasiona ter deixado morrer os peixes da filla (22), mais a súa boa obra do día remata mal, vomitando de noxo (23) perante o sapo esmagado. Viste constantemente gabardina (26, 28, etc.), en paralelo co abrigo do protagonista da novela que le, Un refacho de vento.

Ventura leva unha "pobre vida de home pobre" (69) no seu piso cutre e abandonado. Separouse de Asunción haberá case uns dez anos, pois foi cando a pequena Asun tiña tres (59) e agora é adolescente (acaba de virlle a regra, 17). Cando comezou a ir ao bar de Sindo e Asunción estaba preñada da pequena, el traballaba de operario nunha empresa auxiliar de automotores (29) e xa o matrimonio daba as últimas boquezadas. A sensación de fracaso característica de Ventura experimentaa con particular agudeza na súa condición de pai. Por iso vive un momento moi duro cando encontra na rúa a Toño e este finxe non recoñecelo (66). Ventura maréase, sente que o fillo rene-gou del (67). Mais, como xa indicamos, se non se consegue actualizar o corpo de información necesaria, esa secuencia podería resultar esaxerada ou inintelixible. ¿Como é que se derruba na rúa ata o punto de que unha transeúnte lle dá esmola (69)? Trátase dunha muller que leva un can e faille ao animal unha caricia, xusto antes de darlle a esmola a Ventura, suxerindo unha obvia asociación entre o can e Ventura.

El acaba recollendo a moeda que lle deu a muller (73) e marcha en procura de Flora, enterrando o recordo de Toño, mais é importante saber combinar eses momentos emotivos, relacionados co conflito crucial do personaxe (fracaso/éxito), coa preservación do ton de comedia. De aí que resulte perentorio dispoñer o trasfondo necesario para que o encontro coa renacida Flora (transformada en Pura e xa non máis puta) acade toda a súa potencia hilarante pois a ese momento se dedica unha sección completa do libro ("Desventura", 70-84).

Unha escena recorrente é o Ventura encontrarse (máis que contemplarse) coa súa propia imaxe no espello (13, 63, 125), unha imaxe que vai do patético ao ridículo: "Ventura observou a súa pel bicolor no espello da cómoda: a cara e o pescozo máis tostado, o peito, ventre e ombros dunha brancura leitosa, os brazos e mans de novo escuros... Conservaba o moreno de albanel das épocas en que traballaba de sol a sol na construción, e o resto do corpo, sucado de veas azuis sobre unha brancura ás veces avermellada, dáballes un aspecto esperpéntico baixo a minguada luz da lámpada do corredor" (106).

Tamén resulta recorrente a elaboración e consumo de tortillas (12-13) cando está na cociña da súa casa. A segunda delas, acorde co triunfal momento (110), saíralle riquísima pero acabará estrelando un cacho na pantalla do televisor, presenza constante cando permanece na vivenda. Outro problema témolo coa condición de cardiópata e as pílulas para o corazón que a miúdo veñen á súa mente, como outras asociacións relacionadas co conflito éxito/fracaso e os correspondentes sentimentos de culpa: o sapo, os peixes do acuario (unha das pílulas acabou no acuario, rematando quizá os peixes, 74), o coche que ve no valado publicitario ou no prospecto (55) recollido da caixa do correo e que constitúe a imaxe do éxito fronte ao seu escangallado vehículo. Estas asociacións acaban mesmo directamente expresadas na novela e conducindo á imaxe do can, para sorpresa de Ventura ("sapo-peixe-coche-sapo-peixe-coche-sapopeixecoche... ican! ¿can?", 68), pero sitúan aos eventuais guionistas perante un problema groso que non resolvería o recurso simple á voz en "off". Tampouco parecen solucións moi elegantes eventuais secuencias de visita (ou visita frustrada) á farmacia ou escenas de contemplación das imaxes do modesto coche soñado e finalmente adquirido por Ventura.

O nome e apelidos do protagonista resultan por completo irónicos: el non ten nada de pétrea "Rocha" (máis ben vai acabar sendo impalpable) e móvese entre a ventura e a desventura. É o seu conflito básico (éxito vs. fracaso), perfectamente inintelixible para o espectador medio, pero que cómpre levar ao terreo das accións (a cadea de mentiras felices e economicamente triunfantes) para evitar que resulte demasiado interior.

En conxunto, non hai dúbida ningunha de que o personaxe podería gañar a simpatía do público e constituírse en convincente protagonista dunha comedia sarcástica, se se resolvesen os problemas de configuración do relato.

B. Os personaxes do bar de Sindo

O protagonismo de Ventura é tan absoluto que os restantes personaxes son, na novela, case personaxes de apoio. Comecemos polos que máis claramente adquiren ese carácter ancilar. Como di An Alfaya, no bar de Sindo, "Ventura Rocha e catro matados coma el cantaban as corenta batendo coa palma da man na mesa, algúns para que non llas cantasen na casa" (29). Adoitaban reunirse un par de veces por semana, despois das oito e media, arrecunchados na mesma mesa.

O Sindo ás veces únese a eles mentres a muller atende a clientela, pero só un chisco, "coma un escapado" (29). É home de aspecto afable e complexión corpulenta, que adoita vestir cunha camisa arremangada sexa inverno ou verán, desabotoada ata a metade do peito, onde loce un Cristo de ouro que lle regalou a muller, Carme, no seu primeiro aniversario de casados, sobre unha madeixa de pelos ensarillados. Leva mandil co que ten o mal costume de limpar a louza (36). A valentía de Ventura perante a súa mortal enfermidade provócalle verdadeira admiración: "¡Véxote tan, tan enteiro! Tes uns collóns que non che caben nos calzóns" (88).

O cadro de amigos, e compañeiros de mesa de Ventura, complétase así:

- **Xan:** mecánico con sona de bruto que nunca perde o sorriso. Gústalle gastar bromas, se cadra algunhas pesadas, que cabrean a Ramón (29), outro dos xogadores. Xan carece de graza (31) e é afortunado no xogo, como Xaime (91). Conseguiu gañar unha primitiva e púxo a nun fondo de pensións inamovible (92). Aínda así, di que non ten un pataco cando Ramón pretende organizar a colecta a prol de Ventura, perdendo por vez primeira o seu perenne sorriso (100).
- **Ramón:** intelectual vido a menos (29), caracterizado por unha seriedade obsesiva (31). Viúvo á porta dos corenta, malvive a forza de realizar traballos non cualificados, que fixeron medrar nel unha vea sindicalista (31). Dedícase aos xogos intelectuais: dominó, xadrez. Mesmo participou nun concurso televisivo, do que non tirou moitos cartos pero si un prestixio (92). Será o organizador da axuda solidaria a Ventura.
- **Vicente:** en termos da autora, un pailán lambecús, "o típico choromicas encebolado que anda todo o día ao rabo daqueles que conseguiron ter certo éxito na vida, acomodándose a eles como unha lapa, só por iso de gabarse de que se relaciona coa xente 'chic' da cidade, cos empresarios de coche con chófer, onde el se apaña para ser o chófer" (30). Logo volve á casa "co rabo entre as pernas, onde vive cunha nai rosmona e media para-

pléxica que o trae a raia". Representa a parte máis dócil do ser humano. Xoga aos naipes no bar por puro pracer (92) e defínese a si mesmo como ludópata convencido (93).

- **Xaime:** cre con firmeza que os xogos de azar alimentan o espírito e que traballar é un síntoma de atraso mental (30). Por iso estragou un par de bingos que lle tocaran dunha volta nun coche turbo diésel e vive á conta da súa moza (31). Fachendoso e afortunado no xogo, como Xan (91).

O narrador da novela describe a Ventura como unha mestura dos catro amigos: "por aproximación anímica achegábase máis a Ramón, pero envexaba o sentido do humor de Xan, e o pracer co que xogaba Vicente, porén de elixir quedaría con Xaime, porque o seu egoísmo persoal o convertía nun Deus" (92).

- **Carme:** É a muller de Sindo e as súas intervencións (máis ben, interrupcións) resultan sempre moi eficaces na progresión das escenas que se desenvolven no bar (40, 48, 51, 97, 99). Evidencia unha retransa ben aceda, como cando -tras oír o mitin sindicalista de Ramón chamando á solidariedade con Ventura- comenta: "¡Agora vai resultar que esta panda de vagos van ser os representantes da clase oprimida!" (99). Papel menos significativo ten a filla de Carme e Sindo, sempre querendo fuxir do bar para estudar, aínda que logo poña a música a todo volume (41).

En calquera caso, unha escolla coidadosa desta galería de rostros resultaría indispensable para ben encaixar a Ventura.

C. Flora/Pura

Ventura coñecera a Flora nun bar frecuentado por mariñeiros e putas. Desde o inicio, Ventura inspiroulle confianza e ela contoulle os seus segredos (71). Como cadra á clave de xénero, "a Flora puxéranlle Flora porque a súa fora unha familia de floristas, ata que naceu ela e rompeu a tradición" (70). E rompeuna porque "o seu pai lle arrincara ben noviña a única flor que posuía". Entón pasou a maldicir as flores e mesmo lle prendeu lume á floraría, o que significou a ruína e defunción do pai, pois xa nunca levantou a cabeza e morreu pobre. Na súa tumba nunca houbo flores porque Flora se encargaba de arrincar as que alí depositaba a nai. Perante tan constante desaparición, a nai de Flora fixéralle prometer que coidaría de que a ela nunca lle arrincasen as flores do camposanto (71). E así foi, porque nunca houbo ningunha.

A pensión onde vive Flora vén sendo unha especie de segundo fogar de Ventura (72), moitas veces o primeiro. El ten chave e espera a que marchen os clientes. E logo aparece Flora (76) con tacóns finos e altos (Pura usará tacón baixo e ancho), impermeable de plástico vermello, axustado e combinado cunhas medias de rede (fronte á gabardina azul mariña corrente ata a metade da canela de Pura), moita quincalla nos dedos, abundantes dourados con pedraría barata e rechamante (fronte ás mans sen adornos e moradas de Pura), maquillada con esaxeración, beixos marcadamente vermellos, pestanas postizas, pálpebras sombreadas de azul intenso, cellas depiladas e perfiladas (fronte á cara lavada de beizos finos, sen maquillar, con marcas evidentes da cincuentena de Pura), para felicidade (se é Flora) ou final desencanto (tornada en Pura) de Ventura.

Todas estas informacións, relevantes para o personaxe e para o relato (ocupan na novela as pp. 70-77), deberían estar presentes dalgún xeito. Mais iso resulta imposible se o personaxe aparece, como na novela, só unha vez, na que vai ser a súa despedida de Ventura, xa convertida en Pura. É o comentado problema da necesidade absoluta (para o eventual guión) de introducir o trasfondo que permite percibir a graza das situacións. Doutro xeito, non hai ningunha posibilidade de que resulte intelixible para o espectador o feito de Ventura non a dar recoñecido na súa nova fasquía (77).

Algo podería chegar ao público, pero a posteriori, cando ela explica a través do diálogo o seu cambio de imaxe (78) e el teima na pregunta de se ela é Flora, momento no cal Ventura acaba estragando os ovos que ela trouxo, ao deixar caer (tan apampado está) a bolsa da compra. Mais é obvio o moito que se perde, malia a insistencia dela en que, a partir de agora, pasa a ser "Pura" (80), pois o confesor a liberou de todos os seus pecados (82). A discusión entre eles a propósito de se é Deus ou a ONCE a responsable do milagre (81) pode resultar eficaz para o procurado ton de comedia, como cando Flora/Pura di que entre eles se acabou o de "foder" pois agora van pasar a "facer o amor" e mesmo pide a Ventura que lle quite o sostén como llo quitaría á súa muller (82). O progresar do regueiro dos ovos e o esvarar de Ventura nel (84) remacha esa clave de xénero, en que o personaxe de Flora podería dar xogo abondo.

D. Asunción

Co personaxe de Asunción temos problemas similares aos achados a propósito de Flora/Pura pois toda a información sobre o personaxe, antes da súa aparición (tamén unha soa vez na novela), provén dos recordos e evocacións de Ventura.

Sabemos así do tránsito desde os bos vellos tempos da súa relación -cando as mañás de domingo combinaban a confección dun magnífico cocido cun intenso erotismo na cociña aneboada polos vapores da ola durante o tempo que os fillos pasaban na misa, 56-59- ata a nefasta situación que deu pé á separación e continuou após desta (18-9), coa típica utilización dos fillos, botándolle á cara a Ventura a súa falta de autoridade e de atención a eles: "Es un mexericas e o peor espello onde se han mirar reflectidos os teus fillos" (23).

Asunción repetíalle a diario que o piso era dela e dos fillos (en realidade, dos pais de Asunción, 25) e que en dez anos de matrimonio non fora quen de aforrar un pataco (31), bebedor e vago, incapaz de parar en ningún traballo (32), que en mala hora casara con el, que a deixara preñada por terceira vez e por enriba ela tiña que facer traballos por horas para pagar o karate de Tareixa e o baile do Toño (32). En suma, e aténdonos ao conflito principal do noso protagonista, Asunción foi a infalible vaticinadora dos fracasos de Ventura (22).

Se non temos esas informacións cando Asunción aparece na novela, moitos matices da súa única escena ao vivo (125-131) perderíanse inevitablemente. Por exemplo: o contraste entre a imaxe anterior que temos dela e o "rara" que, desde o punto de vista de Ventura, parece en tal momento, comprensiva e chea de tenrura. O único que, sen o trasfondo, pode manexarse nese momento con eficacia cara ao espectador é que ela coñece a suposta enfermidade mortal de Ventura (130-1) pero Ventura non se decata. Mais en calquera caso non resultan accesibles para o audiovisual as cavilacións de Ventura, que lle dan moita da súa graza ao intercambio de réplicas. Si que funcionaría, naturalmente, a aparición de Sindo (132), procedente do cuarto de baño, quen, por suposto, non espera encontrar alí a Ventura nin que se evidencie a súa relación íntima con Asunción.

Ao basearse a novela con insistencia no punto de vista de Ventura, o retrato de Asunción queda un tanto desfavorecido. Esa situación modificaríase, verosimilmente, na medida en que o eventual guión procurase ancorarse máis no mundo das accións e menos no monólogo íntimo do protagonista.

E. Leonor / Claudina

Como dixemos, este personaxe é literalmente inventado por Ventura na súa cabeza, cando perde a Flora/Pura: "¿Leonor? Si, gustoulle o nome: sonoro, misterioso, erótico... E imaxinou un corpo: esvelto, ergueito, atractivo. E vestiu aquel corpo cun traxe entallado, realzando un busto moderado, axustado na cintura, abrindo lixeiramente nas cadeiras, ata os xeonllos, seguido dunhas pernas contor-

nadas, duns nocellos finos sobre uns zapatos de tacón..., e púxolle cara a aquel corpo esculpido á medida dos seus sonhos, e atopouse cuns ollos verdes de penetrante ollada, cunhas cellas e pestanas escuras, cunha boca carnosa, vermella, cuns dentes perfectos, baixo o caudal (104/105) dunha cabeleira con ondas cobreadas..."

No eventual guión, cumpriría introducir a súa presenza dalgunha maneira que lle dese forma visual: ¿Un folleto publicitario ou o valado anunciadores do coche (de feito, no anuncio hai tamén unha fermosa muller a carón do lema "o teu sonho farase realidade cun golpe de sorte", 24)? ¿A través dunha imaxe do aparato de televisión que acompaña a Ventura na súa soidade? ¿Algún tipo de fantasía visualizada? O interesante sería contraponer (ou identificar) a Leonor con Claudina, a autostopista que aparece no final aceptando o xogo de chamarse "Leonor" e que é a última en ver a Ventura.

F. Tareixa

Trátase dunha rapaza con carácter (59), filla predilecta de Ventura e o seu proxecto máis malogrado: "Sempre demostrara ser unha moza moi espelida e inquieta, con fame de coñecer mundo, e aptitudes dabondo para acadar algo na vida" (25). Era a primeira en matemáticas "no instituto, para ter que deixalo a piques de rematar o bacharelato, por mor dese mamón [Xaquín], que lle comeu os miolos, preñouna e arrincouna da casa, púxoala en contra do seu pai, e levouna con el" (25) para iren de feira en feira cos tendais ás costas, vendendo trapos a prezos de saldo.

Así morreran os sonhos de Tareixa e parte dos de Ventura, "porque o tal Xaquín parecíaselle en exceso" (26). Contrariamente á actitude que ten coa homosexualidade de Toño, Ventura nunca acabou de aceptar a liberdade da súa filla e o seu unirse a Xaquín (66). Ventura volve insistir no estar tan dotada para as matemáticas de Tareixa varias veces (65) e espera, ao final, que aínda faga esa carreira pola UNED.

A súa única presenza efectiva no relato é a través da conversa telefónica con Ventura (115-120), cando ela xa abandonou a Xaquín e quere comunicarllo ao pai pero non se decide a falar. Isto leva a que, no inicio da conversa, Ventura comece a enumerar nomes de posibles mulleres, ata chegar á imaxinaria Leonor, outro momento onde sobrancea a clave cómica. O mesmo acontece nunha anécdota, evocada por Ventura, dos tempos do cocido domingueiro: chegaban, coma cada semana, Tareixa e Toño da misa -poñendo fin aos xogos eróticos entre Ventura e

Asunción, obrigada a xustificar as súas calores cos vapores da cocción- e desa volta a rapaza padecía un arrefriado. Asunción tendeu o pano que tiña no peto e o suposto pano resultou ser as bragas que non tivera tempo de poñer. O carácter de Tareixa evidénciase en que "desde aquela a filla decidira sacar partido, e cando algún deles pretendía darlle leccións de moralidade, sen cortarse un pelo sacaba a relucir o asunto das bragas, así fose en público, e alí remataba a conversa" (59).

Tareixa representa á perfección a condición dobre do vínculo entre Ventura e os seus fillos: por unha parte, conflito, distancia, mesmo decepción; por outra parte, amor e recoñecemento. Ocupan todos unha posición intermedia entre el e Asunción.

G. Toño

A diferenza dos personaxes anteriores, Toño aparece dúas veces na novela, a maiores da súa presenza nas meditacións íntimas de Ventura. A través destas sabemos do seu desexo infantil de vestir o traxe de primeira comunión de Tareixa (e non o de mariñeiro que lle estaba reservado) e de canto chorou por tal motivo (121-2). No canto de se apuntar ao exército, quixo marchar cunha ONG e, segundo a súa nai, Asunción, "todo pola falta de autoridade paterna, que ben llo dixeran a psicóloga" (a Asunción, 18). É silencioso, sufrinte, feble (59) e leva un aro metálico no beizo (65). Gústalle o baile. Aínda vive coa nai, como a filla máis pequena.

Asunción sempre preferiu cerrar os ollos perante a súa condición homosexual. A Ventura o que o amarga é non terlle mostrado a súa comprensión e así deixar abrirse con el o abismo (65) que se manifesta cando Toño finxe non recoñecerlo pola rúa (66). Soluciónao no último encontro con Asunción e o mozo cando, tras un lucido intercambio de reproches, remata felicitándoo por ter un amante tan guapo e dicíndolle a Asunción: "¡Acéptao dunha vez, muller! Tes un fillo mariçón. ¿E que?" O fillo agradécelle cun abrazo ese xesto bruto pero ben intencionado, mentres Asunción retruca: "Equivoqueime, non cambiaches nada" (137). Ventura acúsaa entón de seguir sendo igual de hipócrita, pois momentos antes, ao chegar o mozo ao piso, acababa de marchar Sindo e Ventura desafiara á súa ex-muller para que puxese a Toño ao tanto de todos os acontecementos.

Con anterioridade, temos o mozo no encontro a distancia co pai pola rúa. Está entón saudándose cariñosamente cun mozo que Ventura vía camiñar "con paso retardado sobre uns zapatos de plataforma" (64), vestido de forma rechamante, cos cabelos engomados e pintados de varias cores, unha "refulxente bolboreta" (65).

H. Asun

A filla menor de Ventura, Asun, a que lle regalara o acuario e os peixes, só aparece na novela a través das lembranzas de Ventura. Visitáralo co gallo do seu último aniversario, en contra da opinión da nai (pero acompañada por ela), e confiara nel. Asunción ben se encargou de recordalle daquela que a nena está nunha idade moi difícil, pois acababa de virlle a regra (17). Asun, amolada, mandara calar á nai e asistira ese día de hai oito meses a unha nova discusión entre os pais, na porta da vivenda del (a nai berráballe a Ventura: "xa non tes muller pero segues sendo pai de tres fillos, ¿óesme?") para curiosidade dos veciños e vergonza da rapaza (18). "Ás veces -como di Ventura- era un remanso de tenrura, e outras un ourizo de ferintes púas" (59). De feito, unha vez chegara a fuxir da casa, para chamar a atención.

En suma, a novela ofrécenos un número de personaxes curto, ben caracterizados e recoñecibles, mesmo co carácter un tanto estilizado e algo tópico que pide a clave de comedia. Tocarlles aos guionistas, o director e os actores singularizalos e personalizalos. Mais o problema para o desenvolvemento dun eventual filme de xénero con pretensións de éxito comercial baseado na novela non radica nos personaxes, senón na materia narrativa.

LOCALIZACIÓNS E AMBIENTES

DesVentura sitúase nun ambiente de barrio popular en calquera cidade galega. Vivendas, rúas e bares descoidados, case escenarios do deterioro ou o abandono, por estaren afastados do centro do núcleo urbano. Son localizacións concentradas e, en termos de produción, doadas de ambientar (artisticamente, non tanto, precisamente polo seu carácter tan inmediato).

A novela ofrece unha descrición moi precisa do bar de Sindo, onde o propietario consegue que a decoración do establecemento sexa cuspidiña á dunha taberna de aldea (32): "grosas trabes de madeira das que penduraban xamóns e chourizos, recendo a comida caseira saíndo da cociña, herbas aromáticas penduradas das paredes en tons ocres, chan espallado con serraduras para facilitar o varrido (...), mesas e cadeiras de piñeiro, e elementos varios de corte enxebre".

Ese cruzamento entre mundo rural e espazo suburbano podería ser moi eficaz, non só desde o punto de vista do deseño das localizacións -prolongando o

culto ao cocido que practicaban Ventura e Asunción nos seus mellores tempos-, senón para a imprescindible ampliación da materia narrativa e, se cadra, a incorporación dun matiz máis marcado de crítica social que ten mostrado a súa rendibilidade no terreo da comedia (na liña do "Se están parados, digo eu que non terán moito que facer, ¿non si?", que Ventura oe de labios da funcionaria cando se bloquea o ordenador da oficina do INEM, 28).

A localización máis frecuentada na novela, a vivenda de Ventura, perdería moito do seu peso na medida en que se dese maior importancia ás accións e menor ao mundo íntimo do protagonista. Aínda así, poderían manterse os constantes apagóns (12, 108) que nela se producen (na novela, interrompen sistematicamente a lectura de Un refacho de vento), pois fan xogo coa desaparición final do personaxe, a carón da luz precaria que ilumina a vivenda, abundantemente descrita e habitada polo constante zunido do televisor.

CONCLUSIÓN

En DesVentura An Alfaya mostra posuír talento para a comedia e capacidade para crear situacións que poden dar moito xogo na narración audiovisual. Infelizmente, o libro non fornece material suficiente para unha longametraxe. Por iso, un produtor interesado nun eventual desenvolvemento debería considerar a posibilidade de procurar a colaboración da autora para que ampliase a historia, reformulándoa so o punto de vista das necesidades da produción audiovisual, coa perspectiva de elaborar un tratamento cinematográfico autónomo. Non é labor doado. Ora, tampouco ten dúbida que An Alfaya sería a persoa que mellores achegas podería fornecer pois, ao cabo, foi ela a que creou o personaxe e o mundo de Ventura Rocha.

Isto resulta aínda máis digno de consideración se se repara en que non abundan as comedias dentro da selección de obras proposta pola Asociación Galega de Editores, cando o xénero constitúe unha fórmula de probado éxito no cinema español. En tal perspectiva, imporíase tamén a procura dun título máis atraente para o público.

FICHA FINAL

Custo de produción: Baixo.

Valores de produción e posibilidades de explotación: O proxecto ten innegables valores pero precisaría unha ampliación da materia narrativa para dar pé a unha longametraxe.

Audiencia visada: Maiores de 7 anos.

Xénero: Comedia.

Localizacións: Poucas e concentradas.

Número de personaxes: Moderado.



A esfinxe de amaranto



Ficha da obra literaria

Autor: Antón Riveiro Coello (Xinzo de Limia, 1964)

Título: A esfinxe de amaranto

Editorial: Galaxia

Lugar de publicación: Vigo

Data: 2003

Páxinas: 308

Colección: Literaria, nº 198

ISBN: 84-8288-645-2

Depósito legal: VG-1195-2003

Outras obras narrativas e premios: A Historia de Chicho Antela (1997, Accésit Premio García Barros de Novela), A quinta de Saler (1999, Finalista X Premio de Narrativa Torrente Ballester 1998), Animalia (2000, Premio Café Dublín de Narrativa 1999), As rulas de Bakunin (2000, Premio García Barros de Novela, Finalista do Premio Blanco Amor de Novela, do Premio da Crítica Española e do Premio Bispo San Clemente), Homónima (2001, V Premio Álvaro Cunqueiro de Narrativa), A canción de Sálvora (2003). Ten publicado ademais relatos e libros de carácter non narrativo. Recibiu numerosos premios, entre eles, ademais dos mencionados, o Modesto R. Figueiredo de narracións curtas (en dúas ocasións) e o Manuel Murguía de narracións breves.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Historia da estirpe de Amarante, arraizada en Tosende (na Raia Seca), da que se nos vai desvelando toda unha cadea de segredos, ocultos de xeración en xeración, ata reconstruír a memoria das mulleres da familia. [Como resultado da análise propónse na conclusión unha modificación deste concepto]

Sinopse

Facer unha sinopse de A esfínx de Amarante é ao mesmo tempo ben simple e complexo abondo. Poderíamos dicir que na novela se nos narra o que ocorre en dous días separados por un ano, contra o final dos anos noventa. No máis recente deles (con toda probabilidade, 1999), Verónica, xornalista, de trinta e tres anos, visita a casa que en Tosende lle deixou a súa avoa Rosa e que pertence á familia desde o establecemento alí de Aníbal Lobo Azevedo ("Amarante"), procedente de Macau, cinco xeracións atrás, a mediados do séc. XIX. En Tosende e logo en Xinzo de Limia Verónica vai pescudar moita información sobre o pasado da familia.

A outra serie de capítulos, que se alternan cos dedicados á visita de Verónica á Raia Seca, teñen lugar xustamente un ano antes e percorren o día en que a avoa de Verónica, Rosa, aos seus oitenta anos, ofrece unha última cea a todos os seus descendentes co propósito de lles facer revelacións que iluminan e explican moitos aspectos silenciados da historia da familia. Xustamente esa noite, despois da cea, a avoa Rosa morre, por propia vontade (consome unha apócema feita con herbas). Estas informacións, sumadas ás que achega Verónica na Raia Seca, completan para o lector o panorama da crónica familiar, vista desde a perspectiva das mulleres.

ESTRUTURA DO RELATO

Ora, o mínimo resumo anterior non recolle a densa espesura de toda a peripecia secular con cuxas claves acabará facéndose Verónica. Intentaremos organizala por xeracións, aínda que iso rompa o proceso de paulatino desvelamento desenvolvido ao longo das máis de trescentas páxinas da novela, seguindo a liña xenealóxica que leva a Verónica.

A historia da estirpe de Amarante

Primeira xeración: Amarante-Dorinda

Na orixe sitúase Aníbal Lobo Azevedo, máis coñecido como "Amarante" por ter nacido nesa vila á beira do Tâmega (25). De feito, a casa que herda Verónica é coñecida como "a cantina de Amarante". Como se dixo, Amarante chega de Macau - onde era un próspero comerciante portugués que se viu envolto na Segunda Guerra do Opio, 89-95- ao Couto Mixto, para se beneficiar do estatuto xurídico destas terras, integradas actualmente nos municipios ourensáns de Calvos de Randín e Baltar. Os habitantes do Couto Mixto contaban con diversos privilexios e podían escoller libremente a pertenza a España ou Portugal. Isto conviña a alguén como Amarante que tiña tras de si un pasado escuro (25-6). Cando o Couto Mixto é abolido en 1864 (29), Amarante deixa as terras e a tenda de Meaus (onde fixera moitos cartos, 156) e pasa a Tosende. Alí funda a casa e, nela, a cantina que leva o seu nome. Amarante trouxo de Oriente un macaco branco falador (123, 207), moitas sementes (14) e unha palmeira que arraigará na mansión de Tosende. Casa con Dorinda, quince anos máis nova, en 1874, pero esta morre ao parir a súa filla Carlota (123), dous anos despois (26). Entón Amarante fai vir, para que coiden da nena, a dúas irmás de Portugal, unha delas anana -Florinda, quen nunca saía da casa e da que se nos ofrece unha fugaz descrición na p. 157. Amarante morre en 1887.

Segunda xeración: Carlota-Anastasio

A filla de Amarante, Carlota, é o prototipo da meiga na historia das mulleres da familia (14, 32). Une a condición de menciñeira á de magnífica cociñeira e tan pronto dispón receitas médicas (47) como gastronómicas. A súa tataraneta Verónica cre que Carlota herdou os saberes menciñeiros da irmá anana de Amarante, Florinda (97). Como acontece con este tipo de figuras, a memoria popular respéctaa e tamén as teme (130-1). Así, segundo a fonte da que bebamos, será venerada ou desprezativamente calificada de "bruxa". En calquera caso, a ela remonta a concepción máxica do mundo nas mulleres da familia (58), pois Florinda xa se perde nas brétemas de antano.

Carlota casa con Anastasio de Feás (128), "o millor trompeta da Raia". Ela está libre da ignorancia e da miseria sexual das mulleres do seu tempo (139). Así, a súa neta Rosa sorprende un coito entre ela e Anastasio, apaixonado abondo, e dela aprendeu a entender o valor da "sexualidade activa" (140), moi presente no seu amor con Nicolás.

Aínda que a filla de Carlota foi Hortensia, o vínculo decisivo trámao coa neta (Rosa), quizá para enmendar os erros cometidos coa filla, a quen non permite unir-

se a Mauricio por carecer este de fortuna (295-6). Hortensia casa entón con Leonardo, nefasto personaxe, a quen Carlota é a única capaz de facerlle fronte, a poder de indiferenza (140).

O vínculo entre Carlota e a súa neta Rosa subliña a novela reiteradamente (69-72) e mesmo asume formas paranormais, como cando, tras ter fuxido Rosa (con Nicolás), Carlota lle vai transmitindo a través dos sonhos (161-2, 257-9) todo o caudal de saberes precisos para que poñan en marcha con éxito un restaurante en Caracas, ao que chamarán "Carlota", en recoñecemento a ela (50, 126).

O marido de Carlota, Anastasio, morre no Cebreiro aonde fora de caza, tras ter bebido en exceso (192). Carlota vai morrer voluntariamente, tras consumir unha das súas apócemas (302), para se liberar dos horribles sufrimentos que estaba pasando por causa dunha enfermidade do peito (283-4), pouco despois da fuxida a Portugal-Caracas de Rosa e Nicolás, en 1936 (121).

Terceira xeración: Hortensia-Leonardo / Carme-Mauricio

Como dixemos, a presión familiar fixo que Hortensia, filla de Carlota, casase con Leonardo. Leonardo era un dos mellores partidos da zona e puxera escola en Meaus ao tempo que controlaba o contrabando da Raia (111). Co 1936 fíxose cargo da alcaldía de Tosende (49). Hortensia tíñalle verdadeiro medo a Leonardo (140) e, como di a voz popular, "foi casar con el e quedar para as boas noites" (194). Deste matrimonio van nacer Rosa -que protagoniza boa parte da novela de Riveiro Coello e que, curiosamente, tamén recibe o apelido "Coello"- e Narciso.

Leonardo fixo moito mal, foi o maior cacique da Raia (193), un fascista asasino, antes e despois do 36. Alcumábano o Capador (196). Cando de noite soaba o asubío [do seu chifre] todo o mundo sabía que pola mañá aparecía algún morto deitado nun valado. El e a muller, tras esa cadea de atropelos, morreron asasinados en 1950 (32, 133). Como comenta na novela un dos seus cachorros, Arturo, "foille unha morte de moita penitencia" (132). "Con el non se contentaron con lle correr a albarda e matalo, senón que o caparon e lle abriron o estómago pra agachar as súas partes. Despois aseguraron a morte con tres balas (...) O asasino deixou a pistola na mao da muller pra que aquilo semellase un suicidio" (133). Segundo outras fontes, os que o mataran capárono e puxéronlle os xenitais na boca, facéndolle honra ao alcume.

En calquera caso, a morte de Leonardo foi celebrada con foguetes e atribuída a un grupo de fuxidos. Se cadra, a un tal Penaverde (197), o pai dun mozo que pretendía a Rosa e que Leonardo fixera matar por parecerlle comunista. Non gañaba para inimigos. Con razón, Rosa, cando lle morreron os pais, choraba, non de pena senón por toda a dor que aqueles causaran (141).

Mais, seguindo a liña xenealóxica que leva a Verónica, témonos que ocupar aquí dos restantes bisavós da moza ou, dicíndoo con outras palabras, dos pais de Nicolás, o marido de Rosa. Para iso cómpre lembrar o Mauricio que pretendía a Hortensia. Este, perante a imposibilidade de unirse a ela, decidiu marchar á emigración e pasou a Portugal. En Lisboa o moreno e garrido Mauricio namórase dunha portuguesa, a lisboeta Carme (15, 32, 34, 121, 287), señora da casa na que entrou a traballar, e os dous acaban consumando a máis típica fuga do amor-paixón e volviendo á Raia Seca. Con eles vén o neno (Nicolás) que logo se unirá a Rosa. Naturalmente, esa portuguesa esvelta de xeitos requintados parecía un pouco fóra de lugar na aldea e sálvese da miseria sexual das mulleres do seu tempo (139). Por desgraza, Carme e Mauricio tamén morren asasinados, pouco despois da fuga de Rosa e Nicolás (121), isto é, en 1936. No momento creuse que esa morte puido ser conta saldada do marido que Carme deixara en Lisboa, un coronel (198), mais detrás do duplo crime estivo Leonardo.

Aquí debemos abrírnos xa á cadea de revelacións que realiza Rosa nesa última cea á que convoca os seus descendentes ou que desvela Verónica, falando con uns e con outros ou lendo as cartas póstumas deixadas por varios personaxes, para así alumar moitos segredos.

Unha desas cartas deixoulla Hortensia a mañá da súa morte ao fillo, Narciso, pechada nun sobre para lle entregar en man a Rosa (49). Nela Hortensia confesa que casara co Leonardo para tirar da cabeza o home polo que bebía todos os ventos, Mauricio, quen, cando marchou a Portugal, estaba certo de que Hortensia se fugaría con el. Mais o segredo de máis vulto ao que se refire a carta, unido a unha petición de perdón, é revelado na novela por Rosa, aínda que nós debamos introducirlo aquí por mor da clareza. Refírese á paixón incestuosa que Leonardo experimentou por Rosa. Así se explican os seus crimes (a morte do mozo da Xironda que gustaba de Rosa, pp. 118-120, 267) e as reaccións que lle describe Narciso a Verónica (286-7) na súa conversa ou na carta que moito antes lle mandara a Rosa a Caracas (49): "Téño visto chorar diante do teu cuarto".

Hortensia di que non estaba ao tanto dos abusos, que non podía imaxinar que o pai chegase a violar a filla e matar por ela (297). Unha vez que o sabe, Hortensia ata cabos e maldí a Leonardo: "Cánta dor, cánta humillación debiches de padecer, filla, pero perde coidado que desta volta o castrón vainas pagar todas xuntas porque agora si que lle perdín o medo" (298). Hortensia tamén é consciente de que Leonardo matou aos consogros (Mauricio e Carme), non por presuntas razóns políticas, senón porque non aturaba que Hortensia seguise namorada de Mauricio. Ao

cabo, cabe deducir do fragmento da carta agora transcrito que a morte de Leonardo foi unha manobra de Hortensia para lle facer pagar por tantas vilezas.

Cuarta xeración: Rosa-Nicolás

Descendendo na cadea das xeracións chegamos agora á filla de Leonardo e Hortensia, Rosa Coello, beleza excepcional, "a millor moza da redonda" (118), "tan fermosa que mesmo cortaba a respiración" (120) e pretendida por vinculeiros de moita caste. Viviu na casa de Amarante os primeiros dezanove anos da súa vida (30). O día en que cumpriu doce, o seu pai, Leonardo, organizou unha gran festa e fixo vir ao xigante de Magarelos (264), un home de case dous metros e medio, para que lle entregase a Rosa o regalo: unha bolboreta branca de porcelana -Leonardo chama á filla "a miña bolboreta" (267), como Hortensia lembra amargamente na súa última carta (297).

Logo o pai leva a Rosa para a casa e a adolescente, atordoada por un doce licor lisboeta, case nin se decata de que estaba a vivir un contacto sexual, ata a esgazadura dolorosa (265) e a caída precipitada da bolboreta de porcelana. Ao día seguinte, ela mesma vai lavar as sabas ao río para borrar a desgraza e, cando volve, acha o pai a encolar as dúas ás da bolboreta de porcelana.

A partir de aí, entre pai e filla establécese un vínculo perverso: por parte de Leonardo, a paixón que xa coñecemos e que o leva a visitar o cuarto da filla no escuro da noite; por parte da filla, a esperanza de que o pai cumpra as constantes promesas de deixala estudar en Ourense para realizar a súa vocación de mestra (266). Estraño comercio que leva á agredida a se sentir intensamente culpable (269) e a calar o seu segredo.

Falemos agora un pouco de Nicolás, antes de que se una a Rosa. Chamábase Nicolás Cabrera Darosa e, como quedou dito, veu de Lisboa con Carme e Mauricio cando estes fuxiron á Raia Seca. Durante moito tempo, cre que é fillo de Mauricio (de feito, o apelido deste coincide por raro azar co do seu pai civil, 254) ata que a nai lle confesa, ensinándolle unha foto, a súa verdadeira orixe (78, 253). Entón, como non se leva con Mauricio (79), marcha de emigrante para Cuba aos seus quince anos (40) e alí, ademais de traballar duramente, métese en política, o que lle custará a expulsión do país en 1931 (43, 202). A forza de traballos, Nicolás fixera un capital (doce mil pesetas, 222) pero chegou a Galiza co único patrimonio do seu traxe branco e vinte e dúas pesetas. ¿Por que? Por causa doutro segredo que a novela nos descobre: como resultado dunha noite de festa, Nicolás tivera unha filla cunha fermosa negra "guajira". Sóuboo antes de volver e entón deulle todos os cartos que aforrara a un amigo tamén emigrante, Ramón da Fonte, para que llos

fixese chegar a esa nena non querida (203). A este Ramón deixoulle tamén Nicolás, moitísimos anos despois (en 1993), unha carta para os seus descendentes onde o explica todo (219-223). Non quería facer sufrir a Rosa por algo que non tivera maior importancia (220). Pero Rosa tampouco lle contou nunca a Nicolás a súa traxedia con Leonardo. Hai aí un suxeridor paralelismo.

Naturalmente, cando Nicolás chega case tan pobre como fora, aparece como alguén que non deu feito as américas ou un "anarquista vividor" (40). Así o ve o pai de Rosa (268). Para outros será aquel "tenorio dos Cabrera" (118). Mais as súas ideas lévano a meterse outra vez en política e así chega a concelleiro republicano en Baltar (32, 110), o núcleo do que depende a parroquia de Tosende. En canto Rosa e Nicolás comezan a verse, Leonardo vixía o seus encontros (77). Rosa sabe que o pai nunca vai deixar que lle leven a súa bolboreta, como xa el lle dixo despois de matar aquel mozo que a pretendiera (267).

Cando se produce o levantamento militar do 36, Rosa sabe que Leonardo xa ten as circunstancias idóneas para eliminar a Nicolás. Entón, el e Rosa foxen a Portugal (111) axudados pola avoa Carlota (78), antes de que os falanxistas veñan "pasealo". Cruzan a serra, temendo unha morte segura se os atopan antes de pasar a fronteira, e Rosa xura que endexamaís volverá á súa terra de nacemento (251). E de Lisboa, a Caracas. Mais aquí a novela tamén desvela un novo segredo a través da amargurada confesión de Rosa: cando se une a Nicolás, xa hai un mes que quedara embarazada do seu pai (270). Naturalmente, a noticia ten grande efecto sobre os asistentes á cea que Rosa ofrece a toda a familia. A menos afectada parece, con ou sen paradoxo, o produto daquel terrible amor, Violeta, a filla maior de Rosa.

Como dixemos, mentres Nicolás e Rosa están en Venezuela e rexentan o restaurante "Carlota", unindo amor e gastronomía (81-2), Leonardo mata os pais del. Rosa e Nicolás nunca volverán a Tosende, aínda que a ela lle quedou a casa en herdo por explícita disposición da súa avoa Carlota (50). En Venezuela nacen as dúas fillas, Violeta e Helena, mais Rosa cre que nunca tivo para elas a mesma dozura que para Nicolás e as netas (186). O restaurante "Carlota" dáballes moitos cartos pero souberon parar a tempo (80), xusto antes de caeren prisioneiros da súa cobiza. Contra o final dos anos cincuenta, retornan da emigración, establécense na casa da Costa, preto da praia do Vilar, na zona de Ribeira, e nese paraíso de dous (81), Rosa segue aplicando as receitas médicas e gastronómicas (51-4) da avoa Carlota, até a noite da derradeira cea (45, 249). Caracterizou sempre a Rosa un gusto pola cultura (24) e as letras (183). Con razón, Verónica sorpréndese de que Rosa puidese ser como parecía, tendo en conta todos os segredos que escondía no

seu peito (182). Os últimos anos con Nicolás foron moi duros, como consecuencia do Alzheimer que veu padecendo o marido (17, 21, 62-64), proceso no que ela o atendeu por si, resistindo as iniciativas das fillas para o internar (76).

Nicolás morre en 1997 e Rosa xusto un ano máis tarde, o día en que bota as cinzas do seu home ao vento (65, 215) e celebra a cea das revelacións. Outro ano despois, será Verónica quen espaxia as cinzas da avoa Rosa (300), xunta a praia do Vilar.

Dentro desta xeración, cómpre referirse tamén ao irmán de Rosa, Narciso (15), un par de anos maior ca ela. Rosa toda a vida quixera poñer escola (68) e en cambio foi Narciso o que a puxo (50). Resultou un individuo reprobable (33): andaba á sombra do seu pai e axustaba as mortes que ditaba Leonardo (194). Así, a dos pais de Nicolás, que executou o mesmo Narciso (287), outro segredo desvelado na novela: "¡Eu! ¡Mateinos eu! O meu pai púxome a proba diante dos falanxistas de Calvos". Mais asume sen ningún problema os seus crimes como accións de guerra (280). Casou con Lucinda (50) e non tivo fillos (278). Ao que lle mataron os pais, vendeu as terras e saíu fungando de Tsende (194). Verónica visita nunha residencia de Xanzo (cap. XXIV) cando xa debe andar polos oitenta e tres anos (195) para obter del a carta que Hortensia deixara para Rosa.

Personaxes de menor importancia dentro deste grupo de idade son os veciños da casa do Vilar, colaboradores constantes de Rosa durante os últimos anos: Delfín e a súa familia -a muller, María (20) e o fillo, Daniel (22), emigrante, retido en Canarias por un amor imposible (107). Delfín, setenta anos (21), desde sempre secretamente namorado de Rosa (103), confésalle segredos que a súa propia muller non coñece: el naceu como consecuencia da violación da súa nai por parte do conserveiro que lle daba traballo (112-114) e a nai acabou tirándose ao mar, incapaz de soportar tanta explotación. El quixera matar o pai biolóxico.

Quinta xeración: Violeta-Helena

Como xa sabemos, Rosa estaba preñada do seu pai cando se uniu a Nicolás. Así veu ao mundo Violeta, a filla maior, morena (104), nada en 1937 (32) e hai moito tempo casada con Luís (36) cando asisten á cea onde se descobre o segredo da súa orixe. Mais, corenta anos atrás (168), antes de retornaren Rosa e Nicolás de Caracas, Violeta tamén se confrontou (como antes, a súa avoa Hortensia) cun amor imposible. Violeta pensaba que o seu noivo caraqueño de 23 anos a ía acompañar no retorno (109). Repróchalle a Rosa que ela e o marido considerasen o seu amor máis importante que o da filla e lembra que Nicolás chegou a darlle unha labazada (169). Xa en Galiza, Violeta casou por interese con Luís, herdeiro dunha das máis

prósperas construtoras do país (166), a quen considera un badulaque (168). Sabe que ten unha amante hai tempo (170). Violeta vai cumprir sesenta e dous anos cando Rosa os convoca a todos e esta detecta no ton agresivo das palabras da súa filla un fondo de derrota. Violeta é autoritaria e caprichosa, un carácter inflexible como o do seu avó Leonardo (171). Tras as revelacións de Rosa, Verónica percibe unha reacción de rancor en Violeta (18) e na súa filla Marga.

A outra filla de Rosa é Helena, loira (104), nai de Verónica. Helena naceu en 1939 (32). Quedou preñada, xa despois do retorno da familia a Galiza, como consecuencia dun amor sen futuro, en 1965. A novela manexa aí a incógnita de por qué Helena se negou a asistir ao casorio de Violeta e é esta quen, antes de chegaren todos os convidados á cea de Rosa, nos descobre a razón daquela ausencia, ao revelar outro segredo (173): o seu marido, Luís, non foi o pai da súa filla Marga. O pai de Marga foi o mesmo que o da filla de Helena, Verónica (174). Por iso Helena non estivo na voda de Violeta. Tratábase dun poeta "hippy" americano (descrito na p. 105), practicante do amor libre, que pasou polo Vilar no verán de 1965. Deitouse con Violeta, pois non tiña establecido compromiso ningún con Helena, só unha vez (175). Helena (sospeita Violeta) escachoulles o cristal cunha pedra cando estaban entregados ao amor e logo non lle falou nun ano pero non sospeita nada sobre a común paternidade das fillas (213), malia o parecido entre Marga e Verónica. Perante a revelación, Rosa pídlle a Violeta que non conte nada, escoite o que escoite esa noite. Mais Violeta non pensa en confesión ningunha: "Farei coma ti, mamá, agardarei a que el morra e despois contarei todos os segredos que teña que contar" (176).

Ao contrario que Violeta, quen "mírou de marchar axiña da casa valéndose de todo o armamento da súa fermosura inmerecida" (36) e urxida pola necesidade de esconder o embarazo que agora coñecemos, Helena viviu grandes temporadas cos seus pais, malia ter independencia económica pois puxo escola e realizou así o proxecto incumplido da súa nai. As dúas irmás viven en Santiago cando Rosa as chama (20).

Sexta xeración: Verónica-Marga

Chegamos así á última xeración da familia, representada por Verónica, filla de Helena, nacida en 1966 (37), e a súa prima Marga, filla de Violeta, nada vinte días despois (36). Xa desvelamos o segredo do seu pai común. No presente do relato, Verónica está unida a Fernando (16-7), poeta, ben maior ca ela (dezaseis anos de diferenza, 149). Sobre ese amor, esténdese Verónica nas pp. 146-150. Marga está casada con Pedro e teñen dúas nenas: Azucena e Lis (209). Verónica considera que tanto Marga como a súa nai Violeta teñen un algo de histéricas (22).

Como xa indicamos, o vínculo (e mesmo o parecido físico, 150) entre Verónica e a súa avoa Rosa é nidio (215) e esta déixalle a casa de Amarante, que Rosa herdara da súa avoa Carlota (50). Hai aí unha liña forte que une as tres mulleres e que se marca no legado da casa. Rosa ten plena consciencia diso: "esta confusión de voces femininas que se enredan no meu interior rachando a liña das xeracións e converténdose nunha soa (...) sinto o peso de todas as mulleres que temos sido" (231). De feito, Rosa entrégalle a Verónica a bolboreta de porcelana (267) e a chave da casa de Amarante, antes de morrer (190). A neta decátase de "que a intención subrepticia da avoa non é outra que a de a empurrar de xeito inevitable cara a unha viaxe interior por esa terra arraiana na que se cadra aínda se atopen as pezas escachadas dese gran crebacabezas familiar" (261). Como di Fernando, o home de Verónica, ela pertence á última xeración da lareira (55).

Mais esta liña que vai unindo as mulleres ten tamén un aspecto negativo. Como di Verónica: "do mesmo xeito que a bisavoa Hortensia lamenta na carta o pouco cariño que recibiu da súa nai, á avoa Rosa sucedeulle outro tanto, e esa frialdade é extensiva á miña nai, á tía Violeta ou a min mesma. Aínda que moitos dos embarazos non foron desexados, dá a sensación de que na nosa familia non hai vontade de nai" (296). Aínda así, Verónica, fisicamente imposibilitada para a maternidade, pensa en facer unha adopción (128), tras sufrir tres abortos.

Dentro dos personaxes secundarios desta xeración, o fillo de Delfín e, xa que logo, compañeiro de xogos e trasnadas infantís de Verónica, é o mencionado Daniel (73-4).

Unha posible adaptación

O lugar común que afirma a superioridade da novela curta sobre as narrativas de maior extensión, á hora de facer unha adaptación para o cinema, proba unha vez máis a súa pertinencia cando se conclúe a lectura do anterior resumo da materia contemplada en *A esfínx de amaranto*. Resulta impensable recoller toda esa enorme extensión de historias e personaxes nos límites dunha longametraxe estándar.

A este problema súmase ademais outro e non pequeno: a forma en que a novela se aproxima á crónica da estirpe de Amarante. Referímonos ao feito de que o autor expón toda a materia narrativa, ora a través das conversas que Verónica vai tendo cos diferentes personaxes cos que se entrevista en Tosende (Arturo, Palmira, Ramón da Fonte) ou Xinzo (Narciso), ora a través das exploracións da voz íntima da avoa Rosa, ora a través das conversas ou das confesións que esta realiza, ora a través de cartas que foron deixando os personaxes. Por outras palabras: no canto de

acción, temos evocación, o que é moi negativo para os propósitos dunha narración como a cinematográfica que sempre acontece en presente.

Tras toda esa acumulación de informacións, o momento climático da novela prodúcese cos personaxes sentados ao redor da mesa na Casa da Costa ouvindo as revelacións da avoa Rosa, estrutura que moi dificilmente podería trasladarse a un filme con propósitos de éxito comercial. Só se a acción en presente ten atrapada a atención do espectador podemos introducir informacións que furen no pasado. Non cabe logo asentar unha hipotética longametraxe sobre esa cadea de voces a nos transmitir a memoria da estirpe de Amarante.

¿Concluimos logo que resulta imposible tirar proveito da creación narrativa de Riveiro Coello para un desenvolvemento cinematográfico? O mundo creado en *A esfínx de amaranto* é suficientemente rico como para que pague a pena considerar algunha posibilidade. Os eventuais guionistas terían que seleccionar, condensar e facer un notable esforzo creativo. ¿Cal é o estrato da historia da familia narrativamente máis rico, á luz do que se nos ofrece na novela? Sen ningunha dúbida, o momento ao redor de 1936 en que coinciden, por orde xeneracional, Carlota-Anastasio, Hortensia-Leonardo e Rosa-Nicolás, coas liñas de conflito concentradas entre estas dúas últimas xeracións.

Para organizar a estrutura do relato, esta opción ofrecería, polo pronto, un final adecuado: a fuxida de Rosa e Nicolás (79), xusto despois do levantamento militar. Mais temos o problema (entre outros) de cómo introducir a relación incestuosa entre Rosa e o seu pai Leonardo. Non parece adecuado utilizar a forma da novela, isto é, como confesión de Rosa a través do diálogo ou mediante o recurso a unha retrospección.

Por outra parte: a escena do xigante de Magarelos (264) a entregarlle a bolboreta de porcelana cando Rosa cumpre doce anos é visualmente poderosa. Dala como secuencia-prólogo resultaría adecuado sempre que se mantivese a ambigüidade e non evidenciásemos tan axiña a consumación do terrible vínculo por parte de Leonardo. Cabería deixar crer ao espectador que hai aí un marabilloso vínculo, unha relación idílica pai-filla, e só con posterioridade evidenciar a sórdida verdade. De feito, así seríamos fieis ao que di a novela: asumiríamos o punto de vista da nena-adolescente pois ela tardou en decatarse de que aquilo era unha agresión sexual (265).

Aceptando ese punto de partida, imporíase entón unha elipse de varios anos e pasaríamos a Rosa xa convertida en muller (unha muller de excepcional beleza, como reiteradamente se marca no texto) que, na cantina ou noutra festa -a elipse

de festa a festa pode funcionar, apoiada tamén pola presenza en ambas da trompeta de Anastasio de Feás, marido de Carlota, inicialmente soando en solitario e logo co apoio orquestral típico da verbena. Nesta festa Rosa é admirada por todos e recibe as atencións do mozo da Xironda e dun Nicolás chegado da súa aventura americana, a lucir o traxe branco (o seu único patrimonio). En calquera caso, o papel saliente debería telo, na liña que estamos explorando, o mozo da Xironda, aínda que aproveitemos para introducir o personaxe de Nicolás e as informacións básicas sobre el. O triángulo decisivo estableceríase entre Rosa, o mozo da Xironda e Leonardo.

O gancho narrativo viría dado entón pola aparición do mozo da Xironda asasinado á mañá seguinte, coa conseguinte conmoción nunha aldea como Tosende e nun concello como Baltar. Aquí sería fundamental realizar un traballo de localización moi efectivo para evitar o choque derivado da introdución dunha estrutura herdada do filme de investigación nun contexto cultural e histórico tan distante. A Garda Civil tería que iniciar pescudas e necesitamos un personaxe que ocupe o lugar homólogo ao do investigador na tradición narrativa do xénero.

A suxestión que ofrecemos aos posibles guionistas é que ese cabo da Garda Civil sexa -modificando con total liberdade a novela pois doutro xeito a adaptación resulta impracticable- o pai de Nicolás, Mauricio. Isto ten dúas virtualidades: por unha parte vai abrir unha relación de colaboración problemática entre el e o seu fillo, concelleiro republicano en Baltar. Como sabemos pola novela, Nicolás non facía bo pan co seu pai. Habería entre eles un contraste ideolóxico, unido á difícil relación persoal que levou o fillo á emigración. Mais Mauricio sería un personaxe eticamente honesto e, ademais, enfrontado á familia de Leonardo por ter posto fin aos seus amores mozos con Hortensia. Pai e fillo acabarían colaborando e, de retruque, endereitando a súa relación persoal.

Como sabemos pola novela, o responsable da morte do mozo da Xironda é Leonardo. Rosa tamén podería sospeitalo e as pescudas de Mauricio apuntarían, pouco a pouco, nesa dirección. Cabería aproveitar as características do medio rural galego da época para crear un clima vagamente similar ao da Italia calabresa. Mauricio (e Nicolás) terían que enfrontarse cunha especie de omertà, neste caso baseada no medo que a todos impón Leonardo, o cacique e señor do contrabando. Isto permitiría seguir personalizando e vinculando coa nosa realidade cultural a importación das estruturas do filme de investigación.

Conforme a pescuda de Mauricio (seguida por Nicolás na súa dobre condición de cargo público e de fillo) progresa, Nicolás e Rosa iniciarían unha aproximación

máis decidida, facendo evolucionar a trama "romántica". Leonardo, obviamente, ten que adoptar unha actitude prudente pois sabe que Mauricio anda tras os seus pasos, querendo esclarecer o crime do mozo da Xironda, e non pode facer un movemento equivocado. Ademais, ten moitos negocios turbios que esconder.

Como o espectador non coñece o asedio sexual de Leonardo a Rosa, atribuirá a actitude do pai fronte á relación desta con Nicolás, ben a unha radical oposición ideolóxica -Leonardo é un ultramontano fronte ao carácter progresista de Nicolás, ao que critica sen piedade, acusándoo de se aproveitar da política para conseguir o que non fixo nas amélicas-, ben a un escuro afán posesivo. Cabe imaxinar que a avoa Carlota tamén podería dar xogo como personaxe secundaria. Menos brillo adquiriría Hortensia.

Os guionistas terían que ir xogando coa progresión da investigación e a evolución do amor de Nicolás e Rosa sen contar con auxilio ningún da novela, o que os pon ante un esforzo creativo considerable. A tal efecto, Nicolás podería ofrecerse como cebo dun novo crime para intentar apañar a Leonardo in fraganti, mais ao tempo non pode esquecer que ese nefasto personaxe é o pai da súa querida Rosa (el non coñece os abusos sexuais nocturnos). As actividades ilícitas de Leonardo e outras tropelías súas das que dá noticia a novela poderían servir como elementos que alimentasen os progresos dos investigadores.

Pola súa parte, Leonardo conspiraría coas forzas máis reaccionarias de Baltar cara ao inminente levantamento armado de signo fascista. Actuarían como permanentes colaboradores o seu fillo Narciso e o seu "cachorro" Arturo. E, naturalmente, os encontros entre Nicolás e Rosa serían espiados por Leonardo. Este conta co cambio de situación política para poder escapar ao progresivo cerco dos investigadores. É unha especie de carreira contra o reloxo na que a proximidade dos personaxes (encerrados nun mundo de reducidas dimensións físicas) actuaría como mecanismo de intensificación dramática. Axuda a iso a cantina situada na casa de Amarante, lugar de paso ou de reunión para todos os personaxes en Tosende, e negocio moi produtivo (125).

O clímax pode chegar cando as dúas liñas de progresión (a da investigación e a do amor) converxen coa revelación da relación oculta entre Leonardo e Rosa. El nunca vai deixar marchar a súa bolboreta. Ela deduciu, e mesmo pode botarllo á cara, a súa condición de asasino. A ameaza sobre Nicolás queda ben establecida. Querendo privilexiar as accións en presente, os guionistas tamén deberían considerar aquí a posibilidade de que a violación de Rosa por parte de Leonardo non estea consumada nin as súas visitas sexan práctica habitual (como na novela, 266), de

forma que o primeiro contacto sexual coa filla se produciría xusto neste momento climático, seguido da declaración de que nunca renunciará á súa bolboreta (a rotura da figura de porcelana podería ter lugar agora e o seu encolamento tanto serviría para unha escena posterior como para o final do filme, cando Leonardo perda a Rosa, en paralelo coa fuxida dos amantes). No caso de os guionistas situaren neste momento a primeira violación, a presión sobre o personaxe de Rosa sairía moi beneficiada.

O desenlace, ou resolución, vén desta volta dado polo contexto histórico, previamente introducido a través da actividade conspiratoria de Leonardo. O levantamento militar do 36 obriga aos amantes a fuxir, pasando a fronteira con Portugal, axudados pola avoa Carlota. Existe a posibilidade de que haxa unha persecución dos amantes organizada por Leonardo e a súa banda ou de que sexa precisamente a necesidade de tomar o Concello o que lle impide saír tras de Nicolás e Rosa. Alí estaría resistindo, en fidelidade ao goberno lexítimo, Mauricio, dando así tempo á fuxida do seu fillo (ou inclusive facendo crer a Leonardo que Nicolás está a acompañalo nas dependencias municipais).

O que ofrecemos é, simplemente, un ensaio das posibilidades que ofrecería unha reconstrución libre dun breve lapso histórico contemplado en A esfínx de amarancho para verificar o interese dun proxecto de desenvolvemento. Aos eventuais guionistas tocaríalles comprobar o acerto das suxestións, realizar as escollas máis eficaces a ton coa evolución da historia e reforzar as inflexións do relato para termos o espectador pillado durante todo o filme. Nese sentido, os elementos folletinescos (no mellor sentido da palabra) aos que recorre Riveiro Coello teñen mostrado a súa eficacia en moitas producións cinematográficas.

PERSONAXES E CONFLITOS

Na novela realmente non hai conflitos en presente, pois Rosa está decidida de pleno a revelar o longamente calado e Verónica vai obtendo dos seus informadores canto precisa para completar a historia da familia. A través das declaracións dos interlocutores ou da exploración da conciencia íntima dos personaxes, o que temos logo é exposicións de conflitos pasados (con certeza vigorosos) ou múltiples segredos que os personaxes se velaron uns aos outros e que por fin acadan unha certa transparencia para Verónica, representante da última xeración da lareira.

Iso non é eficiente se se pensa nunha narración cinematográfica. Por tanto,

para explorar as posibles liñas de conflito dramático, imos partir da proposta de reelaboración da historia realizada no apartado anterior: centrarnos nuns meses do ano 1936 (ata o levantamento franquista) dentro da crónica familiar, o que significa polo pronto a desaparición do personaxe de Verónica e a conversión de Rosa en protagonista.

A. Rosa

O tratamento do personaxe de Rosa dependerá logo de cómo os guionistas formulen a súa relación con Leonardo. As circunstancias cambian por completo se esa muller vén recibindo as visitas nocturnas do seu pai desde que tiña doce anos ou se esa violación se materializa no curso do relato. No primeiro caso, resulta moi procedente a observación de Verónica: ¿como Rosa é como é, malia a escura historia sexual padecida? Isto obrigaría a fiar moi fino para non facer un personaxe intelixible (hai moita materia non visible a incidir sobre o seu comportamento) ou inverosímil (ninguén que sufra tantas noites a presenza suorosa do seu pai pode ter unha vitalidade exuberante e soñadora).

Támén necesitaríamos focar de forma explícita o proceso a través do cal Nicolás consegue vencer o medo ou o noxo de Rosa á sexualidade e así a revelación posterior do seu trauma faría coherente todo o proceso. Os guionistas decidirían se isto lles resulta eficaz para a construción da relación amorosa entre eles e se resulta posible compaxinar esa vera iniciación ao amor coa persistencia dos abusos sexuais de Leonardo.

No caso de optaren, como parece lóxico, por situar a violación no clímax do relato, o namoro entre Rosa e Nicolás tería un carácter máis convencional pero, de retruque, o curso da relación entre Rosa e Leonardo gañaría máis interese. A opción escollida decidiría o tratamento preciso para a imaxinaria elipse bosquexada entre a celebración dos seus doce anos e a festa do seu espléndido abrochar como muller: da alegría da nena á grave tesitura da moza (se está sufrindo o acoso de Leonardo e ao tempo ve como todos os homes a rodean de homenaxes) ou, alternativamente, á cumprida plenitude de quen se sabe o centro de todos os desexos e todas as miradas: a do mozo da Xironda, a de Nicolás, a de Leonardo.

Tendo negada a posibilidade para facer estudos, malia a súa intelixencia ser moi superior á do seu irmán Narciso, Rosa queda na cantina (68), vendo como aquel acompaña o seu pai á escola. Nese espazo doméstico, cómpre elaborar a relación entre Rosa e a avoa Carlota, para tratar de non perder por completo no filme a interesante liña de transmisión dun legado singular que vai unindo ás mulleres da fami-

lia en A esfinxe de amaranto. Un dos símbolos dese herdo é o caderno da avoa Carlota, compendio dos seus saberes (50, 125, 282), de cuxo roubo é acusada Rosa por Narciso na novela.

Desde un punto de vista práctico e considerando que o papel de Rosa pide unha actriz de moito peso e asemade de excepcional beleza, podería manexarse con algunha liberdade a idade (dezanove anos) que ten o personaxe na novela á altura de 1936.

Polo demais, a descrición que Riveiro Coello nos ofrece de Rosa ao longo de toda a novela resulta adecuada á protagonista do hipotético filme e gañaría sen dúbida ningunha as simpatías do espectador. Os guionistas teñen na novela material suficiente para se axudar no seu esforzado labor de construción.

B. Nicolás

Temos en Nicolás, cinco anos maior que Rosa (39), o obvio coprotagonista da historia. Partindo sempre de que nos concentramos no lapso temporal proposto, o problema máis evidente para a construción do personaxe é a necesidade de evitar convertelo nun galán demasiado convencional e mesmo cun toque santurrón. Este trazo acentúase na novela pois é Rosa a que nos achega a masa de información máis cumprida sobre Nicolás, tras a morte deste, cun ollar inevitablemente idealizador.

Para o matizar, a novela ofrécenos a sombra do pasado cubano a gravitar sobre Nicolás. Non nos serviría, por pouco elegante, o mecanismo de introducir información a través doutros personaxes (p.e., Ramón da Fonte) e daquela o camiño para o enriquecer podería partir da construción dun vínculo complexo co seu pai, Mauricio, se os guionistas utilizasen as suxestións propostas. Isto ten a vantaxe de que se vincula de forma moi estreita co proceso de investigación e, logo, coas accións que fan avanzar o relato.

Para o resto da caracterización, hai material bastante en A esfinxe de amaranto para os guionistas poderen facer pé: Nicolás é ateo (21), emprendedor, e ten unha clara paixón pola política (40) ata o punto de ser expulsado de Cuba polo ditador Machado (43). Leonardo quedou pasmado cando, sen traer nada de alá, conseguiu chegar a concelleiro (126) en Baltar. Resulta moi atractivo para as mulleres (203) e de aí a mencionada designación "aquele tenorio dos Cabrera" (118). O traxe branco que trouxo de Cuba serviralle para conquistar a Rosa, como ela di na novela (100), abrazándose ao que queda dese traxe, moitos anos despois. Outro detalle produtivo poderían tiralo os guionistas desta frase de Rosa: "¡Canta retórica sabías, baralleiro!" (39).

C. Leonardo

Xa sabemos que a cualidade dun filme depende moito da cualidade dos antagonistas. Por iso non podemos facer de Leonardo un monstro absoluto. A historia mellorará se conseguimos que apareza como un personaxe complexo, afastándoo do estereotipo. A tal fin, o aspecto que cómpre coidar é o do seu amor por Rosa: absoluto e terrible. Xa teña lugar a violación in medias res ou veña realizándose arreo desde que Rosa era unha adolescente, o personaxe non pode concibirse como un opresor puro -como non son tantos maltratadores que no mundo hai e de aí a dificultade das vítimas para romperen os seus vencellos.

Precisamente o episodio do xigante de Magarelos e a celebración de aniversario inicial podería servir para introducir ese amor absoluto por Rosa que logo se revelará en toda a súa terrible dimensión. Mesmo as súas miradas a Rosa na segunda festa, cando xa aparecen Nicolás e o mozo da Xironda, marcarían un cambio significativo con respecto á celebración dos doce anos.

As características de cacique do lugar, de a cabalo entre a legalidade e o delito (controla todo o contrabando da Raia), e a descrición física que a novela nos ofrece cando Verónica visita a casa de Amarante e acha un retrato seu (31), rematarían a pintura do personaxe. Quizá convén suprimir a condición de mestre que lle asigna a novela, algo contraditoria co resto dos trazos de Leonardo para un espectador actual, a quen non cabe supoñer informado sobre o rol dos mestres na sociedade rural da época.

D. Mauricio

Na proposta realizada o personaxe está radicalmente cambiado con respecto á novela. Sen prescindir de que marchase á emigración en Portugal, por ver frustrados os seus amores con Hortensia (e de alí vólvese unido a Carme), o que teríamos no presente sería un Garda Civil unido ao seu fillo Nicolás por un lazo paterno-filial complexo onde se suman o amor e a incompreensión derivada da diferenza de idades, experiencias e ideoloxías.

Ora, aos guionistas tocaría decidir se esa vía lles resulta útil (sumada a unha oposición xa de vello coa familia de Hortensia) ou se prefiren manter a Mauricio nos termos da novela e constrúen outro personaxe que actúe como investigador, ou mesmo atribúen ese papel ao propio Nicolás -esta última posibilidade presentaría, entre outros, o inconveniente de termos ao coprotagonista vestido de garda civil durante moitas secuencias.

A novela ofrécenos escasa información sobre o personaxe e os eventuais guionistas deberían acometer a consecución dun deseño máis preciso.

E. Secundarios

Entre os secundarios, albiscamos tres grandes áreas:

- Por unha parte, os colaboradores de Rosa: en primeiro termo, a súa avoa Carlota, personaxe fascinante, e, en segundo lugar, Hortensia, unha nai pasiva. En A esfinxe de amaranto Carlota nunca descobre o acoso sexual de Leonardo á filla e Hortensia faino con posterioridade ao lapso de 1936 que temos á vista. O que cómpre manter é o contraste entre o carácter activo da avoa e a personalidade apoucada da nai, que só reacciona contra 1950 (cando deixa a carta dirixida a Rosa e prepara a morte de Leonardo). Anastasio de Feás resultaría case un episódico, ocupado como anda nas saídas que lle impoñen as súas actividades musicais, pero a súa trompeta pode resultar moi útil no espazo sonoro.
- Por outra parte, os colaboradores de Leonardo: o seu fillo Narciso, completamente submisos e a pechar os ollos perante a relación do pai con Rosa; e Arturo, cachorro de Leonardo. Precisamente, o amplo relatorio que este último fai a Verónica na novela (cap. XII, pp. 117-135) serve para caracterizar o punto de vista do propio Leonardo sobre o mundo do filme.
- Por último, os personaxes do círculo de Nicolás: aquí os guionistas decidirían o xogo que pode dar Ramón da Fonte (tres anos maior que Nicolás e compañeiro del na emigración á Habana, cap. XVIII, pp. 189-207, casado con Palmira), ademais, loxicamente, dos que rodeen a Mauricio e o fillo nas súas actividades.

En conxunto, a novela ofrece material para o desenvolvemento de personaxes con atractivo para un público moi amplo.

LOCALIZACIÓNS E AMBIENTES

A novela xoga á oposición xeográfica entre o mundo mariño (a casa da Costa onde acaban os seus días Rosa e Nicolás) e o da Raia Seca (a casa de Amarante herdada por Verónica), facendo que a primeira vivenda reproduza a estrutura da segunda. Dous espazos paralelos en xeografía ben distintas. A razón desa replica-

ción, afirma Verónica, é a tentativa de manter vivo o recordo da avoa Carlota (55). Naturalmente, a liña explorada fai desaparecer ese xogo e leva a concentrar a historia ao redor da casa de Amarante, ben descrita na novela (30, 33-4, 48), coa cantina pola que pasan todos os personaxes.

Riveiro Coello converteu as terras do antigo Couto Mixto nunha xeografía literaria persoal de grande interese. Non obstante, aos efectos do hipotético filme e da creación dunha ambientación convincente, valería calquera pequena vila e a casa de Amarante tanto podería ser interior como exterior ao marco semiurbano. Tosende é unha aldea que conta actualmente con 121 habitantes e a capital do concello (Baltar, de onde sería concelleiro Nicolás) suma 1.189. Naturalmente, estas cifras eran moi distintas en 1936 -cando Verónica visita Tosende contra o final do século, di a novela, só quedan vellos (134)-, pois daquela Baltar tiña máis de tres mil habitantes. Tosende, no censo de 1910, figura con 577.

O relevante é a confección dunha convincente ambientación de época onde a presenza da natureza ao redor dese núcleo semiurbano contribúa aínda máis a visualizar o poder da familia de Amarante sobre o isolado lugar e a explicar o manto de silencio que encobre as actividades de Leonardo. Ese traballo de localización evitaría tamén o posible choque producido pola introdución dunha estrutura herdada do filme de investigación nun contexto tan distante. Se os guionistas conseguen ademais tirar partido ás dimensións máxicas e numinosas da personalidade da avoa Carlota, o coidado do clima visual ao redor da casa de Amarante faise imprescindible.

O limitado (en dimensións) e o concentrado dese mundo, tanto no tocante aos interiores como aos exteriores, facilita a produción que, en calquera caso, situaríase por riba do custo medio dunha longametraxe en España. A propia Rosa fainos unha descrición sumaria pero expresiva do ambiente visual e sonoro deses anos en que coñeceu a Nicolás, gravado para sempre na súa memoria (172).

A novela tamén xoga de forma insistente coa dimensión simbólica e sagrada do amaranto (57, 81, 86-7), asociándoo á familia e lembrándonos que, no seu significado grego, era a planta que non murcha, cunhas flores aínda máis fermosas despois de mortas. O amor de Rosa e Nicolás é un amor de amaranto (186) e ela di que "a avoa Carlota tamén o sementaba en Tosende (...) e botaban mao del para moitos remedios. Co tempo virou nunha tradición, nun símbolo, nunha esperanza" (250). Cos nomes das flores e o seu significado (106, 113) xogan a novela e a avoa Carlota, a estipular que "en cada planta debiamos atopar unha das características que podían definir a persoa" (72). De aí, os nomes femininos utilizados en A esfinxe de ama-

ranto. Cabe supoñer que algúns destes motivos acharía espazo na atmosfera do hipotético filme.

CONCLUSIÓN

Malia a novela non ser susceptible dunha adaptación fiel, hai nela elementos que xustifican a posta en marcha dun desenvolvemento para estudar a viabilidade de erguer un filme libremente inspirado nesta obra de Riveiro Coello. O concepto-resumo proposto ao inicio modificaríase entón e pasaríamos a ter un filme de investigación localizado na Galiza semirural de 1936 cunha historia de amor entre Rosa e Nicolás, felizmente culminada. Os guionistas deberían determinar a correcta proporción entre as dúas tramas, de forma que se apoiem para conseguir o máximo impacto emotivo no espectador.

Daquela, a relación co texto de Riveiro Coello podería ser tan aberta que mesmo faría preguntarse ao hipotético produtor sobre a necesidade de adquirir os dereitos, se é que a mención do nome do autor non aparece como un valor de produción por si e se, ao cabo, as ideas que se tiren da novela non constitúen materia legalmente protexible.

Ora, querendo evitar calquera problema coa propiedade intelectual e procurando non condicionar as escollas dos guionistas para que poidan aproveitar canto na novela sexa narrativamente útil, cabe procurar un acordo razoable co autor para servirse de A esfinxe de amaranto, na liña do espírito que move o convenio Xunta de Galicia-AGAPI-AGE.

A resolución dos problemas detectados na materia narrativa e a cabal definición do perfil do proxecto aparecen como paso previo ao estudo de viabilidade, aínda que o esforzo de produción se vexa facilitado polas características do mundo descrito. Resultaría aconsellable tamén a procura dun título máis eficaz cara á billeiteira para o eventual filme.

FICHA FINAL

Custo de produción: Medio (banda superior).

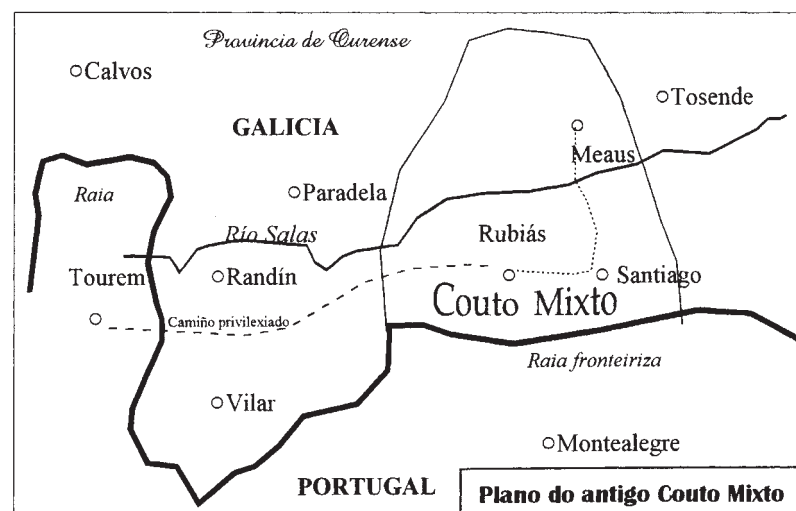
Valores de produción e posibilidades de explotación: Cómpre definir con precisión o perfil final do proxecto para poder realizar un estudo de viabilidade.

Audiencia visada: Maiores de 13 anos.

Xénero: Filme de investigación/Historia de amor.

Localizacións: De época (1936), rurais e semirrurais.

Número de personaxes: Medio.



Plano de coutomixto

DOCUMENTARIOS



MARIO DE LANGULLO
**O DERRADEIRO
FUXIDO**

Xosé Domínguez González

gotelo blanco

Mario de Langullo O derradeiro fuxido

Ficha da obra literaria

Autor: Xosé Domínguez González (Chandrexo de Queixa, 1958)

Título: Mario de Langullo. O derradeiro fuxido

Editorial: Sotelo Blanco

Lugar de publicación: Santiago de Compostela

Data: 1993 (citamos por esta, aínda que parece haber unha segunda edición)

Páxinas: 172

Colección: Realidade

Ilustracións: Inclúe algunhas fotografías de personaxes e lugares relacionados coa peripecia do personaxe.

ISBN: 84-7824-165-5

Depósito legal: C-423-1993

Outras obras do autor: *O home do unto: Blanco Romasanta, historia real de una licantropía* (1991); *A cidade dos alemáns* (1992); *Alrededor de Ourense* (1998, en colaboración); *Ourense etnográfico* (1998, en colaboración).

[Sobre o mesmo personaxe existe tamén o libro de Antonio Téllez Solá *A guerrilla antifranquista de Mario de Langullo, O Pinche*, Vigo, A Nosa Terra, 2001.]

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Historia de Mario Rodríguez Losada (1913-1986), Mario de Langullo, quen, tras ter "fuxido" ao monte ao producirse o levantamento militar de 1936, conseguiu resistir escondido ata 1968, ano en que foxe a Francia.

Sinopse

Domínguez González reconstrúe a peripecia de Mario de Langullo a partir do momento en que fuxiu ao monte en 1936, pensando que o levantamento militar era cousa de poucos días e querendo evitar a incorporación ao exército franquista, así como en evitación de posibles represalias por estar considerado socialista. A acción dos falanxistas que matan os seus pais Juanito e Gumersinda fai que Mario se instale definitivamente na condición de "fuxido". A aproximación de Domínguez González á biografía de Mario organízase a través de sucesivas retrospeccións que, tomando como punto de partida o último retorno de Mario á súa terra (en 1980), nos conducen aos diferentes momentos da súa peripecia vital como fuxido durante nada menos que trinta e dous anos. Expóñense así as circunstancias da súa fuxida, pasando fugazmente polos anos da Guerra Civil (en que Mario e os seus homes se limitan a asegurar a propia supervivencia, totalmente alleos ao conflito bélico, nos montes ourensáns do Bolo, Manzaneda e Trives), para concentrarse nos moito máis difíciles tempos da posguerra: a colaboración interesada (guiado sempre polo espírito de supervivencia) coas guerrillas galego-asturianas que se instalan na zona (os vales do Casaio, maquis cos que entra en contacto a través do grupo dos Soulecíns) entre 1942 e 1949; o esfarelamento da resistencia como consecuencia da represión a partir dese ano, en que a banda de Mario sofre unha emboscada que acaba en desfeita e decide proseguir a fuxida en solitario (os seus colaboradores máis próximos caerán en 1950-1), e o ir estiñando da súa actividade ata a última fuxida. Esa longa peripecia está puntuada por sucesos diversos que van desde os propios da loita dos guerrilleiros contra as forzas represivas ata os máis característicos dos bandoleiros.

Un posible documental

O título da obra resulta atractivo e mesmo o alcume do personaxe (Mario de Langullo, por ser natural da aldea de Langullo, tamén coñecido como Pinche entre

os guerrilleiros) ten resonancias lexendarias. O libro lese con interese e é presentado pola AGE como a base para un eventual documental. Tamén podería estudarse a posibilidade dunha longametraxe, aínda que neste caso, por non estarmos fronte a un proxecto de baixo custo, requiriría garantías de que é adecuado para unha audiencia masiva. Parécenos, así e todo, obrigado explorar a dobre posibilidade. Vaíamos primeiro coa análise dun posible documental para logo examinar a viabilidade dun filme de ficción.

A plasticidade dos documentarios fai que sexa difícil realizar unha análise estándar como a que se aplica ás longametraxes. Realmente, o documental podería adoptar unha enorme multiplicidade de formas, a teor da aproximación que se escollese. Mais, sexa cal sexa o tipo de documental que ensaie o hipotético produtor, en algo hai que facer pé. ¿Que bases teríamos para a súa elaboración? Sería interesantísimo poder contar con imaxes de Mario. Quizá o carácter enigmático do personaxe acadase plena presenza nas imaxes dunha cámara que o segue ou o entrevistase se é que, como tantas veces se dixo, a cámara ten unha singular capacidade de desvelamento. Con Mario morto hai moitos anos, habería que recorrer aos que o coñeceron. Mais, ¿hai superviventes? É case imposible: o libro publicouse en 1993 e xa os informadores do autor eran moito idosos. ¿Dispoñemos de rexistro audiovisual da peripecia de Mario? Parece que non. Hai, desde logo, algunhas gravacións sonoras (p. 10).

A única esperanza sería a muller de Mario, Gloria de Seadur (á que se dedican especificamente as pp. 131-135), que debe andar agora polos oitenta anos. Non hai que agardar, polo que o autor explica na p. 151, unha colaboración de Albina Nogueira, a filla que Mario tivo con Benilde Nogueira Rodríguez (esta xa falecida). Debería recorrerse a moito material de arquivo ou a filmacións actuais dos lugares onde se desenvolveu a peripecia de Mario (de seguro que nos montes de Casaio obteríamos imaxes impresionantes). Existe tamén a posibilidade de basear o hipotético documental en entrevistas ao autor do libro, Domínguez González, e, eventualmente, ao autor do outro libro existente sobre o personaxe, Téllez Solá. A proposta é defendible pero, se para acadar un maior e desexable dinamismo, recorrésemos a dramatizacións, bateríamos entón con problemas similares aos que presenta o posible tratamento da historia dentro dunha longametraxe.

De certo cabe unha pregunta: tendo en conta as moitas sombras que presenta a personalidade e actuacións de Mario de Langullo, ¿non hai figuras máis interesantes dentro dos guerrilleiros antifranquistas? Para comezar, Benigno Andrade ("Foucellas"), ao que se dedica a obra que comentamos noutro apartado deste

informe. O mesmo Domínguez bosqueja unha comparación entre Mario e Benigno nas pp. 75-80. Tamén poderían pescudarse outros personaxes en Fuxidos de sona, de Carlos G. Reigosa, ou en títulos da bibliografía existente sobre o maquis en Galiza para evitar que a abordaxe da figura de Mario acabase deitando unha imaxe equívoca da resistencia armada antifranquista.

Querendo escorrentar ese risco e á vista do texto, podería pensarse nun documental sobre a ambigüidade moral e as aporías éticas coas que se ven confrontados aqueles aos que as circunstancias da vida obrigan a exercer unha violencia antitotalitaria. Pero non parece que o personaxe dea para tanto, como logo veremos. Máis subtil sería a idea dunha reflexión sobre a ambigüidade do personaxe, o enigma de Mario, que chega a fascinar a Domínguez González. Quizá a posibilidade de maior interese para emisores e espectadores sería a exploración dun esforzado exercicio de supervivencia (valor ao que acaba reducido o personaxe): ¿como é posible resistir trinta e dous anos fuxido no monte?

A resposta a tal pregunta podería ter notable interese para o público, pero o libro é pobre en informacións de detalle que alimentasen a construción dun documental focado nese aspecto. Temos só descrições xerais como esta: "A súa vida seguiu sendo errante aínda que raramente durmiu no monte porque sempre había unha casa dun enlace na que podía acollerse. Na busca de cama branda chegaba ós lugares á noite, e co abrente saía de novo para o monte. Nel, Mario aproveitaba as fendas das rochas ou os chamizos dos pastores para gorecerse do sol e da chuva, comprobando sempre dende horas antes que en cada lugar ou aldea todo estivese perfectamente en orde para chamar á porta de calquera enlace" (54-55).

Vemos aí que unha das constantes do comportamento de Mario, contra o esperado, foi a de procurar refuxio e abeiro baixo teito cuberto, raramente no monte e case sempre nos lugares e aldeas (119), permanecendo sempre en constante movemento. Toda a súa última época de "fuxido", Mario viviu en realidade da "caridade cristiá" daqueles nos que lle quedaba un rescaldo de apoio, desartellada a súa banda e desaparecidos moitos dos seus homes. Pasou uns quince anos refuxiándose en Pena Folenche, unha localidade de Trives, desde principios dos cincuenta a mediados dos sesenta (135-8), axudado polos seus amigos Paulino e Gloria, que tamén prepararon a fuga final a Francia.

Mais, en suma, as bases onde alicerzar o documental ao redor da resposta á pregunta por semellante vontade de supervivencia extrema resultan problemáticas.

¿QUEN ERA MARIO DE LANGULLO?

Se se pensa nunha ficción, Mario resulta un personaxe pouco atractivo para unha identificación convencional do espectador, contrariando un dos mandamentos básicos para a escrita dun guión de éxito. De feito, a ambigüidade do personaxe fáiselle tan evidente a Domínguez que, como dixemos, chega a cualificar de enigma o seu personaxe. ¿Cales son os valores que moven a Mario? É un ser distante, altivo, fachendoso e desconfiado. O autor enfatiza a súa frieza (9) e o seu silencio. ¿Quen era realmente Mario? ¿Un guerrilleiro ou un vulgar bandoleiro? ¿Ata que punto estivo comprometido cos movementos de resistencia que, a partir de 1941, se artellaron nos montes de Casaio? Se así foi, ¿por que nunca chegou a integrarse plenamente neles? Esas son as preguntas ás que intenta responder Xosé Domínguez González.

Ao cabo parece que Mario era un fuxido no máis puro sentido da palabra, guiado por unha enorme vontade de supervivencia. Se algunha conciencia ideolóxica tiña, era máis laboral que política (82): "Eu tiña moi clara polo menos unha cousa: que non había por qué traballar por catro pesetas se tiñan que darche un peso" (36). A definición máis precisa dos perfís do personaxe áchase nas pp. 69-73. Os seus únicos temores son a morte (115), elemento que podería dar xogo, e a tortura (por iso reservaba sempre unha última bala para si propio, 119).

A ingratidade que Mario demostrou con Benilde Nogueira Rodríguez (o seu primeiro amor, ao que volveu unirse tras o retorno de Francia, e nai da filla de Mario, Bina, Albina Nogueira) ou con Gloria e Paulino (que o axudaran ao longo de moitos anos, posibilitando mesmo a súa fuxida a Francia) acaba facendo definitivamente antipático, no sentido etimolóxico da palabra, ao personaxe (148-151). Un informante do autor chega a dicir: "Nunca tivo nada de guerrilleiro, nin de político nin de nada. Foi un aproveitado e ata un covarde, cona, un covarde" (70). De feito, parece que a identificación de Mario como xefe guerrilleiro débese a un informe dun coronel franquista que o cita como un dos mandos máis destacados da guerrilla.

Curiosamente, foi un personaxe moi atractivo para as mulleres: "¡Cantas mulleres e canto fixeran por el! E canta a súa sorte con elas" -di Domínguez, emulando a voz de Mario (14). Mais, ao cabo, o de Langullo acaba resultando ser un individuo sen outro valor que a súa infinita capacidade de supervivencia. Un récord entre os fuxidos, tras a morte de Xosé Castro Veiga ("O Piloto") en 1965. Non parece que iso chegue para alimentar un relato de éxito comercial, á luz das informacións que o libro fornece.

ESTRUTURA DO EVENTUAL RELATO

O problema inevitable cando se parte de material tomado da vida real é o seu carácter episódico e a falta dunha liña de acción orgánica, como a que podemos achar nunha narrativa de ficción. Xosé Domínguez González intenta estruturar a súa crónica do periplo do personaxe a partir dunha retrospectiva desde o último retorno de Mario á súa terra natal (unha viaxe en taxi desde A Rúa a Trives), tras dous anos vivindo en Madrid. Ese último retorno fai xogo coa última fuxida, a que o levou a Francia o 29 de agosto de 1968 que, loxicamente, constitúe outro dos momentos a partir dos cales Domínguez González arrinca a súa crónica.

Ademais deses dous momentos marco (con carácter de pausas narrativas), ¿cales poderían ser os peares para a organización dunha progresión que dese sentido a esa vida humana nun relato? ¿Onde situariamos as inflexións que dinamizan o curso narrativo? É difícil contestar, pois a festa que organiza Mario no verán de 1980, tras o retorno, só pode ter interese para facer converxer os eventuais personaxes do filme ou dun documentario que recorre a dramatizacións (pero, naturalmente, o seu grande amor Benilde e a súa filla Bina non acoden, despois do pésimο trato que a compañeira sufriu por parte de Mario durante a convivencia en Madrid no período 1978-1980).

Unha escena climática de maior potencia narrativa sería o atraco á feira de Chandrexa de Queixa o 24 de setembro de 1940 (89-95), episodio de innegable comicidade. Ou o momento en que o coche no que viaxa Mario durante a fuxida a Francia é parado en San Miguel de las Dueñas (León) pola Garda Civil por un problema de luces, e todo parece perdido (19-22). Naturalmente, a decapitación e paseo, atada á sela dos cabalos, da cabeza do crego de Cesures (99-100), facéndoa rodar polas casas dos propios de "Falange Española y de las JONS", presentaría moitas dificultades para a súa inclusión nun filme con pretensións de ser emitido en horario de máxima audiencia.

En xeral, o que temos é unha cadea de episodios que deberían, con moito traballo dos guionistas, inserirse nunha curva narrativa sólida por eles creada. Podería considerarse a tal efecto, pola súa potencia visual, a queima da Casa da Mata en 1947 (33 e ss.), propiedade duns falanxistas de Trives (os irmáns Rodicio), e mesmo algún dos atracos cometidos no nome de Mario sen que el tivese nada que ver (94). Domínguez González evoca tamén a desesperante espera por Mario de Blas [Odilo Fernández] e "Pajarito" na estación de ferrocarril da Rúa en 1952 (14), o que permitiría unha montaxe de accións en paralelo. A chegada a Francia de Mario e a impo-

sibilidade dunha integración na vida civil tras tantos anos no monte é unha idea difícil de concretar pero si podería resultar suxeridor o proceso que, desde Francia, leva a retomar a relación con Benilde (ela e a filla desprázanse alí).

Son poucos os momentos emotivos que poderían axudar aos hipotéticos guionistas na reestruturación do texto, aínda que se utilizase o mencionado reencontro con Benilde no curso de 1971 (141-4) ou a súa final unión con Gloria de Seadur. Hai, en cambio, momentos terribles como a morte dos pais de Mario (el fusilado, ela reventada a golpes polos falanxistas), feito ao que o protagonista nin chega a reaccionar cando sempre recoñeceu que o vira todo (39); ou a decapitación e paseo da cabeza de don Lisardo, o crego de Cesures (ese personaxe merece un capítulo, pp. 97-101); tamén, o asasinato dos Cancheses (107-9).

Canto ao que sufriron as persoas achegadas a Mario, resulta moi penoso o asedio que padeceu Benilde, tras o nacemento da filla de Mario, Bina. A Gloria de Seadur (a súa outra compañeira) chegaron a ofrecerlle un millón de pesetas, suma astronómica na época, se colaboraba coas forzas represivas para lle tender unha emboscada a Mario.

Certamente, o feito de que o personaxe conseguise sobrevivir afórranos o perigo dun final deprimente para o espectador pois Mario, tras o seu retorno final a Galiza en 1980, deixábase ver con toda intención e aire fachendoso nas feiras, especialmente as de Manzaneda, Trives e O Castro de Caldelas. Primeiro instálase no Hotel España de Trives e logo rehabilita a casa do seu pai para morar nela con Gloria de Seadur. Mais, ademais dos problemas coa curva narrativa e o nó, tamén existen dificultades coa exposición, características deste tipo de filmes. Abordarémolas cando nos refiramos a Benigno Andrade, "O Foucellas", noutro apartado destas análises.

En conclusión, polo que á estrutura do relato toca, parécenos moi difícil articular un fío narrativo orgánico. ¿Que podemos contar? ¿Centrarnos nun período breve do seu acontecer vital? ¿Cal? ¿O que levou á fuxida ao monte? ¿O momento da colaboración cos maquis? ¿O seu esplendor como bandoleiro?

PERSONAXES E CONFLITOS

O problema da estrutura narrativa anda estreitamente vinculado co dos conflitos dramáticos. Xa retratamos a Mario e deixamos nota das dificultades que presentaba para unha identificación por parte do espectador. A carón del, só as dúas

mulleres principais da súa vida -Benilde (141-144 e 148-151) e Gloria de Seadur (131-135), a súa última compañeira, coa que casou en 1980- acadan algún vulto no libro de Domínguez.

Se pensamos nos colaboradores de Mario, algo que xamais se puido escoitar na boca de Mario foi o nome de calquera dos seus homes (81). Tampouco ningún deles recoñeceu nunca a súa pertenza á banda ou a súa colaboración cos bandoleiros. Significativamente, o paso do tempo non suavizou ese silencio. Ora, Domínguez González identifica como homes de Mario (81 e ss.) a Gervasio Cereijo (85, 120-122, onde o infiltrado da Brigadilla que provoca a súa caída a mediados dos cincuenta acaba salvándolle en certo modo a vida) e, durante un tempo, Manuel García "O Porco", tamén coñecido como "O Verdugo" e "Sarxento" (ben caracterizado pola anécdota que se refire na p. 95). A detención do "Porco" (122-125) prodúcese cando deixa preñada á filla da muller que o protexía, ante o cal esta procede a delatalo. Este Manuel García, veciño e compañeiro de infancia de Mario, resulta un personaxe violento, cruel e profundamente antipático. Por fortuna, Gervasio ten un perfil ben distinto e a escena na que o infiltrado da Brigadilla consegue acceder á casa onde aquel está acollido (120) resultaría eficaz en termos cinematográficos.

Domínguez (112) enumera outros homes que formaban parte da banda de Mario cando esta se esfarela en 1949 (aí aparece a figura dun posible traidor, Saúl Mayo, 112-3). En calquera caso, os colaboradores máis estimados por Mario eran os enlaces, que daban información sobre os movementos das forzas represivas ou sobre posibles obxectivos e levaban unha vida moito máis difícil pois non tiñan a protección que daba á banda do de Langullo o feito de iren armados. Ao cabo, a maior parte deles acababan torturados e masacrados. Entre estes colaboradores, cabe mencionar os nomes do carteiro de Borruga (103-4, da súa caída sae a matanza dos Casares) ou o mestre de Coba (106).

O marco da guerra e a violencia transcende os personaxes, de forma que os eventuais conflitos dramáticos se dilúen. É máis: a abundancia e proliferación de personaxes imporía unha enérxica combinación, concentración ou selección para que o relato puidese adquirir intensidade, especialmente entre os maquis cos que entrou en colaboración Mario.

A modo de exemplo desta proliferación de personaxes, citemos unha vez máis a Domínguez: "Casaio, ó leste da provincia de Ourense, conectado xeograficamente con terras leonesas a través das de Ponferrada, materializou ó cabo a comuñón dos Gafas [Manuel Fernández Villanueva, do PSOE], César [PSOE] e Arcadio Ríos

[PCE] e Girón Bazán [Manuel, uxetista ponferradino] cos irmáns Sebastián e Rogelio López (primeiro os de Casaio e logo os Soulecíns) e mesmo con Manuel Álvarez Arias, o Bailarín. Aqueles, asturianos na súa meirande parte, eran homes con formación política, ideolóxica e de partido. Estes, en cambio, eran simples e vulgares bandoleiros ós que o seu propio destino e mesmo a súa pouca cabeza e a súa excesiva temeridade botaran ó monte. Pura e simplemente fuxidos" (57). Con Gafas viñeran homes como Capitán Fantasma. Outro personaxe, non conectado con estes, de nome ben sonoro foi o Coronel Benito [Manuel Fernández Soto, mugardense instruído na Unión Soviética]. Os guerrilleiros comunistas, socialistas, uxetistas e cenetistas fundaron a Federación de Guerrillas de Galicia-León, celebraron varios congresos en pleno monte, elaboraron un El reglamento del guerrillero e mesmo houbo quen pretendía vestir uniforme constantemente, para pasmo de Mario. As relacións deste cos grupos máis politizados foron ben complexas (64-66). Outra banda de bandoleiros era a dos Incas (63).

Problema similar temos se focamos o bando dos antagonistas. Como é obvio, non hai conflito se non dispomos dun antagonista poderoso. Mais, a teor do libro de Domínguez, os posibles antagonistas son moitos: nos primeiros tempos da represión, Manuel do Miúdo, Guerra e Carrumbo, respectivamente propietario dunha tenda de tecidos, ferralleiro e labrego, constituíron un triunvirato implacable (50). Ora, as accións máis caracterizadas de Mario e os seus homes son de carácter económico ou contra os cregos, como colaboradores da estrutura represiva. Por parte da Brigadilla -verdadeiras contra-partidas creadas en 1943 pola Falanxe e a Garda Civil e integradas, ademais de por gardas e falanxistas, por criminais, bandoleiros e antigos soldados da División Azul, a actuaren cos mesmos métodos do maquis para quebrantar os seus apoios- foron capaces de logros tácticos como o de chegar ata a mesma cociña das casas nas que se escondían os perseguidos (así caeu Gervasio, 118, 120). A súa presión fai que os apoios aos fuxidos diminúan e a súa xa difícil existencia se torne moito máis complicada. En suma, sería necesario construír un grupo antagonista coherente e identificable por vía de enérxico resumo e concentración, o que significa para os guionistas crear uns personaxes ex novo.

Hai un último personaxe que tampouco parece que puidese contibuír á resolución dos nosos problemas. Trátase de "Mundito" (Edmundo Rodríguez, 41-46), amigo de infancia de Mario e que constitúe todo un exemplo de vida paralela (diverxente) á de Mario: alístase, aproveita a guerra para pasarse aos republicanos, logo sofre prisión, líbrase con moita sorte do fusilamento, é posto en liberdade e volve a Trives onde ten que sortear os perigos da represión e consegue reintegrarse á

vida civil en 1942, todo iso grazas aos contactos dos familiares (unha súa madriña). É el o que contratará ao taxista Máximo Meije para que leve a Mario na súa fuxida final a Francia.

CONCLUSIÓN

A enorme variedade de formas que é posible dar a un documental fai que nunca poidamos excluír a posibilidade dunha aproximación desde ese xénero á figura de Mario de Langullo. Mais, como quedou dito, consideramos o empeño bastante problemático.

Se pensamos nunha longametraxe de ficción, o custo resultaría alto para as posibilidades de explotación que alvismos no proxecto. Máis aínda, a calquera adquisición de dereitos, habería que sumar o inxente traballo dos guionistas para arquitectar un guión satisfactorio.

Debemos ademais ter en conta que non hai precedentes bastantes de filmes deste tipo dentro do cine español recente que acadasen o éxito na billeteira. Nos que poderíamos evocar, o motivo do fuxido ou do guerrilleiro actúa máis ben como subtrama.

Por conseguinte, só cabería considerar a posibilidade dun documental e mesmo este resulta cuestionable pois inmediatamente aparecen vías e personaxes máis interesantes á hora de focar a historia da guerrilla ou o bandoleirismo en Galiza. Volveremos sobre o asunto ao nos ocupar da obra dedicada a Benigno Andrade, "O das Foucellas".

FICHA FINAL

Custo de produción: Medio.

Valores de produción e posibilidades de explotación: Dependerán da aproximación que se escollese ao personaxe, se houbera unha efectiva vontade de desenvolvemento, mais o seu horizonte estaría sen ningunha dúbida no mercado televisivo.

Audiencia visada: A propia do documental.

Xénero: Documentario.



1_Mario de Langullo 1968 • 2_Benilde Rodriguez Nogueira de nova • 3_Benilde Rodriguez Nogueira 1978 • 4_Mario de Langullo e Gloria de Seadur • 5_Mario de Langullo, ultimos anos

serie / DOCUMENTOS

V. Luis Lamela García

«FOUCELLAS»

El riguroso relato
de una lucha antifranquista
(1936-1952)



EDIÇÕES DO CASTRO

"Foucellas". El riguroso relato de una lucha antifranquista (1936-1952)



Ficha da obra literaria

Autor: V. Luís Lamela García (Corcubión, 1945)

Título: "Foucellas". El riguroso relato de una lucha antifranquista (1936-1952)

Editorial: Ed. do Castro

Lugar de publicación: Sada (A Coruña)

Data: 1992 (varias veces reeditado, a 6ª ed. é do 2004, pola que citamos)

Páxinas: 212

Colección: Documentos para a historia contemporánea de Galiza, nº 98

Ilustracións: Reproducións fotográficas de múltiples documentos policiais e xudiciais e dalgúns retratos: os de Benigno Andrade, a súa muller (María Pérez) e outros personaxes.

ISBN: 84-7492-608-4

Depósito legal: C-495-2004

Outras obras do autor: *Pepe Miñones: un crimen en la leyenda* (1900-1936) (1991); *Inmolados gallegos: Alexandre Bóveda, Víctor Casas, Telmo Bernárdez...* (1993); *Crónica de una represión en la Costa da Morte* (1995); *Estampas de injusticia: la guerra civil del 36 en A Coruña y los documentos originados en la represión* (1998); *A Coruña, 1936: memoria convulsa de una represión* (2002).

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

O autor reconstrúe os episodios máis significativos da traxectoria de Benigno Andrade ("Foucellas", 1908-1952) desde a fuxida ao monte en 1936 ata a súa captura, en permanente contrapunto coas declaracións do personaxe aos seus captores e no xuízo que o condenou a morte.

Sinopse

Tras unha introdución para situar o contexto histórico da guerrilla e unha descrición xeral da formación, traxectoria e personalidade de Benigno Andrade, o autor percorre os diferentes episodios da súa vida como fuxido sobre os que deitou luz o proceso seguido contra el tras a súa captura. Comeza así con accións falsamente atribuídas a Benigno a inicio dos anos corenta para logo concentrarse naquelas nas que a súa participación foi efectiva en diferentes graos. Son accións destinadas ora a obter recursos económicos para pagar os apoios dos colaboradores, ora a executar represalias contra represores, falanxistas e adictos ao Réxime franquista, ora á realización de actos de sabotaxe.

Non obstante, a integración orgánica de Benigno na guerrilla non se consuma ata fins de 1944-inicios de 1945, coa particularidade de que no mes de marzo deste último ano sofre un accidente coa súa propia arma que o mantén inactivo durante meses. A caída da organización comunista compostelana en 1946 significa polo pronto o desterro de María Pérez (muller de Benigno) a Tordesillas (Valladolid). Así e todo, nese mesmo ano de 1946 comezan a manifestarse os resultados da tentativa de reorganización da guerrilla por parte do PCE e Benigno participará en múltiples accións, non sen ter problemas varios cos seus xefes. Segundo Lamela, un deles (Manuel Rodríguez Fernández, "Marrofer") pensou mesmo en eliminalo fisicamente e Benigno fixo que caese co Tenente Freijo nunha emboscada da Garda Civil para así salvar a propia vida (xuño de 1946, pp. 86-90, 151).

Tras a posterior morte de Manuel Ponte, xefe da IV Agrupación Guerrilleira, Benigno é destinado á provincia de Pontevedra, quizá para disciplinalo pola vía de darlle responsabilidades (99-100). Alí Benigno participará en varias accións e a súa partida (o destacamento "Manolito Bello") mostrarase especialmente activa durante 1948, ata que o 19 de maio ten un enfrontamento coa Garda Civil (115 e ss.) que

pon fin ao grupo. "Foucellas" pasa a refuxiarse entón na súa zona de orixe (Curtis), retornando á condición de escapado (119). De feito, a finais dese ano as forzas represivas dan o golpe de graza á guerrilla (119), matando a Gómez Gayoso e Antonio Seoane, que substituíran ao caído Manuel Ponte no liderado.

Benigno aínda participará nalgúñas accións, evitando nunha delas que dous homes acaben enforcados (120-1), pero xa non é xefe de destacamento, senón un membro máis da partida. A desaparición total da guerrilla en 1951 é o antecedente inmediato da caída de Foucellas, como consecuencia dunha delación. A súa detención e as forzadas confesións que acompañaron a esta deron pé a un xuízo no que foron sentadas no banco setenta ou oitenta persoas (145), acusadas de protexeren os guerrilleiros durante moitos anos. Condenado a morte, Benigno enfrontouse con total serenidade ao seu destino e mesmo consola a aqueles achegados que choraban sen consolo posible (176).

APROXIMACIÓN DOCUMENTARIA: ¿BANDOLEIRO OU GUERRILLEIRO?

Lamela García inicia o seu libro referíndose á inauguración do "Museo Militar Regional" da Coruña, onde descobre con sorpresa un humilde mosquetón Máuser (modelo 1910 e calibre 7), etiquetado cunha pequena placa algo deteriorada nun lateral da culata, única arma do museo que leva unha inscrición dese tipo. Lese nela: "Fue ocupado al bandolero Benigno Andrade García (a) Foucellas". Mais Lamela, acto seguido, bate no tríptico informativo do Museo cun texto sobre o mosquetón que di: "el mosquetón de Foucellas, utilizado por este guerrillero en la posguerra civil española". Sinala Lamela que era a primeira vez que un documento de circulación pública editado polo Exército califica a Benigno Andrade como guerrilleiro. E a partir de aí xa pode abrir a pregunta sobre o personaxe: ¿bandoleiro ou guerrilleiro? Este inicio podería constituir un punto de partida perfectamente funcional para un eventual documentario.

De Benigno Andrade, obviamente, non existe material audiovisual gravado (si algún material gráfico) e habería que recorrer aos arquivos para termos imaxes da época, pero quizá aínda fose posible achegar algunhas testemuñas de coetáneos - Domínguez González recolle no seu libro sobre Mario de Langullo as interesantes declaracións dun enlace de Benigno que, aínda moitísimos anos despois, vela a súa identidade, vid. pp. 77-80- e, sobre todo, de múltiples investigadores, comezando por

Lamela García, que permitirían ir tramando o documental e mesmo ampliar a perspectiva para ofrecer un máis largo panorama do diferente perfil dos fuxidos galegos, sen necesidade de que "O Foucellas" deixase de ocupar o primeiro termo por ser ben representativo. Neste caso, a diferenza de Mario de Langullo, é segura a colaboración dos descendentes de Benigno que estean vivos (19): a súa filla Josefa fixo amplas declaracións a La Voz de Galicia en 1999 (ela acompañou o pai durante as súas últimas horas no cárcere da Coruña e sufriu o constante acoso da Garda Civil). Tal documental parece a vía máis lóxica para unha produción audiovisual baseada no texto.

Lamela retrata logo unha progresión típica de moitos fuxidos (12 e ss.), que recorda a de Mario de Langullo, e que podería servir para estruturar o documental (non somos historiadores e ignoramos se o proceso de investigación e documentación aconsellaría modificar algunhas datas):

- 1_ Fuxida ao monte nos días do levantamento militar para evitar represalias ou escapar ao reclutamento, pensando que a situación de conflito non duraría, un "por se acaso". O perfil deses fuxidos é bosquexado por Lamela no primeiro capítulo do libro (11 e ss.).
- 2_ Actitude de supervivencia e de espera en condicións difíciles, beneficiándose do apoio que lles fornecían familiares e amigos e, xa que logo, sen verse na necesidade de delinquir. Os que non dispoñían de apoio si que tiñan que facelo para poderen pagar o auxilio dos labregos máis pobres (de feito, moitos dos golpes económicos posteriores da guerrilla teñen esa función: o financiamento das estancias nos distintos escondites, 92). É a figura do bandoleiro-mendicante.
- 3_ Ante a perpetuación da situación e o acoso constante das forzas represivas, imponse aos fuxidos a necesidade de colaboración coa Unión Nacional (amalgama de partidos que integraran a antiga Frente Popular) e, despois, o Partido Comunista de España (PCE). Víronse reciclados involuntariamente como guerrilleiros antifranquistas e defensores da democracia e vanse converter en heroes con causa, sumidos nunha espiral de violencia como consecuencia do enfrontamento coas forzas represivas. Isto vailles ocasionando problemas na relación co medio social que os auxiliaba ao tempo que se multiplican os "Foucellas" (nome xenérico que chegaron a ter os maquis, como consecuencia da popularidade do noso personaxe) reais ou ficticios.

Así, a organización plena do maquis non se produce ata os albores de 1944 (43). Benigno Andrade formou parte do Destacamento "Santiago Álvarez" (da IV Agrupación Guerrilleira de Galiza), de Unión Nacional, que operou na

zona de Curtis (A Coruña) ao mando do Tenente Freijo (43, 83, nesta páxina pódese achar unha relación de partidas cos seus membros). Esa entrada de Benigno na guerrilla foi inducida por Manuel Ponte, socialista de Ordes, que tivo altas responsabilidades como guerrilleiro na organización do maquis. De todos os xeitos, segundo Lamela García, a incorporación de Benigno á guerrilla obedece ao feito de constituír a mellor maneira de asegurar a propia supervivencia (47), en evidente paralelo co caso de Mario de Langullo.

- 4_ A última fase da progresión na traxectoria dos "fuxidos" vén dada polo esfarelamento da guerrilla (99) como consecuencia do acoso das forzas represivas e do abandono por parte do PCE da loita armada en outubro de 1948 (119). A propaganda franquista e a espiral de violencia asociada á loita provocan unha perda de popularidade da guerrilla entre o pobo (112-3) e significan para Benigno o retorno á pura condición de fuxido-bandoleiro (e mesmo bandoleiro-mendicante, 120) con resultados fatais. O 22 de outubro de 1949 ten lugar o último atraco de que é acusado oficialmente o "Foucellas" (128). Daquela, a súa captura vivo converteuse nunha obsesión para as forzas represivas co obxecto de arrearen un golpe propagandístico final (25) á resistencia que xa deixara de operar definitivamente en 1951 (130).

A viabilidade dun documental nos termos que quedan bosquexados resulta obvia e podería apoiarse na xa relativamente abundante bibliografía dispoñible sobre o maquis. Non obstante, exploraremos tamén a posibilidade dun filme de ficción baseado no libro.

¿UN FILME DE FICCIÓN? ESTRUCTURA DO RELATO

Como dixemos a propósito de Mario de Langullo, o problema, sempre que se trata de levar á pantalla sucesos collidos da vida mesma, é a falta dunha sólida estrutura narrativa. Mais, a diferenza de Domínguez González, que intentaba articular dalgún xeito unha narración a partir de diversas retrospectivas, Lamela limítase a xustapoñer episodios. É a visión dun cronista que vai levantando acta dos sucesos e non a dun narrador, mesmo dun narrador histórico.

Esa renuncia a articular unha narrativa deixa aos eventuais autores do guión todo o traballo de tramar un fío argumental. De feito, en cada capítulo descríbense

diferentes episodios da vida de Benigno e logo confróntanse coas declaracións do mesmo á Garda Civil e ao xuíz. Iso fai a lectura moitísimo menos interesante que a do libro de Domínguez González sobre Mario de Langullo. Abonde con indicar que un dos momentos máis cativantes do libro é a entrevista que se ofrece como apéndice con outro fuxido, Xosé Alborés Gándara ("O Cordas"), sen relación ningunha coa historia de Benigno Andrade (197-207).

Para continuar complicando a tarefa, hai un problema moi serio que afecta á exposición en calquera hipotético proxecto baseado nas historias dos "fuxidos" do 36 que se viron inmersos nunha terrible espiral de violencia. Desde o punto de vista do público actual (e, moito máis, cando nos diriximos a unha audiencia internacional), non se pode pensar que o espectador dispón das informacións que lle permitan situar historicamente a actuación dos perseguidos. Dito por outras palabras: é necesario informar da bárbara actuación represora dos sublevados en 1936 que motiva a fuxida e posteriores reaccións de persoas en principio ben normais. Doutro xeito, o seu recurso á violencia resulta incomprensible e pode distanciar enormemente ao público visado con respecto aos personaxes. Iso obriga a introducir toda unha serie de informacións contextualizadoras que fan máis difícil a estruturación da primeira parte do relato. Lamela García, precisamente, dedica todo o capítulo "El porqué de la guerrilla antifranquista" (11-16) a situar nese contexto o carácter defensivo (e a enorme desproporción de forzas) da actuación dos guerrilleiros.

É máis: ese problema lembra outro que tivo o propio Benigno Andrade (e outros guerrilleiros) no seu momento. Como explica Lamela, creouse "unha lenda de home sanguinario e sen escrúpulos sobre todo ao ignorar a xente o porqué dunha loita e a relación das vítimas dos seus golpes e axustizamentos cos presuntos paseadores que conculcaran todos os principios de convivencia e democracia" (112).

A esas dificultades da exposición súmase o problema dun final deprimente, como triste foi o final de Benigno (torturado sen piedade e finalmente executado). Se se quere evitar ese desenlace penoso para o espectador -completamente inviable nun filme con pretensións de éxito na billeteira para poder amortizar un custo de produción considerable-, habería que centrarse noutro lapso da vida do "Foucellas" e rematar cun final aberto (aínda que a perspectiva dun desenlace funesto pairase sobre ese final), situado no momento de máximo éxito á hora de burlar os seus perseguidores, aos que cumpriría presentar con toda a crueza (de feito, Lamela cita a frase dun garda civil que di: "de los falangistas guárdense porque matan sin más requisitos", 206), subliñando os aspectos máis románticos da

personalidade de Benigno. Ora, á luz do libro de Lamela, resulta difícil indicar cal podería ser ese lapso.

Os guionistas terían ademais que idear todas as inflexións e inversións precisas para dinamizar o curso dun relato que, doutro xeito, resultaría en exceso previsible. Iso requiriría, cremos, afastarse moito da peripecia humana que se propón como base. Do "Foucellas" ía acabar quedando só o nome e un marco histórico de fondo.

Resulta, a estes efectos, interesante a consideración de Silencio roto (2001), que tivo un éxito moi notable, dadas as características do filme e a dureza do asunto (cunha recadación de 1.834.251,82 euros e 427.478 espectadores). Montxo Armendáriz explicoulle a Dolores Conquero (iFilmando! Seis maneras de hacer cine en España, Madrid, Nuer, 2002, pp. 10-11) como estivo longo tempo intentando articular un guión para focar o tema da guerrilla antifranquista e, precisamente, querendo contar a historia dunha partida de guerrilleiros. O seu esforzo resultou inútil. Só cando pasou a centrarse na vida dos enlaces dos guerrilleiros (e, en especial, das mulleres) achou unha saída e puido poñer en marcha ese excelente filme que deixa sen sentido unha nova visita ao tema, se non se modifica de forma significativa a aproximación. Mais isto devólvenos aos problemas antes analizados, seguramente os mesmos que bloquearon os primeiros esforzos de Armendáriz.

Naturalmente, eses problemas de estrutura non existirían nunha aproximación documental, que é a que parece máis facedeira.

CONFLICTOS

Examinemos tamén, de todos os xeitos, os factores de conflito. Serían os propios deste tipo de sucesos:

- O fuxido contra os seus perseguidores: falta un antagonista caracterizado na información que nos ofrece Lamela. Os xefes das forzas represivas son moitos e diferentes. Tería o hipotético guionista que construír desde cero ese personaxe ou personaxes que actuasen como antagonistas sólidos para poder arquitectar o relato.
- O fuxido cos seus compañeiros (84-5, 87-8): este antagonismo está polo menos bosquejado no libro de Lamela, que nos pinta en certos momentos a Benigno confrontado co caso de matar ou ser morto polos propios camaradas (84, 92). Aquí aparecen o mencionado "Marrofer" e o Tenente Freijo

como posibles antagonistas e Lamela considera probado que Benigno os fixo caer nunha emboscada da Garda Civil para así salvar a propia pel. O mando da Garda Civil destinatario desa delación non aparece caracterizado no libro pero podería ser utilizado polos hipotéticos autores do guión para construír un antagonista potente.

- O fuxido e os seus apoios: a relación de auxilio inicial vai modificándose a teor da presión das forzas represivas e das propias accións violentas da guerrilla. Benigno chega a ter que atacar a algunhas persoas coñecidas súas (93 e 128), mais os atacados, á luz da información que fornece Lamela, non foron enlaces da guerrilla nin presentan maior potencial narrativo.

Todos estes conflitos alimentarían a transformación interior do personaxe protagonista ao longo do filme.

PERSONAXES

A. Benigno Andrade García, "Foucellas", así chamado por ser esta a súa aldea de orixe

Lamela transmítenos as características físicas do personaxe (19), pero, a diferenza do libro de Domínguez sobre Mario de Langullo, non deseña un retrato psicolóxico pormenorizado de Benigno Andrade (as principais indicacións que nos fai áchanse nas pp. 19-25). Isto é frustrante porque o personaxe resulta moito máis simpático e de maior proxección mítica que Mario de Langullo (abonda ler a comparación entre os dous que fai Domínguez González no seu libro sobre Mario, pp. 75-80). De aí a súa inmensa popularidade na época.

A diferenza do de Langullo, en Benigno si que hai unha ideoloxización e unha afiliación ao comunismo antes da Guerra (produto do contacto co médico Manuel Calvelo e a súa muller, Isabel Ríos, organizadores dunha célula do PCE en Curtis, feito no que participou Benigno en 1934), mesmo unha resposta activa ao levantamento militar en Curtis e unha tentativa de ir combater a sublevación á Coruña en 1936, que remata na Ponte da Pasaxe, onde son advertidos da inutilidade do seu esforzo. De todas as formas, o autor sinala que non debemos hipertrofiar esa dimensión ideolóxica pois Benigno Andrade era un home de instrución moi básica. Segundo Lamela, ilusionouse ideoloxicamente, influenciado pola súa gratitude aos

Calvelo-Ríos, e adquiriu unha conciencia sindical durante o traballo nas minas de Fabero (León) que o leva a continuar a loita como membro do Sindicato de Oficios Varios en Curtis. Este aspecto tamén sería de interese para o eventual documentario que collese punto de partida no personaxe.

Mais, fosen cales fosen as causas, a integración de Benigno no aparato da guerrilla non ten dúbida ningunha. En accións onde el participou os maquis reparten Mundo Obrero, actúan uniformados (p. 113, compárese coa total negativa de Langullo a levar uniforme, aínda que este aducise razóns prácticas) e mesmo noutras accións abandonaron o lugar dos feitos desfilando e cantando himnos revolucionarios (82). En 1948, o Mundo Obrero publica unha carta dirixida á Pasionaria e asinada por "Foucellas" en nome da V Agrupación (118). Cando cae, ten con el propaganda do PCE (131), e iso que a organización da guerrilla estaba xa completamente esfarelada.

O atractivo para as mulleres que tiña Mario de Langullo dáse en igual ou maior medida en Benigno Andrade. De feito, deixou dous fillos produto de relacións extramatrimoniais (19). Pero ese encanto non era exclusivamente físico, nacía tamén da súa personalidade (22) e dun trato educado e delicado.

Malia o seu carácter aberto e extravertido (25), caracteriza a Benigno unha actitude de desconfianza contra todo e contra todos como instrumento básico de supervivencia (21). Esa desconfianza levouno a un acusado individualismo e a ter problemas disciplinarios cos seus propios xefes e compañeiros. O seu enxeño (23), a súa habilidade, audacia e valentía están tamén fóra de dúbida (22).

É moi notable que, mesmo cando non tiña actividade, a súa sona seguise medrando, pois apoñánselle multitude de accións nas que el non tiña participación ningunha. Ademais da actuación como guerrilleiro, Benigno realizou, cando a presión policial era escasa, labores de cesteiro e participaba nos traballos agrícolas.

B. Colaboradores

Os apoios de "Foucellas" están bastante localizados e concentrados, polo menos na primeira fase. Proveñen do seu mundo familiar: a súa muller María Pérez Mellid (morrerá no desterro, en Tordesillas, ao final da década dos 40), a súa nai Francisca García Paz e a súa irmá Consuelo (25). Esta desaparición de María Pérez do escenario dos feitos en momento relativamente temperán (1946) faría dela presenza insuficiente a menos que o período seleccionado para concentrar o relato por parte dos hipotéticos guionistas fose anterior ao seu desterro. De calquera xeito,

Lamela non nos fornece información sobre a súa personalidade.

Figura interesante é a de Isabel Ríos (muller do médico Calvelo), empregadora e amiga de María Pérez Mellid, que pasou varios anos no cárcere, actuou como enlace e coordinadora da guerrilla e acabou emigrando á Arxentina. Precisamente, a tentativa de Benigno de que os seus fillos marchasen á emigración para evitar posibles represalias cando foi capturado, frustrouse porque non foron capaces de tomar contacto con ela. Na casa de Isabel Ríos estará Benigno coidándose dunha difteria durante os seus primeiros anos de escapado (24). Tampouco Lamela nos ofrece moita información sobre ela, fóra das súas actividades políticas e da relación de contactos que tivo con Benigno.

Unha listaxe de colaboradores de Benigno bastante completa pode obterse das súas confesións aos capturadores (p. 146 e ss).

C. Antagonistas

Remitimos ao dito anteriormente, cando nos ocupamos dos problemas de creación de conflito.

CONCLUSIÓN

Temos que realizar consideracións similares ás que fixemos a propósito da obra sobre Mario de Langullo. Se se pensa en desenvolver unha longametraxe de ficción, o custo parece relativamente alto para as posibilidades de explotación do proxecto, a pesar da considerable diferenza (a prol de Benigno) canto ás características do personaxe, moito máis simpático e representativo que Mario. Cómpre tamén ter presente que -fóra de Silencio roto- non hai precedentes abondos de filmes deste tipo dentro do cinema español recente que acadasen o éxito na billeteira e que, no filme citado, o motivo do fuxido ou do guerrilleiro actúa máis ben como trama secundaria.

Mesmo, no caso de que algún produtor quixese iniciar un desenvolvemento, non se xustificaría unha adquisición de dereitos da obra de Lamela, pois os guionistas terían que apoiarse en múltiples fontes bibliográficas e realizar un traballo creativo de moito calibre para resolver os varios problemas do guión. Ora, desde o punto de vista dunha longametraxe de ficción, resulta moito máis aconsellable recorrer a obras xa analizadas na anterior edición do convenio AGE-AGAPI, como O

bandido Casanova (de Hixinio Puentes Novo) ou Morning Star (de Xosé Miranda), na perspectiva de organizar unha produción con posibilidades de éxito comercial baseada no bandoleirismo galego.

Outra cuestión é se o que se pretende é a realización dun documental sobre a guerrilla galega, partindo ou non do máuser de "Foucellas" para fixar de forma plástica a encrucillada guerrilleiro/bandoleiro. A posibilidade dunha explotación televisiva desa produción non ten dúbida e pode aconsellarse o seu desenvolvemento. Ao centrarse, ou coller como punto de referencia a figura de Benigno Andrade, evitárase o risco de posibles repeticións ou coincidencias co documental "Os últimos fuxidos" (1999, de Xosé Lois Santiago) ou os relativamente numerosos referidos ao conxunto da guerrilla en España. Ademais, a revisitación dun tema non ten, neste tipo de produtos, os inconvenientes que si existen coas longametraxes de ficción.

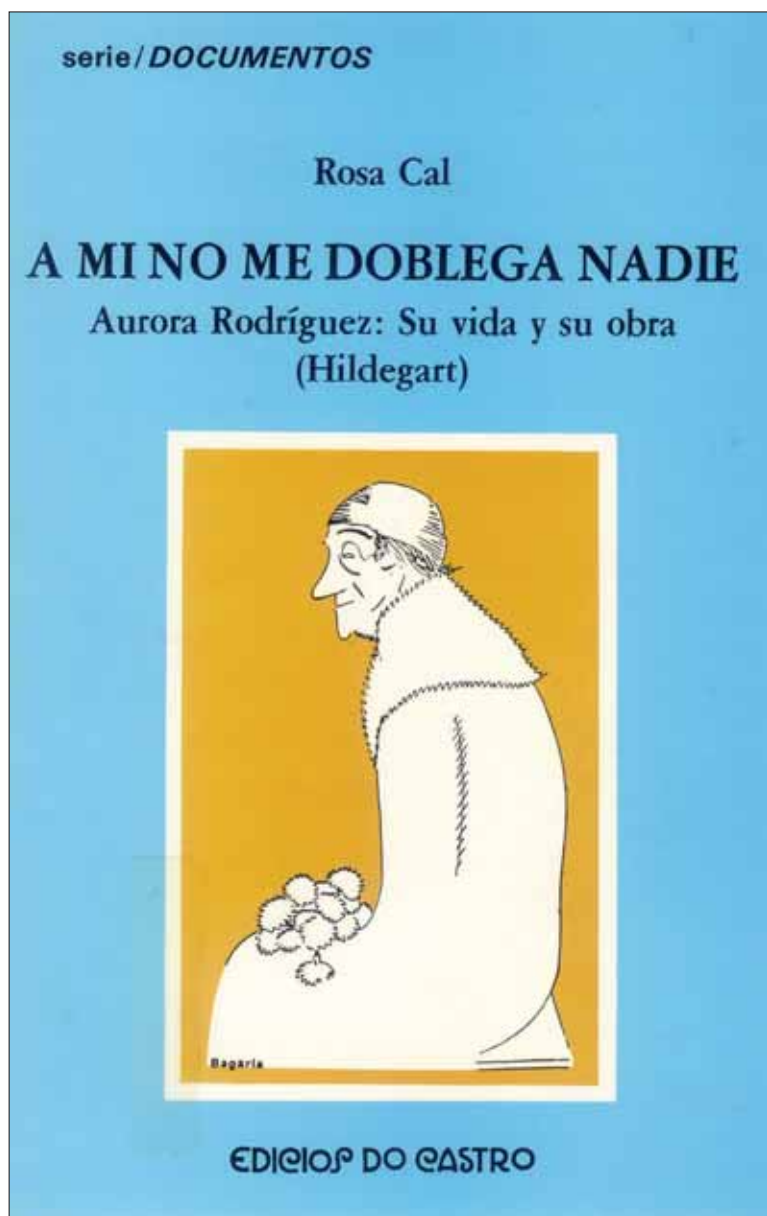
FICHA FINAL

Custo de produción: Medio, aínda que isto podería variar a teor das características que o produtor quixese dar a un documental sobre a figura de Benigno Andrade e/ou o maquis en Galiza.

Valores de produción e posibilidades de explotación: O tema do documental resulta tan atractivo como é o personaxe e pode coñecer unha adecuada explotación televisiva.

Audiencia visada: Todos os públicos.

Xénero: Documentario.



A mí no me doblega nadie



Ficha da obra literaria

Autora: Rosa Cal (Ferrol, 1944)

Título: A mí no me doblega nadie. Aurora Rodríguez: su vida y su obra (Hildegart)

Editorial: Ed. do Castro

Lugar de publicación: Sada (A Coruña)

Data: 1991

Páxinas: 216

Colección: Documentos para a historia contemporánea de Galicia, nº 85.

Ilustracións: Reproducións fotográficas de debuxos, asinaturas, lugares relacionados coas personaxes, documentos, publicacións e caricaturas. O libro inclúe tamén informes médicos e algúns artigos de Hildegart e do seu pai.

ISBN: 84-7492-542-8

Depósito legal: C-1033-1991

Outras obras da autora: *La prensa alternativa en la zona "no urbana" de Galicia* (1975-1984) (1988), *Veinte viajes en el tren Expreso* (1990, relatos), *Repertorio bibliográfico sobre a prensa galega* (1993). Tamén é colaboradora de prensa e autora de numerosos artigos especializados sobre xornalismo (Rosa Cal é profesora titular na Facultade de Ciencias da Información da Complutense).

Sobre Hildegart existe unha ampla bibliografía. Ademais da obra clásica de Eduardo de Guzmán (*Aurora de sangre*, 1956) que serviu de base á película dirixida por Fernando Fernán Gómez *Mi hija Hildegart* (1977) mencionaremos só algunhas que polo seu carácter non figuran na bibliografía de Rosa Cal (pp. 188-9): unha novela de Fernando Arrabal (*La virgen roja*, 1987), a obra do autor austríaco Erich Hackl *Auroras Anlaß* (1986) e unha peza teatral escrita por Adolfo Celdrán, *La virgen roja* (1974), finalista no VIII Premio Nacional de Teatro de Sitges, prohibida pola Censura da época.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Reconstrución da traxectoria biográfica de Aurora Rodríguez Carballeira (1879-1955), con particular atención ás circunstancias en que asasinou á súa filla Hildegart (1914-1933), concibida pola nai como a súa creación máis perfecta -unha super-muller chamada a un alto destino.

Sinopse

Nun documentado traballo, Rosa Cal describe a traxectoria vital de Aurora Rodríguez. Parte así dunha descrición do ambiente da sociedade ferrolá no séc. XIX para expoñer os antecedentes familiares da personaxe con destaque para a novelesca vida de Josefina Rodríguez, irmá de Aurora, e a influencia desta na formación do seu sobriño Pepito Arriola, pianista-prodixio, nun bosquejo do que logo fará coa súa filla Hildegart.

Aos vinte e tres anos, Aurora (convencida de que ninguén debe procrear se non reúne as condicións ideais de saúde, idade e formación) pensou en fundar unha colonia euxenésica -de "euxenesia": aplicación das leis biolóxicas da herdanza ao perfeccionamento da especie humana- que producise unha raza de homes-modelo para toda España, mais axiña desiste deste proxecto, mestura de nietzscheanismo e socialismo utópico. Con todo, sempre defendeu que se debía practicar unha vasectomía temporal aos varóns de forma que só puidesen reproducirse no momento da súa plenitude.

Cando morre o seu pai, deixándolle unha fortuna considerable, e Aurora ten xa trinta e cinco anos, pon en marcha o seu plano de concibir unha filla (non un varón) que sería a encargada de realizar a obra de reforma da humanidade. A tal efecto, Aurora procura un "colaborador biolóxico" que nunca fose quen de reclamar paternidade ningunha e por iso escolle un sacerdote -a identificación do cal é unha das achegas deste libro- co que ten só os contactos sexuais necesarios para garantir a procreación.

Aurora trasládase entón a Madrid, onde se produce o parto a fins de 1914. Ponlle á nena Hildegart ("xardín da sabedoría" en alemán) e inicia un proceso de educación intensivo, rodeándoa de toda clase de coidados. Hildegart Rodríguez lerá aos 22 meses, escribirá aos tres anos e aos catro será mecanógrafa titulada

pola casa Underwood. Tamén toca o piano e vai dominando varios idiomas. É unha nena-prodixio.

Tras un brillante bacharelato, Hildegart inicia os estudos universitarios con catorce anos, momento no que Aurora pasa a exercer unha vixilancia extrema, acompañando mesmo á filla ás aulas da facultade. Comeza tamén Hildegart a publicar, tanto artigos de prensa como monografías especializadas, e a desenvolver actividades políticas de carácter socialista. Antes de cumprir 18 anos, xa finalizou a carreira de Dereito e cursa Filosofía e Letras.

Aurora acompaña obsesivamente á súa filla en todos os foros e actúa como eficaz creadora de imaxe, contribuíndo a que Hildegart se converta nunha figura moi popular e facendo dela un paladín da igualdade xurídica e sexual da muller. As preocupacións intelectuais da incansable Hildegart (ao mesmo tempo atractiva e anti-coqueta) cubriron, principalmente, as seguintes áreas: a) difusión da euxenesia como instrumento de perfeccionamento da humanidade; b) reforma da moral sexual, o que a levou a coñecer e tratar aos principais sexólogos do mundo (mais isto vai da man cun completo recato na súa vida sexual), a publicar traballos de gran éxito e a ter unha participación moi activa na "Liga para la Reforma Sexual sobre bases científicas"; c) abundantísimos textos de intervención política; d) traballos de crítica literaria (en sentido amplo).

No terreo político ingresa, en canto cumpre os catorce anos, nas Xuventudes Socialistas madrileñas e pasa a colaborar asiduamente nas publicacións do partido. É antimilitarista, anticlerical, antiburguesa entusiasta e, como outras feministas da época, contraria ao voto das mulleres. Dedicaba boa parte do seu tempo a traballar no Partido Socialista mais a súa radicalidade lévaa a ter crecentes problemas coa disciplina política e as autoridades do partido. Tanto, que acaba distanciándose e ingresando no Partido Republicano Federal, ao tempo que colabora na prensa anarquista. É posible que tamén ingresase na Masonería.

A entrega incondicional de Hildegart ao mundo da política contrariou de pleno os planos de promoción social que Aurora tecera para ela. A filla mostra máis autonomía da que a nai está disposta a admitir para a súa criatura. Mesmo quere vivir soa. Aurora comeza a urdir todo tipo de fantasías dementes e, aínda que ameaza con suicidarse, planea con total premeditación o asasinato de Hildegart. Mentres a filla dorme, a súa nai dispáralle catro tiros. Hildegart morre en 1933 con dezaioito anos.

Rosa Cal dedica unha atención minuciosa ao xuízo contra Aurora, no que resultou condenada a máis de vinte e seis anos de reclusión. A sentenza desatou

unha vivísima polémica na prensa da época. Aurora foi unha reclusa moito conflitiva e, con posterioridade (1935), acabou pasando a un psiquiátrico, onde mostra un comportamento máis tranquilo. Os informes médicos deitan tamén abundante información sobre a patolóxica personalidade de Aurora que, por suposto, nunca renegou do seu crime. Co curso dos anos, vai esmorecendo ata morrer, xa cega, en 1955.

O POSIBLE DOCUMENTARIO

A autora de *A mí no me doblega nadie* di encontrarse, ao final do seu percurso, cunha sensación de baleiro pois cre que as vidas de Aurora e Hildegart non foron debidamente analizadas por parte das diversas disciplinas científicas. Ora, contra un tópico moi difundido, o audiovisual non é un vehículo especialmente apto para a transmisión de información intelectual e, sobre todo, de carácter reflexivo. Por aí, o problema con que nos defrontamos á hora de basear un documentario na historia de Aurora e Hildegart: a enorme riqueza de información e a necesidade de seleccionar unha aproximación, un ángulo para a mirada.

Isto é tanto máis importante canto que, xa metidos no séc. XXI, non dispoñemos de testemuñas relevantes da vida de Aurora e Hildegart aos que entrevistar e, a tal efecto, só poderemos contar cos investigadores que se achegaron á historia das dúas mulleres, con inevitable recurso a moitas imaxes de arquivo. O libro de Rosa Cal reproduce varias fotos e permítenos facer un seguimento dos lugares que Aurora e Hildegart frecuentaron ou nos que viviron (55-57), especialmente no barrio de Chamberí, sitios que en varios casos conservaban a súa aparencia en 1990, ano en que a autora finalizou a escrita de *A mí no me doblega nadie*. Tamén sería necesario pescudar para reunir a obra, aínda non compilada, de Hildegart.

Visto que debemos movernos no terreo das interpretacións, forzoso será escoller un ángulo desde o que focar esta perturbadora historia ou, se non se exceden os límites do formato escollido, combinar varias das posibles aproximacións. Bosquexemos algunhas:

1_Aproximación cronolóxica

Unha posibilidade obvia sería manterse na liña de *A mí no me doblega nadie* e ir seguindo de forma cronolóxica a historia persoal de Aurora e logo a de Aurora e

Hildegart. Aquí imporíase unha enérxica selección de materiais pois a vida das dúas mulleres ten, valla o tópico, moito que contar. Mesmo unha irmá de Aurora, Josefina, e o seu fillo Pepito Arriola, son figuras ben curiosas e Rosa Cal reconstrúe con algún detalle a súa peripecia vital (26-34).

Do carácter de Aurora desde nena xa nos dá idea o feito de que a nai a chama-se "Rebeldía" e o seu pai "Ilusión" (35-6). As relacións con este eran moito mellores e Francisco Rodríguez Arriola educouna libre de prexuizos relixiosos e sociais. Tiña Aurora tal afección á lectura que as súas irmás a chamaban "A literata" (36) e así devorou a biblioteca paterna.

Mais estas inclinacións nunca foron disociadas en Aurora do sentido práctico. Cando tiña 22 anos e, ante a penosa marcha da economía familiar, fíxose cargo da administración das fincas de Ferrol e en só tres anos consegue deshipotecalas (38). Desa época é o seu proxecto de fundar unha colonia euxenésica. Aurora despreza os labores do fogar e pára na casa só para ler (come de fonda co seu pai, 41).

Será precisamente tras a morte deste cando ela poña en práctica o seu proxecto de concibir unha muller modelo. Rosa Cal ofrécenos bastante información (42-54) sobre o escollido, un sacerdote (polas razóns que xa se explicaron), e mesmo recolle escritos por el publicados (209-214). Resulta moi curioso o detectivesco dato que puxo á autora na pista certa para descubrir a identidade do varón ideal (que non o era tanto, de acordo co dito por Aurora, 42): un dos obxectos inventariados no domicilio onde morreu Hildegart era un lapis de ouro coas iniciais A.P. e a data 12 de novembro de 1865. Tras laboriosa procura, Rosa Cal conseguiu identificar a Alberto Pallás y Monseny (nado precisamente naquela data), o que veu casar cos datos achegados en Ferrol polas persoas maiores que aínda tiñan memoria ou tradición oral do asunto.

Como corresponde á singularidade de Aurora, hai no libro momentos de xenuí-na comicidade. Abonde con lembrar o embarazo, durante o cal Aurora espertaba pola noite a cada hora e cambiaba de posición para que o feto non sufrise, eludindo as lecturas que puidesen impresionala (56). Cando soubo dunha acción veheamente do pai da presunta nena, temeu que o seu plan fallase (por falta de cualidade do colaborador biolóxico) e entón, autosuxestionándose, quixo cambiar o sexo do feto para varón ata que se decatou do estéril do esforzo. Tras nacer a nena, Aurora dicía todos os seus pensamentos en voz alta para que se fosen esculpindo na neonata (57).

O proceso de educación precoz de Hildegart está descrito nas pp. 59-61 e tamén algúns dos paradoxos derivados do choque co mundo real, como a necesi-

dade de inscribirla no Rexistro Civil ou o momento en que fai a primeira comunión (62). Como dixo despois Hildegart, "eu non tiven infancia... A infancia necesiteina para estudar" (63).

Cando estaba no bacharelato, Hildegart dominaba francés, inglés e latín e traducía alemán, portugués e italiano. Antes de cumprir os catorce anos, xa se matricula na Universidade. Neste momento, á luz das testemuñas da época, comeza Aurora a tolear. Pasa a vixiar á filla decote, acompañándoa a todas as partes e tratando de mantela baixo o seu férreo control (mesmo algunha vez tivo que ser amablemente expulsada das reunións políticas ás que asistía a filla, 84-5). Antes de cumprir os dezoito, Hildegart convértese nunha das avogadas máis novas de España e xa ten tras de si unha intensa actividade pública: mitins, conferencias e congresos. Esa actividade nunca cesará durante eses anos de constantes viaxes.

Cando gañou un premio nos xogos florais da Coroa de Aragón, Hildegart tivo que convencer ao escéptico xurado de que ela era a autora do texto, malia a súa xuventude. Nel fixo un estudo comparativo dos amores de Romeo e Xulieta, Abelardo e Eloísa e os amantes de Teruel (publicado como Tres amores históricos en 1930). Estamos en plena Ditadura de Primo de Rivera e ela declara: "non concibo que unha persoa nova sexa do día sen ser algo máis que republicano, laico e rebelde" (67). Os veciños recordárona sempre incansablemente aferrada á máquina de escribir. Un deles estaba convencido de que, mentres escribía, asemade seguía estudando. Cando Hildegart paraba de teclear, axiña se ouvíaa voz de Aurora: "¡Traballa, filla, traballa!" (69). Rosa Cal recolle unha descrición que fixo o xornalista Coca da casa onde vivían (82-3, logo completada pola autora, 96-7) e fala de cómo Hildegart parecía escurecerse cando estaba en presenza da súa nai. Neste punto Julián Besteiro, profesor de Hildegart e compañeiro no partido, resulta moi contundente: "Nos estudos é simplemente formidable, pero este fenómeno de ir tan pegada á súa nai evócame a imaxe dunha cría de canguro encapsulada en bolsa invisible e co cordón umbilical intacto, canle dunha hipertrofia comunicativa xigante de dirección única" (85). O estudo do relacionamento psicolóxico entre nai e filla daría moito de si.

Con respecto ao amor, Hildegart declara a fins de 1931: "creo que o amor depende tanto da vontade individual que eu non penso sentilo ata que teña idade e me xulgue capacitada para iso" (80-81). É unha materia na que cada quen debe decidir a súa propia actitude pois di, citando a San Paulo, "todo é lícito, pero non todo é conveniente". A figura de Hildegart era tan deslumbrante que, cando Herbert George Wells visitou España, quixo levala con el como secretaria para o

Reino Unido (89). É a época en que, con dezoito anos, ingresa na "Academia Nacional de Jurisprudencia y Legislación" (91).

Nai e filla só volveron a Galiza nas temporadas de descanso (87). Conforme Hildegart se entrega á actividade política, os problemas coa nai medran. Aurora non quere que siga, pídelle que deixe a política, que non trate eses asuntos, chega a esconderlle a información e mesmo lle rompe os artigos (94). Contra a vontade materna, escribe, publica e viaxa para seguir disertando sobre temas políticos e sexuais con grande éxito. Como dixo Aurora, "cada día notaba que a miña influencia era menor" (95). Os que coñecen eses problemas, aconsellan a Hildegart a separación (96). Estamos en 1933, a saúde mental de Aurora empeora e comeza o camiño que vai levar á traxedia. Rosa Cal descríbeo nas pp. 102-108. A nai tece todo tipo de fantasías paranoicas e mesmo cre que a súa filla está namorada de Abel Velilla (104). A convivencia entre elas faise insoportable. Logo, Rosa Cal narra a que chama "noite triste" (108-113), de innegable dramatismo. Era o 9 de xuño de 1933.

Esta aproximación de carácter cronolóxico á historia de Aurora e Hildegart é compatible con calquera outra, pois, dada a riqueza do asunto, non parece satisfactorio permanecer no plano meramente biográfico. Ao que chegamos, en suma, é ao ámago do relacionamento nai-filla (como di Rosa Cal: "era totalmente lóxico que, se a filla captara en profundidade a mensaxe da súa nai, tentase rebelarse contra ela e contra calquera que lle cortase as ás", 106), o que nos conduce con moita naturalidade á seguinte vía de aproximación ao estes materiais.

2_Unha perspectiva feminista

Outra posibilidade (non necesariamente contraditoria coa anterior) faría pé no interese actual pola historia das mulleres, desde unha perspectiva feminista. Non en van o doutor Alberdi Berraondo, que tratou a Aurora no psiquiátrico de Ciempozuelos e foi entrevistado por Rosa Cal, manifestou (178) que a nai de Hildegart era unha muller única, cunha mentalidade de cincuenta anos de adianto en relación ao seu tempo. Se temos en conta que, cando Alberdi a trata, Aurora estaba en franco declive, resulta moi pertinente a distinción realizada por outro dos doutores (o doutor Lafora) que seguiron o xuízo contra Aurora e se ocuparon na prensa do caso (155): unha cousa é a intelixencia de Aurora (innegable en calquera momento da súa vida) e outra a plena posesión da razón (diagnosticóuselle unha paranoia).

Xa o di Rosa Cal: Aurora Rodríguez foi vítima da súa enfermidade pero tamén dunha sociedade que evolucionaba moito máis lentamente ca ela (185) e aínda hoxe

resultaría unha muller bastante progresista. De feito, hai bastantes paranoicos que pasaron á historia por teren mobilizado multitudes. Porén en todos eses casos (e, en particular, no de Aurora) non abonda coa condena ou o horror. Imponse a contextualización para non reducir esta complexa historia a un mero caso patolóxico.

Teríamos entón a posibilidade de que o documental se estruturase segundo o fío das dificultades dunha ideoloxía feminista na sociedade de inicios do séc. XX. Non nos referimos ao sobado expediente da procura de precursores/precursoras para elevalos aos altares. Referímonos a unha consideración, que pode resultar moi amena, do contrapunto entre as posicións teóricas de Aurora (e, máis aínda, de Hildegart) e as realidades que lles tocou vivir. Un desprazamento do foco sobre Hildegart afastaría, ademais, calquera posible confusión derivada da peculiar mestura de loucura e lucidez que caracterizou a Aurora.

Para medir o talante desta, abonde con reproducir un fragmento da súa declaración no xuízo: "Hai femias, paridoras, ventres que vomitan nenos. Pero mulleres, na santidad desta palabra, non as hai... De aí que eu e o meu ideal necesításemos dun axente femia, muller, que fose modelo das mulleres... Porque a muller é o factor esencial, primario, dos seres que poboan a terra. ¿Comprenden Vostedes por que debía ser muller o fillo que me fixera fecundar daquela maneira?... ¿Adiviñan Vostedes agora por que de ter nado neno eu non faría o terrible esforzo que fixen con Hildegart?" (10).

Naturalmente, o ton iluminado destas declaracións perante o tribunal tería a oportuna corrección co recurso aos abundantes escritos da súa filla, Hildegart, nos que se ocupa da emancipación da muller. En cambio, Aurora unía o que tristemente poderíamos chamar "proxecto Hildegart" á súa tentativa de redimir a humanidade. A súa descendente tería que ser unha muller modelo que á súa vez continuase a obra da nai, xerando fillos modelo e así en diante. Os homes que deberían fecundar a estas mulleres provirían de diversas rexións do planeta.

Desde este punto de vista resulta moi revelador un lugar común que achamos en toda a literatura referida a Hildegart, enfatizando o contraste entre o que dicían e o que practicaban. Oíamos a Eduardo de Guzmán (que coñeceu e tratou a Hildegart): "A súa conduta era totalmente intachable, a que correspondía a unha señorita, o curioso era o que dicía e o que ela practicaba... era una moza moi respectable e respectada, á parte de que a nai ía con ela a todas as partes. O extraordinario é que fose una muller a que pensase desa maneira e que escribise desa maneira nun momento en que Madrid tiña un millón de habitantes e só unha piscina a onde íamos 30 ou 40 homes e case ningunha muller, cando ía unha -normalmente unha estranxeira, unha artista do circo Price- falábase dela meses enteiri-

ros..." (13). Naturalmente, a mera suposición de que, por defender unha ideoloxía liberadora en materia de moral sexual, tivese Hildegart que converterse en incansable fornicadora, deixa ver o peso do prexuízo na sociedade da época. Na mesma liña van os recordatorios de que vestían a miúdo de negro e que refugaban os modos usuais da coquetería, usos postos en contraste coa beleza de Hildegart (temos unha descrición dela na páx. 67 e máis detalles na p. 72-3).

Mais a lucidez de Aurora sobrancea cando apunta ás dúas grandes trabas da muller no camiño para conseguir a súa liberdade: a independencia económica e a formación cultural. A solución á primeira comezaba resolvendo a segunda. Cunha boa formación era posible acceder a unha automonía económica (72). Hai moitos aspectos da situación da muller na época que o público actual xa ignora pois a memoria é ben fráxil. Por poñer só un exemplo: Hildegart rematou a carreira de Dereito antes de cumprir os dezaioito anos e, con todo, non podía exercer ata cumprir os vinte e un anos. Iso non impediu que repartise cartóns anunciándose como "avogado e xornalista" (aínda non había "avogadas"), onde fixaba horas de consulta (Rosa Cal reproduce un deses cartóns no seu apéndice gráfico). O único nome que nel figura é "Hildegart", sen apelidos, e así quería ser coñecida (77).

Con respecto á participación política da muller, Hildegart pensa que, nese concreto momento histórico, é suxeito de dereitos civís pero non políticos (elixible pero non electora), debido á súa escasa formación e ideas retrógradas: "non saíu aínda do período en que, abandonando o director espiritual ou o confesor, se acolle ao xefe de partido como supremo árbitro de vidas e vontades" (92). Isto vai da man das súas denuncias da "muller obxecto" (100) e da defensa da necesidade de formación constante da muller para conseguir a igualdade cos homes.

3_O clima ideolóxico

Outro posible ángulo na aproximación á historia destas dúas mulleres partiría da atención ás peculiares experiencias pedagóxicas de Aurora, no marco da textura de ideoloxías progresistas que fixo súas, precisamente nun momento coma o noso en que a idea da educación como instrumento emancipatorio padece unha fonda crise.

Caracterizaron a Aurora o seu carácter innovador e aventureiro, a falta de apego ao ancestral e a iluminada capacidade de captación das novas correntes de pensamento (9), ás que tiña acceso a través da rica biblioteca paterna. Eran os momentos en que se recibía o influxo do socialismo utópico e en que comunas e falansterios inzaban Europa e América.

Nunha liña tipicamente ilustrada, Aurora tiña unha crenza verdadeiramente radical na forza da pedagogía. Encontrou a confirmación das súas ideas cando, tendo só dezaseis anos (36), entregouse ao coidado do seu sobriño Pepito Arriola e conseguiu convertelo nun pianista prodixio (o neno só contaba tres anos). A Pepito arrebatoullo logo a súa irmá Josefina en canto inicia a súa carreira de éxitos. Entón Aurora dispuxo toda unha chea de instrumentos pedagóxicos para educar unha muller que fose a bandeira e a guía do sexo feminino (9). E, ao mesmo tempo que pretendía facer a muller culta e poderosa para que camiñase á par do varón, situou outro dos pés do seu ideario na redención do proletariado (e, en xeral, de todos os oprimidos), ao que ela vía degradado á condición de procreador de man de obra barata (10).

Tanto a nai como a filla foron decididas defensoras da eugenésia, nunha liña que arraiga no socialismo utópico. É curioso considerar esta preocupación á luz dos antecedentes familiares de loucura que tiña Aurora (19) pola vía matrilineal. Cando conseguiu, con vinte e moi poucos anos, levantar a esmorecida economía familiar e de súpeto achou que tiña moito diñeiro, concibe a idea de fundar unha colonia eugenésica nas fincas de que eran propietarios en Esteiro (Ferrol).

Primeiro procurarían criados escollidos, de boas condicións morais e físicas, e casaríalos. Pagaríalles ben. Deles escollerían os que mellor se comportasen e educaríalos. Unha vez formados, distribuíríalos por toda España. Obterían así homes e mulleres para que formasen familias modelos. As parellas tiñan asignada unha idade para a procreación: a ideal no home era a partir dos 35 anos e, na muller, a partir dos 25. Para evitar a fecundación fóra destas idades propuña Aurora a esterilización temporal mediante a operación de vasectomía, que debería ser practica-da sistematicamente a partir da puberdade en clínicas especiais creadas polo Estado e sometidas a rigoroso control (40).

Aurora marcaba ben a diferenza entre relacións sexuais e procreación. Tanto o home como a muller deben satisfacer plenamente o seu instinto sexual pero a procreación cómpre facela en condicións determinadas de idade, sanidade e formación espiritual, dun xeito consciente e deliberado. Así, cada parella non debía ter máis de dous fillos: fillo e filla (41).

Para o proxecto da colonia o clima galego e o carácter da nosa xente non lle parecían ideais. Así que pensou en comprar unhas fincas en Alcalá de Henares. O pai de Aurora conseguiu que desistise deste proxecto pero ela mantivo sempre a idea de contribuír á mellora do xénero humano.

Estas preocupacións inspiraron tamén parte do traballo de Hildegart que, ao comezar a vida pública, dedicou as súas primeiras campañas a difundir conceptos

avanzados de eugenésia (65) -o seu primeiro libro titulouse *El problema eugénico: punto de vista de una mujer moderna* (1930)- ao tempo que se dedicaba, con todo o entusiasmo xuvenil, a defender a causa do débil e o oprimido. De feito, di daquel volume: "trato tan só con el de destruir para o obreiro unha barreira ata aquí infranqueable: a de estar ao tanto dos coñecementos euxénicos" (70). A eugenésia é "a chave para unha futura sociedade de xustiza e igualdade e debe marchar da man do socialismo" (71). Loxicamente dedica o libro aos obreiros en xeral e en especial aos compañeiros no ideal socialista.

Con posterioridade publica *La limitación de la prole y educación sexual* (1930) e os seus primeiros libros extensos: *El problema sexual tratado por una mujer española* (1931) e *La rebeldía sexual de la juventud* (1931), dedicado á F.U.E. (Federación Universitaria Escolar, moi activa contra a Ditadura de Primo de Rivera). *Revolución sexual* (1931) acadou unhas vendas moi salientables (oito mil exemplares só en Madrid e nunha semana, 81) e en *Profilaxis anticoncepcional. Paternidad voluntaria* (1931) pon ao alcance do proletariado os medios hixiénicos para evitar esa "epidemia terrible das familias numerosas" (75). Para Hildegart, revolución social (na que entran todas as preocupacións sobre a reforma sexual) e revolución política deben ir intimamente unidas.

Como era de esperar, Hildegart tivo problemas coas institucións represivas. Así, ao publicar un artigo antimilitarista, sofre unha primeira sanción seguida dun proceso que case a leva perante o Tribunal de Menores (por uns días: acababa de cumprir dezaseis anos), cousa que ela consideraba máis penosa que ser xulgada por un consello de guerra.

Sobre a súa traxectoria socialista declarou ela mesma: "O que máis influíu en min para me facer socialista foi a educación recibida... Desde que ingresei no Partido Socialista tiven que actuar na tribuna e por escrito. Fixen campañas abondas de propaganda dalgunha extensión e resultados fructíferos. Creei organizacións da UGT. Inaugurei centros obreiros. Fixen coller pulo á Federación Juvenil Vasconavarra. Creei grupos femininos en toda Vizcaya e Santander (...) Estimulei o movemento cultural -base da preparación para o mañá- (...) e dei un número incalculable de mitins de propaganda e escribín infinidade de artigos. Vivín e vivo a vida socialista intensamente" (77).

Como indicamos, a radicalidade de Hildegart levouna a ter problemas dentro do Partido Socialista e, desde decembro de 1930, as columnas de *El socialista* están practicamente cerradas aos seus artigos. A orixe está nas concesións do partido á hora de elaborar a Constitución da República e, en particular, fronte ás institucións

eclesiásticas. Tamén cre que o partido non debe gastarse asumindo responsabilidades de goberno. Cómpre "ser o contrapeso que evite calquera intento de retroceso cara á dereita, mesmo revolucionariamente, e preparar as nosas masas para a plena conquista do Poder" (79). Ve próxima a revolución mundial e a fin do capitalismo: "Sen capitalismo, que non é sen capital, sen exércitos e sen relixións" (80). Quere mesmo viaxar á URSS "pero non en viaxe breve senón con certa detención" e menciona entre os seus referentes intelectuais a Marx, Lenin e Bakunin.

Como corolario da marxización a que viña sendo sometida, Hildegart verase expulsada do Partido Socialista en 1932. Entón participa na fundación da "Liga para la Reforma Sexual sobre bases científicas" (presidida por Gregorio Marañón e da que ela será secretaria) e mantén constante correspondencia co famoso sexólogo Havellock Ellis, ao que traduce. Tamén inicia a publicación da revista Sexus, con sede no domicilio particular de Hildegart (88). Na revista publica varios traballos e móstrase partidaria tanto da educación sexual sistemática desde a escola como da fecundación artificial como procedemento de excepción. Ora, como resultaba previsible, a nai, Aurora, vai ter conflitos cos membros da "Liga" pola súa obsesión co sistema eugenésico.

Tras a súa expulsión do Partido, Hildegart publica no xornal anarquista La tierra una serie de artigos nos que denuncia todas as trapalladas da organización socialista. Afíliase ao Partido Republicano Federal (fundado por Pi i Margall) e, en abril de 1933, ía iniciar unha xira por España como propagandista, ao que a nai se opón rotundamente. Ben se ve que, ora pola súa perturbación paranoide, ora por simple incoherencia, as pretensións de transformación social de Aurora eran ben máis cativas que as da súa filla.

Tanto Aurora como Hildegart formaron parte tamén da Sociedad Teosófica Española (98-99). Contra a idea común de que esta estivese orientada ao ocultismo, tiña como obxectivo a fraternidade universal e a procura sistemática da verdade. Tamén parece que formaron parte da Masonería (90-91).

¿UN FILME DE FICCIÓN?

A posibilidade de basear na obra de Rosa Cal un filme de ficción non nos parece defendible por varias razóns. En primeiro lugar: a bibliografía sobre Hildegart e Aurora é tan abundante que un hipotético guión debería beber de moitas máis fontes. En segundo lugar: xa mencionamos a longametraxe Mi hija Hildegart (1977)

que, sobre un guión de Rafael Azcona, dirixiu Fernando Fernán-Gómez. A película tivo un éxito relativo no seu momento pois foi vista por 1.169.543 espectadores. Naturalmente, os hábitos de consumo de cinema en España a aquela altura eran ben diferentes dos actuais e a cifra non pode trasladarse a hoxe. Para valorar esa audiencia, imponse confrontar con outros filmes do mesmo ano, como Asignatura pendiente (dirixida por José Luís Garcí), que tivo 2.305.924 espectadores, ou El perro (dirixida por Antonio Isasi), con 2.507.074, ou aínda La guerra de Papá (dirixida por Antonio Mercero), que chegou aos 3.524.450. O nivel de éxito comercial de Mi hija Hildegart foi, aproximadamente, o de La coquito, dirixida por Pedro Massó.

Estariamos confrontados con todos os problemas dun "remake" e necesitaríamos procurar unha nova perspectiva que dexe sentido ao proxecto. Esta tería que ser abondo máis lixeira pois, na actualidade, unha historia tan dura e un personaxe tan antipático como Aurora (para atraer a identificación dun público masivo) non parecen bases sólidas sobre as que erguer un desenvolvemento do que viría sendo unha nova variante (tráxica) sobre o mito de Pigmalión (vontade de control do creador versus afán de liberdade da criatura), aínda que gravitan sobre esta historia moitos máis temas míticos. As palabras de Aurora móstrano con clareza: "Como unha gran artista que pode destruír a súa obra se lle peta porque un raio de sol lla mostra imperfecta, así fixen coa miña filla, a quen plasmara e que era a miña obra" (109). Non resolve o problema contar a historia desde o punto de vista de Hildegart, pois que unha moza tan excepcional sexa privada da vida aos dezaioito anos repugnaría ao público que fai funcionar a billeteira (cfr. con Mar adentro, 2004, dirixida por A. Amenábar, onde a morte do protagonista si é sentida como liberación).

Ademais, ao partirmos de vidas reais, existe o habitual problema da carencia de inflexións narrativas que fisexen a eventual longametraxe cativante para o espectador. Cabería a posibilidade de centrarse nun lapso concreto das vidas de Aurora e Hildegart e xogar, na liña dunha comedia, ao contraste entre o ideal visionario e unha realidade cativa, mais iso poría os hipotéticos guionistas ante a tarefa dunha creación orixinal, onde a experiencia de Aurora e Hildegart pouco máis sería do que inspiración ou pretexto. Por iso consideramos preferible a máis segura vía dun documental que puidese incluír, se o estudo de viabilidade o aconsellase, unha parte de dramatizacións para o facer máis conmovente.

Neste caso quizá resultase interesante non calcar o modelo seguido por Azcona no guión de Mi hija Hildegart (Aurora rememora desde o cárcere as circunstancias que a levaron ao terrible crime) senón conceder a voz á propia Hildegart, persona-

xe ben máis entrañable e próximo para o espectador, coa vantaxe engadida de podermos proxectar así un ollada complexa sobre Aurora.

CONCLUSIÓN

Malia as procuras que temos realizado, non conseguimos localizar documentarios sobre este tema (debe haber, polo menos, reportaxes), o que xustifica aínda máis o inicio dun desenvolvemento na liña dunha ou varias das perspectivas bosquexadas. Ora, existan ou non producións precedentes, a riqueza da materia permite sempre formular unha nova aproximación con interese actual para os emisores televisivos. A historia das mulleres constitúe un campo moi en voga, de atractivo universal, e aparece como primeiro referente á hora de procurar un criterio de selección para navegar a peripecia vital de Hildegart e/ou Aurora. Tamén -en función do formato e da perspectiva escollidos para o documental- cumpriría decidir se se privilexia unha das dúas figuras ou se se describen en relación.

O título A mí no me doblega nadie que utilizou Rosa Cal resulta suxeridor e adecuado, polo menos para algunha das posibles liñas de desenvolvemento. Outro título reiteradamente suscitado na bibliografía sobre o tema é o apelativo La virgen roja co que foi coñecida na época (así titulou Havellock Ellis un artigo sobre Hildegart, que enfureceu singularmente a Aurora, 107).

FICHA FINAL

Custo de produción: Medio (pode variar en función da duración e da inclusión ou non de dramatizacións).

Valores de produción e posibilidades de explotación: A historia de Aurora e Hildegart ten un interese evidente, sexa cal sexa o ángulo de aproximación que se escolla, e as súas posibilidades de explotación no mercado de TV parecen innegables.

Audiencia visada: Todos os públicos.

Xénero: Documentario.



1_Hildegart • 2_AuroraRodriguez • 3_Edificio onde se cometeu o crime

ANIMACIÓN



Moncho e a mancha

Ficha da obra literaria

Autor: Kiko da Silva (Vigo, 1979)

Título: Moncho e a mancha

Editorial: Kalandraka

Lugar de publicación: Pontevedra

Data: 2001

Páxinas: 44

Colección: Libros para soñar

ISBN: 84-8464-115-5

Outras obras e premios: Moncho e a mancha foi traducido para o castelán, portugués, catalán, éuscaro e inglés. Kiko da Silva é tamén autor de *¿Que contan as ovellas para dormir?* (2004) e ten ilustrado outras obras de literatura infantil como *iVaiche boa!* (1999), *Cando Martiño tivo ganas de mexar na noite de Reis* (1999, traducido logo a varias linguas), *A memoria das árbores* (2000), *Rato de campo e rato de cidade* (2002) e *O trasno da catedral de Santiago* (2004). Recibiu o Premio Ourense 1996 ao mellor autor afeccionado da Casa da Xuventude de Ourense por *Crestomatía de amor*, o 4º premio no XIV Concurso Galego de Banda Deseñada (1998) coa historia *Café de soidades*, un accésit no certame do INJUVE (2002, modalidade de ilustración) e recibiu tamén o segundo premio JB de humor gráfico e o Prémio de Humor do Muséu da Imprensa do Porto (Portugal). Colabora habitualmente como humorista gráfico en varios xornais e revistas de banda deseñada.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

A Moncho gustáballe moito pintar. Pintábao todo: a cama, o mantel, o avó... Un día descubriu unha estraña mancha negra: ¿sería un ollo, un gato...? Preguntoulle aos amigos, ao pai, a moita xente e ninguén sabía dicirle o que era. Ata que un día, no medio dun prado, viu unha mancha enorme: ¡Era unha vaca! E así foi como Moncho, andando o tempo, se fixo pintor do que algúns consideran manchas pero el sabe que son vacas.

Sinopse

Dada a brevidade da historia, ben pode ser reproducida na súa totalidade, aínda que debamos adaptar o texto a partir da versión portuguesa que manexamos, por estar esgotado actualmente o libro en versión orixinal galega.

"A Moncho gustáballe moito deseñar: dun triángulo facía un monte; dun cadrado, unha casa; dun círculo, unha cara... Moncho pintábao todo: a cama, o mantel da mesa, o frigorífico, o avó... Un día, Moncho deseñou tanto que a súa nai tivo que aspirar toda a casa para encontralo.

O calendario trouxo o inverno e con el o aniversario de Moncho, unha torta con oito velas e un regalo. ¡Que alegría ver aquela caixa de acuarelas con círculos de cores e un pincel! Moncho pasou toda a tarde a deseñar até que adormeceu entre autobuses de paxaros e montañas de elefantes.

Ao día seguinte, cando abriu os ollos, Moncho descubriu que nun daqueles papeis brancos había unha estraña mancha negra. Entón debuzouse e mirou: ¿sería un ollo? ¿sería un gato? ¿a fechadura do armario? Moi intrigado, Moncho colleu o papel e procurou os seus amigos... María díxolle que aquilo era un borracho. Xoán díxolle que aquilo era unha mancha vinda do espazo. André, convencido de que alí non había nada, díxolle: "Parece que viches un bicho."

Dando voltas ao papel, algo confuso, Moncho foi á lavandaría de seu pai. "Non sei o que pode ser. ¡Vai xunta Minio, o mecánico, que é un especialista en manchas!" Polo camiño, Moncho encontrou un varredor. Puxo o papel diante del e o home rosmou: "¡Outra porcaría!" Triste e cos ollos cheos de lágrimas, Moncho correu até a oficina de Minio... "¡Isto ten pinta de ser unha fuga de aceite!" Moncho non quedou moi convencido e continuou a andar sen deixar de ollar para a mancha.

Pouco despois, chegou ao pé dunha muller que araba na terra: "¡Isto parece a calva que o meu home ten na cabeza!"

Decepcionado, Moncho púxose a andar polo campo, até que atopou un porco que fozaba na pía. Entón lembrouse da mancha e volveu mirar o papel, mais itampouco era aquilo! Dous pasos máis adiante, encontrou unha ovella que pastaba tranquilamente e mirouna ben, mais itampouco era aquilo! De súpeto, no medio dun prado, Moncho viu unha mancha enorme..., cun rabo que espantaba manchas máis pequenas... Entón, o corazón de Moncho deu un brinco. ¿Quen o ía dicir? A súa mancha era... ¡unha vaca!

Hoxe, Moncho é un artista de quen fala todo o mundo. Hai quen di que só fai manchas pero a el non lle importa porque Moncho sabe que pinta ivacas!"

POSIBLES BASES DO PROXECTO

Para a posta en marcha dun proxecto de animación, precisamos un concepto, ora asentado nunha narrativa, ora nun mundo visual moi caracterizado, que poidan resultar atractivos para os eventuais compradores e, en definitiva, para o seu público. A partir do concepto pode determinarse un formato adecuado para a comercialización (como serie para televisión, como longametraxe, etc.) e iniciar un proceso de desenvolvemento. O que non se xustifica é o desenvolvemento dun produto isolado pois sería imposible recuperar os investimentos precisos, moi cuantiosos cando se está a falar de animación.

En tal perspectiva, ¿que nos ofrece Moncho e a mancha? Un desencadeante: o encontro de Moncho coa mancha. A partir de aí, un proceso de procura no que o protagonista vai recibindo multitude de respostas insatisfactorias ata a final identificación da mancha sobre o corpo dunha vaca. Como epílogo, trasladámonos a un presente en que Moncho xa é un artista célebre, cerrando o percurso do personaxe.

Obviamente, a todos os nenos lles gusta pintar e o conto conecta con ese desexo, ofrecendo unha sutil apoloxía da creatividade, que vén sendo a moral leccionada polo relato. Ora, a materia narrativa resulta moi escasa para pensar nunha longametraxe, tanto en extensión como en dinamismo, e o concepto un tanto difuso. ¿Cabería organizar unha serie de televisión baseada nas aventuras de Moncho? A resposta ten que ser negativa, a partir do que achamos en Moncho e a mancha. Só podería pensarse niso se un equipo de guionistas elaborase unha "biblia" moito máis rica, no suposto de termos un mundo visual fascinante e con posibilidades comerciais no terreo da animación.

As ilustracións do libro que reproducimos constitúen un pálido reflexo do enorme atractivo que posúe o traballo de Kiko da Silva. Trátase de figuras elaboradas en materiais cerámicos, pintadas a óleo, con fondos e ambientes construídos en cementos tamén pintados. Eses escenarios son logo fotografados e o conxunto posúe unha presenza de moito impacto. Temos un libro que, máis que ser lido, pide ser contemplado de vagar.

O problema (e non pequeno) é cómo trasladar ese mundo ao audiovisual e se resulta adecuado para a animación. O único referente que vén á cabeza son os traballos en figuras de plastilina que, entre nós, teñen cultivado Virginia Curiá e Tomás Conde. Como é sabido, Lúa Films produce actualmente unha longametraxe dese tipo, contando coa asesoría de Miguelanxo Prado para o deseño do estilo visual.

Mais os traballos desenvoltoos con figuras de plastilina adquiren unha textura moi distinta e o espazo está tamén traballado doutra maneira. A única forma de conseguir algo semellante ao que vemos en Moncho e a mancha sería mediante un proceso en 3D, que, con moito traballo, investigación e recursos, podería xerar un equivalente dotado dun "look" comparable ao do libro.

Mais, se algún produtor se sentise atraído pola proposta, confrontaríase de inmediato co problema inicial (a falta de materia narrativa suficiente) e debería procurar contidos susceptibles de ser expresados a través do mundo visual creado por Kiko da Silva en Moncho e a mancha.

PERSONAXES E CONFLITOS

A brevidade do texto non permite unha construción de personaxes que vaia para alá do esquemático. Ademais, todo o protagonismo o ten a mancha que obsesiona a Moncho e que ben podería ser considerada unha personaxe a todos os efectos. A información máis rica que temos sobre os restantes personaxes provén da súa imaxe, sempre moi coidada, pois o seu papel no conto limítase en xeral a dar resposta á pregunta de Moncho. Só o ton desa resposta amplía en cada caso a información que tiramos da mera contemplación das imaxes.

A_Moncho

A figura de Moncho resulta moi simpática e Kiko da Silva non perde ocasión de recreala en cada páxina. Un impulso move constantemente o personaxe: a paixón

pola pintura. Esa paixón dará lugar a un conflito cando Moncho acha unha mancha que non dá identificado. Todo o curso principal da historia basearase no esforzo do protagonista por atopar no seu mundo un referente para a "estraña mancha negra".

De onde, dúas observacións. Por unha parte, estaríamos ante un conflito de carácter intelectual (ou estético), que pode ser de non inmediata comprensión e directo atractivo para un público infantil amplo. Mais, por outra parte, hai na procura de Moncho un moito de xogo que, se se puidese resolver o problema de cómo trasladar o ambiente creado polo libro ao audiovisual, quizá resultase cativante.

Ora, é claro que o libro non foi concibido con propósito de alimentar secuelas, pois acaba co personaxe convertido en adulto e artista polémico, artista de "manchas". Aquele mancha que obsesionaba o neno de oito anos continúa sendo o eixo da súa creación adulta e a peripecia infantil queda así resituada desde a madurez.

B_ A familia de Moncho

Coñecemos tres membros da familia de Moncho en momentos diversos da peripecia do futuro artista. Por orde de aparición, un avó que se ve convertido en vítima da paixón de Moncho polo deseño ("Moncho pintábao todo: a cama, o mantel, o frigorífico, o avó...") e mesmo irrompe na páxina correndo, se cadra fuxindo ao seu terrible neto, pois vai cuberto de garabatos.

O pai de Moncho ten unha lavandaría e é caracterizado en forma curiosamente avellentada (case parece maior que o avó) pero de tanto atractivo como a do fillo. Tócalle ser perplexo observador das actividades de Moncho, a quen remite ao mecánico Minio, cando non consegue identificar a mancha misteriosa.

A nai de Moncho é mencionada pero non chega a aparecer retratada no libro. Dísenos dela: "un día, Moncho deseñou tanto que a súa nai tivo que aspirar a casa toda para encontralo." Mais a nós fáltnos o debuxo que a faga visible a ela.

C_ A mancha

O interesante da mancha, so o punto de vista do conflito, é que nas sucesivas imaxes vai modificando a súa aparencia. Ten, por así dicilo, vida propia, en correspondencia quizá cos significados que Moncho lle atribúe ou cos puntos de vista das persoas que o pequeno deseñador vai interrogando. Cando Moncho considera a posibilidade de que se trate dunha imaxe da fechadura do armario, a mancha adquire unha feitura que reforza a conxectura do neno, mais cando o seu amigo

Xoán lle di que aquilo é unha mancha vinda do espazo, a negrume seméntase de estrelas e puntos luminosos.

Aínda que as mutacións son moi creativas e matizadas (como corresponde á arte de Kiko da Silva), iso reforza a suxestión antes formulada de que debe considerarse un personaxe a todos os efectos. Correspondería aos eventuais guionistas desenvolvelo e acentuar os matices que mellor funcionasen para enriquecer unha posible "biblia" do proxecto.

D_Outros personaxes humanos

Dentro dos restantes personaxes humanos, cómpre salientar os amigos de Moncho: María, Xoán e André. Eles son os primeiros aos que Moncho pregunta polo ser da mancha e deles obtén as primeiras e insatisfactorias respostas. O mesmo acontece cos adultos aos que Moncho interroga: o varredor ve na mancha, naturalmente, "outra porcaría"; Minio, o mecánico, "unha fuga de aceite"; e a labrega di que aquilo parece a calva do seu home. Todo o mundo ve na mancha o que máis lle acae.

E_Animais

As exploracións de Moncho lévano logo ao mundo animal. Abandona o espazo urbano e -no canto de preguntar e pretender obter doutros unha resposta- compara el mesmo a mancha co que vai vendo: o porco que foza na pía, a ovella e, finalmente, a vaca na que acha a resposta para a súa pregunta polo ser da mancha. Alí, no medio dun prado, hai unha "mancha enorme cun rabo que espantaba manchas máis pequenas". ¡Unha vaca!

A caracterización dos animais está na liña da dos restantes personaxes e de novo sobrancea neles a creatividade de Kiko da Silva.

LOCALIZACIÓNS E AMBIENTES

Como xa indicamos, o atractivo máis directo de Moncho e a mancha provén do espectacular espazo visual creado polo seu autor. Trátase dun libro para admirar e, como indicamos, o efecto conseguido mediante a combinación de figuras de cerámica pintadas a óleo, cementos, debuxos, etc., con iluminación en parte real e en parte pintada, resulta difícil de trasladar a unha animación 3D sen o investimento de recursos significativos.

CONCLUSIÓN

Como quedou dito, Moncho e a mancha caracterízase por un brillante traballo na pintura de personaxes, ambientacións e atmosferas. Os problemas que debería enfrontar un eventual desenvolvemento baseado no libro concéntranse en dúas áreas: por unha parte, a falta de material narrativo para alimentar un formato comercialmente viable (o que obrigaría a desenvolver o concepto case desde cero) e, por outra, as dificultades para trasladar con éxito o mundo visual do libro a unha animación 3D (ou, se se considerase factible, con figuras de plastilina).

Por iso, quizá fose máis interesante para un hipotético produtor intentar achegar o talento de Kiko da Silva como asesor ou creativo para a fase de desenvolvemento visual de proxectos que xa teña ou poida ter en marcha. No marco desa colaboración, poderían estudarse os camiños para intentar construír equivalentes audiovisuais do orixinal universo creado en Moncho e a mancha, un esforzo máis que xustificado.

FICHA FINAL

Custo de produción: Alto.

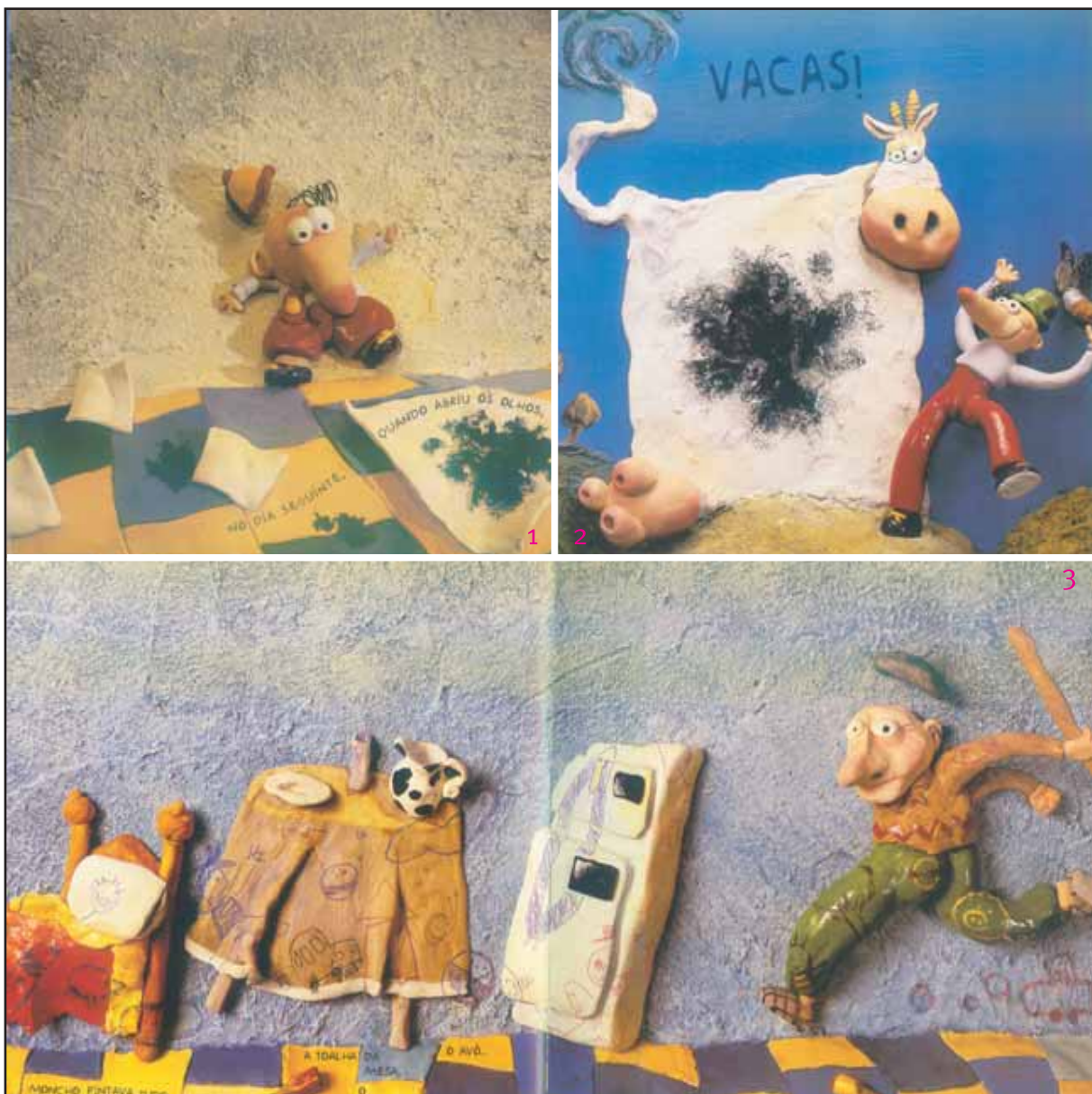
Valores de produción e posibilidades de explotación: Sería necesario desenvolver o concepto para poder considerar posibilidades de explotación.

Audiencia visada: Primeira infancia.

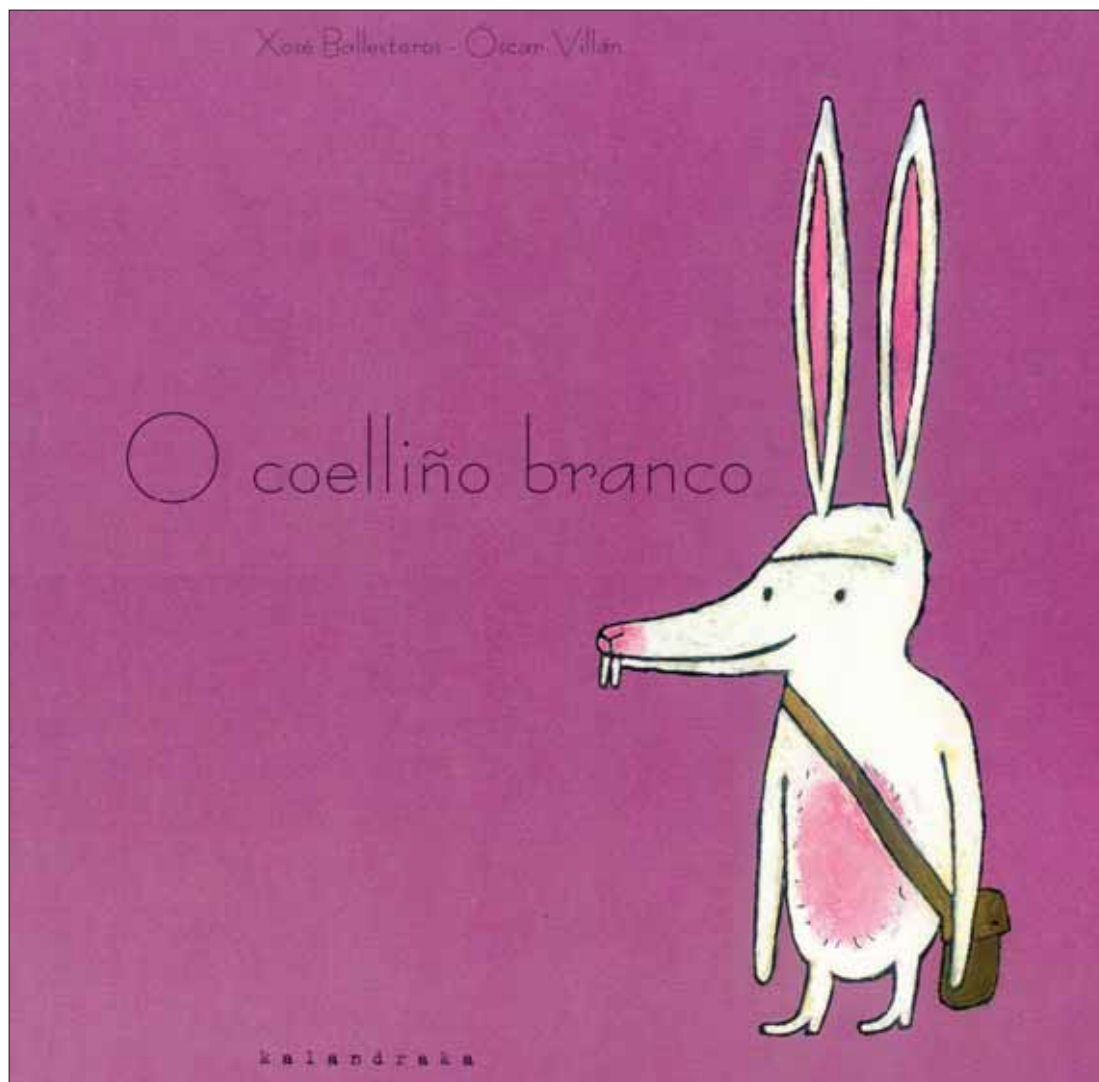
Xénero: Animación 3D.

Localizacións: O mundo visual creado por Kiko da Silva ten un atractivo innegable.

Número de personaxes: Medio.



1_moncho de neno • 2_moncho de adulto • 3_moncho pinta todo



O coelliño branco

Ficha da obra literaria

Autor: Xosé Ballesteros/Óscar Villán (Ourense, 1972)

Título: O coelliño branco

Editorial: Kalandraka

Lugar de publicación: Pontevedra

Data: 1998 (2ª ed., 2002)

Páxinas: 32

Colección: Os contos do trasno

ISBN: 84-8464-029-9

Depósito legal: PO-215-02

Outras obras e premios: O libro recibiu o Premio Nacional de Ilustración 1999, sendo Óscar Villán o primeiro artista galego que recibiu ese galardón. A obra tamén foi considerada polo "Banco del Libro de Venezuela" como un de "Los mejores libros para niños 2000". Tamén ilustrou *A cebra Camila* (1999, de Marisa Núñez), *Os dous corcovados* (2000, de Raquel Méndez), *A auga está enferma* (2002, de Miquel Obiols), *A contar ovellas* (2002, de Elvira Pérez), *Cando a Terra esqueceu xirar* (2002, de Fina Caslderrey), *Amora* (2003, de Anxos Garabana), *O caracol Remoldiño* (2003, de Xoán R. Cuba) e *Adivinanzas de animales* (2004, Gloria Sánchez), todas elas no terreo do libro infantil. Mais o traballo, tanto de Xosé Ballesteros como de Óscar Villán, esténdese tamén a outros terreos.

CONCEPTO E SINOPSE

Concepto

Un coelliño sae da casa para coller coles e, ao volver, atopa o seu fogar ocupado por unha arrepiante cabra. Entón vai en procura de axuda, o que o leva a tratar cun boi, un can e un galo que non se atreven a enfrontarse coa cabra. Finalmente, unha formiga, o animal aparentemente máis débil, resultará o seu seguro aliado.

Sinopse

Dada a brevidade da obra, o texto pode ser transcrito na súa integridade:

"Érase unha vez un coelliño branco. Un día foi buscar coles á horta para facer un caldiño. Cando o coelliño branco volveu á casa, atopou a porta pechada e petou.

- ¿Quen é? -preguntou un vozarrón desde dentro.

- Son eu, o coelliño branco, que veño de coller coles e vou facer un caldiño.

- Pois eu son a cabra cabresa e, como non marches, sáltoche encima da cabeza.

O coelliño branco foise de alí, correndo á préa. Andando andando, o coelliño branco atopou un boi e pediulle axuda.

- Eu son o coelliño branco e fun buscar coles á horta. Volvín á casa para facer un caldiño, pero nela está a cabra caburra, que me salta encima e me espaturra. ¿Queres vir comigo?

- Eu non, eu non vou, que teño medo -dixo o boi, mentres marchaba.

O coelliño branco seguiu andando e atopou un can.

- Eu son o coelliño branco e fun buscar coles á horta. Volvín á casa para facer un caldiño, pero nela está a cabra cabraza, que me salta encima e me esmagaza. ¿Queres vir comigo?

- Eu non, eu non vou, que teño medo -dixo o can, mentres marchaba.

O coelliño branco seguiu andando e atopou un galo.

- Eu son o coelliño branco e fun buscar coles á horta. Volvín á casa para facer un caldiño, pero nela está a cabra cabralla, que me salta encima e me escangalla. ¿Queres vir comigo?

- Eu non, eu non vou, que teño medo -dixo o galo, mentres marchaba.

O coelliño branco seguiu andando, cada vez máis triste, sen esperanza de poder

volver á casa. Pero atopou unha formiga, que lle preguntou:

- ¿Que che pasa, coelliño branco?

- Que fun buscar coles á horta. Volvín á casa para facer un caldiño, pero nela está a cabra cabruxa, que me salta encima e me esbabuxa.

- Pois eu vou contigo -dixo a formiga. Non lle teño medo a unha cabra caprina.

E os dous volveron á casa do coelliño e petaron na porta.

- Aquí ninguén entra -dixo un vozarrón desde dentro. Xa está a cabra cabresa, que vos salta encima da cabeza se non marchades á préa.

E dixo a formiga:

- Pois eu son a formiga rabiga e, como non abras, fúroche a barriga.

Á cabra cabruna deulle un ataque de risa. Entón, a formiga rabiga entrou polo burato da pechadura, achegouse á cabra e, izas!, meteulle unha picada no bandullo. A cabra fuxiu coma un foguete, dicindo:

- Eu son a cabra cabresa e a esta casa non volvo porque non me interesa.

A formiga rabiga abriulle a porta ao coelliño branco. Coas coles fixeron un caldiño, comérono e a min non me deron porque non quixeron."

A esta narrativa engade o ilustrador, Óscar Villán, dúas imaxes sen soporte textual nas catro últimas páxinas do volume: nelas celébrase en termos exclusivamente visuais a amizade do coelliño e a formiga e, xa na última, a reconstituída sociedade dos animais, da cal só está excluída a cabra caprina.

POSIBLES BASES DO PROXECTO

O coelliño branco constitúe a adaptación dun conto popular portugués. Tal vez sexa a historia máis apreciada polos cativos e a máis contada en todos os xardíns de infancia e escolas de Portugal. Entre nós, está publicado pola Editorial Kalandraka, dentro dunha colección de clásicos da literatura infantil (O gato con botas, O patíño feo, etc.) destinada a nenos na primeira infancia. Ben se ve no recurso a xogos verbais atractivos como os que se recollen na sinopse.

O conto é de tipo esópico e nel, como enfatizan as imaxes finais creadas por Óscar Villán, os animais forman unha especie de sociedade, á imaxe do mundo humano, estrutura común coas tradicións do conto europeo deste tipo. O seu atractivo e o seu valor didáctico proveñen precisamente desa homoloxía a distancia co mundo en que

os nenos van socializándose pouco a pouco. A universalidade das estruturas e os temas nos que se basean este tipo de narracións resulta moi oportuna cando, como acontece coa animación audiovisual, estamos enfrontados á necesidade dunha comercialización no exterior para garantir a viabilidade dos proxectos.

Infelizmente, o material de partida que nos ofrece O coelliño branco é moi curto en extensión e, no mellor dos supostos, podería dar pé a un traballo de animación en formato moi breve (con dificultade chegaría a sete minutos). Só se xustificaría logo como piloto dunha posible serie para televisión que escollese aquel formato ou outro máis breve.

A pregunta que debemos formular entón é se cabe pensar no desenvolvemento da tal serie. Certamente, a literatura popular galega ofrece un abundante número de historias de animais, constituíndo unha sección que nunca falta nas compilacións de contos tradicionais e con presenza viva aínda hoxe na memoria dos nosos maiores (ou con presenza máis intensa que a de contos doutros tipos).

Ora, o papel dos coellos na nosa tradición resulta insuficiente para fornecer os materiais nos que basearmos a hipotética serie. Loxicamente, nos contos galegos aparecen os animais que nos son (ou nos eran) máis coñecidos: aqueles cos que houbo unha relación conflitiva (lobos e raposos, fundamentalmente) e os animais domésticos máis abundantes, ou con máis protagonismo, no noso mundo tradicional (cans, gatos, burros, bois, porcos, galos, ovellas e años).

Por suposto, organizar a serie a partir de historias de animais distintos -querendo dar expresión a ese rico patrimonio oral que nalgunha publicación se colleccionou baixo o suxeridor lema "Aló cando os animais falaban..."- resultaría impensable pola multiplicación de investimentos debida aos diferentes procesos de animación e a falta dun personaxe protagonista que actuase como sostén do interese (e a identificación) dos espectadores.

A única posibilidade de construír unha serie nacería entón da creación orixinal de historias organizadas ao redor da figura do coelliño branco por parte dun equipo de guionistas que fixasen o concepto, os personaxes, as historias e os trazos reguladores do mundo creado, pois só en tal esforzo creativo cabe alicerzar un posible éxito. O eventual produtor interesado en tal proxecto debería estudar entón as vías de comercialización ao seu alcance para situar no mercado un produto como este (dirixido a nenos na primeira infancia) e así xustificar os elevados custos de calquera desenvolvemento ou produción efectiva no terreo da animación.

A tal efecto, debería ter en conta a existencia dunha colección de libros franceses organizados ao redor dun personaxe co mesmo nome (Petit Lapin blanc), obra

de Marie-France Flourey e con ilustracións de Fabienne Boissard, traducidos a varias linguas europeas e mesmo peninsulares -en galego a Editorial Tambre publicou xa catro volumes: Coelliño branco pérdese, Coelliño branco celebra o seu aniversario, Coelliño branco está enfermo e Coelliño branco bota de menos á súa mamá. Tal serie, integrada por un crecido número de volumes, non se inspira na literatura tradicional pero tamén vai dirixida á primeira infancia e utiliza claves plásticas trasladables a unha animación 2D.

Como se deduce da ficha inicial, as ilustracións con que Óscar Villán acompaña a historia do coelliño branco son de gran calidade, tanto no tocante ao manexo da liña como da cor ou o xogo compositivo, e máis orixinais que as da serie francesa. Recollemos algunhas das imaxes a maneira de mostras. Un produtor podería encontrar de interese a incorporación deste artista a un proxecto de animación 2D baseado nun soporte narrativo máis consistente ou con posibilidades de explotación máis obvias.

PERSONAXES

A_O coelliño branco

O coelliño branco resulta un personaxe sen dúbida moi simpático para os nenos, especialmente os máis pequenos, comezando polo feito de que, no ámago da historia, se xoga á oposición entre o cativo e o grande: a mínima forza e dimensión do coelliño confrontadas coa magnitude e poder da cabra. Eses dentes incipientes que parecen pendurar do seu fuciño contribuirían a reforzar a eventual identificación dos cativos co protagonista.

B_A cabra

Para a descrición da cabra, nada mellor que remitir á reprodución que facemos das páxinas do libro onde se observa á perfección o seu estarrecedor aspecto. Constitúe unha excelente imaxe para o antagonista, sempre disposta a abafar aos que ousen perturbar os seus planos.

C_A formiga

O colaborador do coelliño partilla con el trazos básicos: o tamaño e, aínda en maior medida (aparente), a debilidade. Mais ten a virtude moral e a astucia da que

carecen personaxes moitos máis poderosos como o galo, o can e o enorme boi. Ao redor da valerosa actuación da formiga, nace a lección moral típica das narracións fabulísticas, baseada neste caso na derrota do animal forte por parte do animal listo, motivo común na tradición do conto de animais, xa non galego senón europeo.

D_O boi, o can e o galo

A súa presenza no relato é moi ocasional. Encarnan a prudencia ou, mellor dito, o simple medo perante as complicacións derivadas do enfrontamento coa cabra. Por iso é curiosa a imaxe final que, xa sen texto, Óscar Villán engade, nunha sorte de prolongación da historia: nela, a formiga e o coelliño aparecen rodeados -poderíamos dicir, forzando un nadiña, venerados- por estes animais, en feliz congreso.

En conxunto, os personaxes están moi ben caracterizados desde o punto de vista visual, grazas ao traballo de Óscar Villán.

LOCALIZACIÓNS E AMBIENTES

Situámonos no terreo da animación 2D, o que simplifica relativamente o traballo de desenvolvemento e, se fose o caso, de produción. O tipo de fondos que utiliza Óscar Villán (véxanse as imaxes que ilustran estas páxinas) facilita notablemente o traballo, sen mingua ningunha da expresividade. Ora, por iso mesmo, cumpriría poñer moito coidado nas figuras dos personaxes, dotados de elaboradas texturas que funcionan moi ben sobre papel pero, se cadra, non doadas de trasladar con eficacia ao terreo da animación audiovisual.

MÚSICA

O uso de xogos verbais no texto pediría un coidado traballo musical de apoio para reforzar a súa eficacia. Iso axudaría a estender razoablemente a duración que permite o texto para facelo encaixar dentro dun formato de produción estándar.

CONCLUSIÓN

Subestímase con frecuencia -especialmente por parte das persoas menos familiarizadas co medio audiovisual- a magnitude dos custos de desenvolvemento dun proxecto de animación. De feito, son moito máis altos que os dos proxectos de ficción con imaxe "real" e non modifica no esencial esa circunstancia o estarmos ante animación do tipo 2D. Como di unha frase célebre, "producir animación parece máis difícil do que é pero é aínda máis difícil do que parece."

Iso fai absolutamente necesario un estudo de mercado previo para determinar a viabilidade dun proxecto que se basee n'O coelliño branco, orientado á primeira infancia, desde as posibilidades da nosa industria audiovisual. Como xa indicamos, o volume non fornece un concepto suficientemente amplo para o desenvolvemento dunha serie que xustifique a produción do posible piloto.

Daquela, un produtor podería pensar en organizar ex novo unha serie protagonizada por un simpático coelliño branco -e só entón tería sentido o desenvolvemento do piloto- ou procurar a asociación do talento de Óscar Villán, como asesor ou ilustrador, a outro proxecto que xa teña pensado desenvolver.

FICHA FINAL

Custo de produción: Medio.

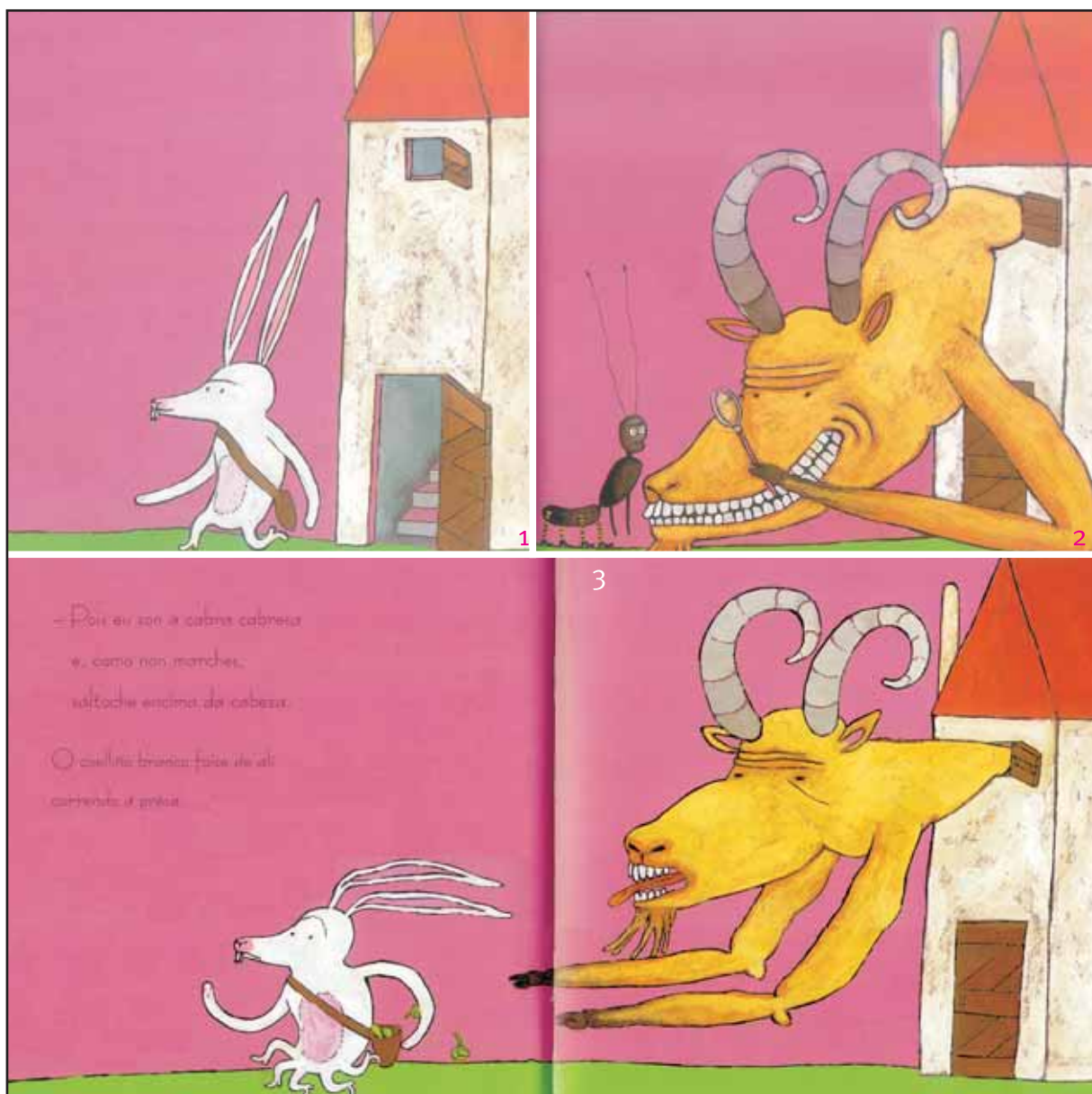
Valores de produción e posibilidades de explotación: Sería necesario propoñer un concepto moito máis elaborado do que permite o libro para poder valorar posibilidades de explotación en forma de serie para TV e considerar a existencia dunha colección de libros moi populares organizados ao redor da figura doutro "coelliño branco".

Audiencia visada: Primeira infancia.

Xénero: Animación 2D.

Localizacións e ambientes: Simples. Óscar Villán é un excelente ilustrador e podería achegar o seu talento a proxectos de animación.

Número de personaxes: Poucos e característicos.



1_O coelliño branco • 2_A cabra e a formiga • 3_O coelliño e a cabra