

## A recreación fílmica: problemas e métodos

Luis Miguel Fernández

**RESUMO** Ofrécese unha análise detallada da recreación fílmica, cun breve achegamento a diferentes problemas conceptuais relacionados co termo, así como cunha ampla reflexión sobre os variados métodos de adaptación da literatura ao cine. Para isto, cítanse e estúdiáanse, brevemente, algúns casos de obras levadas ao cine como *Todas las almas*, de Elías Querejeta; *La noche más hermosa*, de Gutiérrez Aragón; *El curioso impertinente*, de Miguel de Cervantes; *El rey pasmado*, de Imanol Uribe ou *Tirano Banderas*, de García Sánchez. Nun segundo apartado, céntrase no filme *Llegar a más*, de Jesús Fernández Santos, e analiza as distintas opinións que xurdiron sobre a adaptación ao cine dun conto do autor co mesmo título. Afirmar que existen opinións contrarias sobre se a película se pode considerar unha recreación fílmica dun conto do autor ou non. O estudio remata cunha ampla bibliografía sobre a materia en cuestión.

**ABSTRACT** This article is a detailed analysis of the rendering of novels into films, accompanied by a brief conspectus of the associated theory, and a broader consideration of the various ways in which books have been thus transmitted. To this end, brief studies are made of certain of such works, such as: *Todas las almas*, by Elías Querejeta; *La noche más hermosa*, by Gutiérrez Aragón; *El curioso impertinente*, by Miguel de Cervantes; *El rey pasmado*, by Imanol Uribe, and *Tirano Banderas*, by García Sánchez. A longer study is made of *Llegar a más*, by Jesús Fernández Santos, which compares various reviews of the cinematic version of the story, and in which the author notes that there are opposing views as to whether or not the film may be considered a cinematic version of the original. He provides a full bibliography.

165

### 1. Algúns problemas conceptuais sobre a recreación fílmica

Hai xa algúns anos que nun xornal español se presentou unha polémica entre o escritor Javier Marías e a parella de pai e filla Elías e Gracia Querejeta, a raíz da recreación fílmica por parte dos últimos da novela do escritor *Todas*

*las almas*, película que se titulou *El último viaje de Robert Rylands*. O esencial da posición de Mariás queda reflectido nas palabras seguintes: “Tanto si *El último viaje de Robert Rylands* es una obra maestra como si es espantosa en todo caso tiene muy poco de la letra y nada del espíritu de *Todas las almas*” (1996<sup>a</sup>: 35); unha postura que se volvía máis explícita no segundo dos seus artigos ao afirmar que

sería penoso que resultase literalmente imposible [el que alguien quisiera recrear la novela de nuevo] por la existencia de esa otra cinta que en nada se le parece y que tan sólo manosea y usurpa algunos de sus elementos, con desdén y sin respetar su espíritu (1996b: 31).

Máis alá das razóns de cada un deles á hora de defender as súas posturas, estas palabras ilustránnos sobre varias cousas: o tradicional desacordo entre escritores e cineastas no que se refire ás diferentes visións sobre os textos dos primeiros –e que tivo unha das súas máis cáusticas formulacións no que Benavente dixo dunha das versións de *La Malquerida*: “Bueno, me han pagado veinte mil duros por los desperfectos”–, a moi estendida concepción entre os escritores da distinta xerarquía das artes, dentro das que o cine tería unha función subordinada á literatura, e, sobre todo, a persistencia do concepto de recreación fílmica como algo que ten que “parecerse” ao texto literario de partida. Se facemos abstracción do “espírito” que non se respectou, segundo Mariás, pois como tal espírito consiste en algo etéreo que resulta imposíbel de fixar uns límites cos que todos puidesemos estar de acordo, no que se insiste na semellanza entre dous textos como fundamento da recreación fílmica. O problema é, entón, outro, o de quen establece dita semellanza. ¿Ten que ser o propio texto ou quizais o espectador?

Pois se acudimos para que nos axuden a aqueles dicionarios que inclúen dentro das súas entradas a do termo “adaptación”, a confusión, no canto de diminuír, vai en aumento, xa se trate de dicionarios de termos literarios ou de termos cinematográficos. Vexamos algúns exemplos.

No dicionario de Estébanez Calderón lemos:

Cambio introducido en la configuración de un texto para acomodarlo a un nuevo destinatario o para acoplarlo a un género literario distinto de aquel en que originariamente se escribió (1996: 16),

e, máis adiante:

Volvendo sobre el tema de la adaptación, el problema es fundamentalmente encontrar el lenguaje adecuado en el terreno de la imagen. De ello depende, en gran medida, el que pueda lograrse, al adaptar, p. e. [sic], una novela de cine (...) una equivalencia o incluso superación (...) en el resultado estético obtenido. (*ibidem*: 159);

co que se o primeiro só afecta á literatura, o segundo incide na subordinación do cine á novela e na semellanza en canto ao resultado estético final, na produción do mesmo efecto no espectador que no lector.

No de Eduardo A. Russo as cousas non van moito mellor, pois a adaptación para el é a “Transportación de un relato desde fuentes extracinematográficas al ámbito del cine” (1998: 23); e se ben aquí desaparece calquera apelación ao posíbel parecido entre ambos, o feito de falar dun “relato” restrinxe o ámbito da recreación aos textos narrativos e exclúe os que non o son (como memorias científicas, programas de radio e televisión, noticias de prensa...), ao tempo que, ao situar a súa orixe en “fuentes extracinematográficas” elimina as recreacións de filmes anteriores.

Por último, Vincent Pinel fala da “adaptación” como sinónimo de “preparación”, é dicir, o “trabajo literario preparatorio efectuado a partir de una obra preexistente (...) o de un asunto original” (1996: 6), sendo a adaptación a primeira etapa dese proceso de preparación do guión, anterior aos diálogos e ao guión técnico ou *découpage*; ou noutras palabras, que a adaptación non sería o que habitualmente entendemos por tal, o filme xa rematado, senón unha das súas fases previas. Punto de vista este máis técnico que outra cousa e que de novo nos sitúa ante a precariedade dun concepto que parece abarcar sentidos moi diversos.

Máis preocupados uns polo parecido dos textos entre si e os outros polo feito da transposición dun texto previo ao ámbito cinematográfico, pero dando por suposto que a recreación fílmica é algo evidente que non presenta ningún problema de recoñecemento, ningún deles reparou no suceso capital desta historia: que non sempre se está de acordo sobre se un filme ten que ser considerado ou non como unha recreación fílmica, e que esa decisión debe afrontarse en termos históricos, xa que o que nun momento e lugar é considerado

como tal, noutros pode non selo. E é que, como se desprende do minucioso estudio de Sánchez Noriega sobre a adaptación (2000: 63-77), son tantas as formas e modos nos que esta se manifesta, que non resulta sinxelo establecer uns límites precisos.

O primeiro que debemos tal vez cuestionar é a validez desa proposta que identifica a recreación fílmica coa transposición dun único texto de partida, xeralmente literario e de carácter canónico, tal como se deduce das palabras antes citadas, pois en moitas ocasións encontrámonos ante máis dun único texto como fonte do relato fílmico posterior, xa se trate de dúas versións do mesmo texto literario (por exemplo, a teatral e a novelística), dun filme anterior, dunha iconografía ou estética visual determinada, etc. É dicir, debemos fuxir da tentación de considerar a recreación fílmica dende o punto de vista literario exclusivamente, porque esa postura nos levaría a un desenfoque epistemolóxico notábel no estudio do citado obxecto.

Moitos e moi variados son os exemplos que se poden aducir para xustificar estas afirmacións. Así, e no que se refire á recreación de certa iconografía ou estética visual –demail, claro está, do texto literario do que se parte–, cabe mencionar, entre outros exemplos, varios filmes españois das dúas últimas décadas, como *La noche más hermosa* (Gutiérrez Aragón, 1984), inspirado na novela de Cervantes *El curioso impertinente*, que ten como referencia principal nese sentido a *Corazonada* (F. Ford Coppola, 1982); *El rey pasmado* (Imanol Uribe, 1991), que, ademais do texto de Torrente Ballester, segue en canto ás súas tonalidades a pintura velazqueña; o *Tirano Banderas* (García Sánchez, 1993), que parte de Valle-Inclán pero cunha iluminación que recrea a fotografía do cine expresionista, debido a que o actor Gian María Volonté se inspirou para o seu modo de moverse no personaxe principal do *Nosferatu* de Murnau<sup>1</sup>; e todo isto por non citar casos equivalentes doutras cinematografías, entre as que quizais *Perceval le Gallois* (Eric Rohmer, 1978), recreación da obra de Chrétien de Troyes, podería ocupar un lugar de privilexio pola orixinalidade da súa posta en escena, que está baseada nas esculturas dos capiteis románicos e nas miniaturas dos códices medievais, co fin de crear un mundo pechado en dúas dimensións, semellante ao dos ábsides das igrexas, e cheo dun colorido ordenado segundo un xogo sutil de correspondencias.

---

<sup>1</sup> Véxanse para estes filmes as entrevistas cos seus directores de fotografía: Carlos Suárez, Hans Burmann e Fernando Arribas, respectivamente (en C.F. Heredero, 1994).

Pero tanto ou máis nos interesan outros filmes nos que nos encontramos cunha duplicidade de textos de partida e dos que tan só me cinguirei a dous casos moi concretos.

O primeiro no tempo é a recreación que Juan Antonio Bardem fixo das *Sonatas* de Valle-Inclán en 1959, co mesmo título que o texto literario aínda que tan só se valeu de dúas delas, a de outono e a de estío. Este filme indícanos dúas cousas: que do que quería falar o director era da loita contra a tiranía, polo que a súa intención inicial fora partir de *Tirano Banderas*, que se convertería, así, en algo intercambiábel co texto que finalmente se escolleu, o das *Sonatas*, e que para iso recorreu igualmente como texto do que partir ao México de Eisenstein en *¡Qué viva México!* (1931), o do altiplano e non o da península de Yucatán, coma no autor galego –territorio este último que aparece camuflado en Valle-Inclán baixo un nome imaxinario e que non se corresponde co México que o mesmo Valle describe, a *Tierra Caliente*, máis propia do altiplano eisensteiniano–, porque o seu desexo era facer un filme sobre a liberdade utilizando tamén o molde eisensteiniano (Hormigón, 1986: 28-30).

O segundo é máis recente, trátase da película *Lázaro de Tormes* (Fernán-Gómez e García Sánchez, 2001), que obtivo o recoñecemento da Academia das Artes e Ciencias Cinematográficas de España, ao outorgarlle o Premio Goya ao mellor guión adaptado a Fernán-Gómez. Aquí utilízanse dous textos como base do filme, a novela do anónimo e a recreación teatral que fixo dela Fernán-Gómez para Rafael Álvarez “El Brujo”, aínda que nin nos títulos de crédito nin na publicidade haxa referencias a ningún destes dous textos. O feito de que se acuda á recreación teatral da novela pódese observar na estrutura do relato de Lázaro, situado ao longo do filme fronte a un tribunal que o xulga –e que ao principio se identifica co espectador, de igual modo que no teatro, ao dirixirse o actor frontalmente cara á cámara–, nos múltiples relatos de Lázaro sobre a súa azarosa vida, que dan lugar á escenificación de Rafael Álvarez dalgúns episodios ante o público no interior do relato, marco que os engloba a todos cunha configuración de relato hipodiexético con estrutura de *mise en abyme*, e á asunción por parte do actor dos mesmos modos, xestos e linguaxe, que os utilizados na representación teatral (cambios de rexistro vocal, narración dos feitos acontecidos...), no dominio absoluto da historia do Lázaro adulto fronte aos episodios do Lázaro neno porque se prima a actuación do actor, etc. Isto provoca certos desaxustes, como o que a voz *over* do final do mesmo narrador careza do marco de referencia que ata entón tivera, o do

xuízo, sen que saibamos dende onde fala, pois nesa parte final o xuízo xa rematou; a discordancia entre a narración verbal de Lázaro e a imaxe en certos episodios como o do frei mercedario, ao negarse o primeiro a falar das veleidades homosexuais do citado frei que, pola contra, o espectador si pode ver; etc.; indicios todos eles do conflito non resolto entre ambos discursos.

Tal recurso ao teatral non é, sen embargo, algo pouco frecuente no cine. O propio Fernán-Gómez ilústranos sobre isto ao recordarnos como na época dourada de Hollywood moitas películas nas que aparentemente se seguía unha estrutura novelesca, tal como afirmaban os títulos de crédito, eran, pola contra, recreacións de obras teatrais; casos, entre outros, de *La reina Cristina de Suecia* (R. Mamoulian, 1934), versión teatral dunha novela anterior, ou de *Margarita Gautier* (G. Cukor, 1937), na que se segue o drama *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas (fillo) e non a novela que co mesmo título escribiu o mesmo autor anos despois (Fernán-Gómez, 1995: 132-133).

170

Pero o equívoco dos títulos de crédito que acabamos de ver nestes últimos filmes introdúcenos noutro dos problemas presentados pola recreación fílmica e ao que non é allea a película *Llegar a más*, da que despois direi algunhas cousas. Trátase de volver ao que subxacía na proposta de Javier Marías: o do parecido entre o texto literario de partida e o filme correspondente como fundamento para diferenciar o que é unha recreación fílmica do que non o é. Habitualmente, como xa vimos nas definicións do principio, considérase a recreación fílmica como un asunto que afecta á transcodificación entre linguaxes diferentes, dun lado o escrito e doutro o icónico, de forma que bastaría con estudar cómo se produce o proceso de cambio dunha linguaxe a outra para comprender os mecanismos da recreación. Creo, pola contra, que aínda que as propostas intersemióticas nos poidan ser de grande axuda, debemos ir máis alá, cara a presentacións intertextuais que teñan en conta os textos efectivamente realizados, as películas tal como foron levadas a cabo e tal e como foron interpretadas ao longo do tempo, na súa sincronía e na súa diacronía, na súa relación co conxunto do sistema cinematográfico e cos outros sistemas que o rodean. En resumo: fuxir de concepcións puramente abstractas e centrarse no funcionamento real da recreación nun momento e contexto dados ao abordala en termos históricos, o que dende hai algún tempo –e coincidindo nisto con outros investigadores como Patrick Catrysse (1992)– vin mantendo.

Porque será a partir do funcionamento real do filme e do que el nos diga acerca de si mesmo nos títulos de crédito ou na publicidade, cando poderemos

establecer se estamos ante unha recreación ou non. Aínda que tal recoñecemento non sempre resulte fácil. Pénsese, se non, en películas como *El fantasma de la libertad* (Buñuel, 1974), á que non se adoita considerar como unha recreación fílmica do tipo das outras do mesmo director, a pesar de que nos títulos de crédito se nos di que está inspirada nun conto de Bécquer, “El beso”. A razón desa exclusión radica en que a lenda do poeta só serve de base aparentemente aos momentos iniciais do filme, nos que, primeiro, vemos a estampa goiesca dun grupo de patriotas españois que son fusilados polos franceses durante a Guerra da Independencia e morren ao grito de “¡Vivan las caenas!” e despois un oficial que bica a estatua de pedra de Dona Elvira nunha igrexa toledana e resulta golpeado polo pétreo home da dama, episodio este que reproduce o narrado polo poeta e do que Buñuel se aparta acto seguido, para que o espectador vexa cómo unha vez repostado do golpe o oficial exhuma o cadáver da muller coa intención de posuíla sexualmente, nunha escena necrofílica que o aragonés reproducirá noutros filmes e que aquí corta para deixar paso a outras historias que aparentemente non teñen nada que ver co episodio inicial. Agora ben, tal como afirma Sánchez Vidal ao estudar este filme nun dos seus luminosos estudos sobre Buñuel, el mesmo forma parte dunha triloxía –xunto a *La Vía Láctea* (1969) e *El discreto encanto de la burguesía* (1972)– que trata de tres cuestións interrelacionadas entre si: as do azar, o misterio e a liberdade, sendo esta última cara á que parece apuntar esa secuencia de apertura, a súa represión no grito de “¡Vivan las caenas!” e a exaltación da mesma que supón o triunfo do instinto fronte ao establecido da monogamia e a castiza defensa da honra matrimonial na escena do bico (1984: 355-372). Non se explica, entón, por qué se considera, por exemplo, a *Tristana* como unha recreación do texto homónimo de Galdós, cando a diferenza con respecto a este filme é tan só de grao en canto ao seguimento da historia de partida, e non se atende ao que os títulos de crédito nos din. ¿Cal é o criterio que se debe seguir aquí, o que o propio texto fílmico nos propón ou o que certos espectadores e eséxetas do mesmo interpretan? ¿Por que a interpretación neste caso se cingue unicamente ao maior ou menor parecido da trama co texto literario e non se recorre a outro tipo de criterios como as simetrías e regularidades existentes no filme, a idea que se anuncia ao principio e despois se desenvolve a través doutras historias, etc.? O que resulta de todo isto é que historicamente este filme de Buñuel non foi incluído dentro das súas recreacións fílmicas, o que non impide que poida ser incluído noutro momento e ante outro público.

Un caso diferente é o do *Don Juan*, de Sáenz de Heredia (1950). Entendido por algúns espectadores da época como recreación de Tirso e Zorrilla, e por

outros como un compendio de todos os donxoáns aos que o director tería achegado unha interpretación nova e orixinal (Fernández, 2000: 108, nota 5), só o feito de recorrer a tal personaxe nos aproxima a un tipo de recreacións específicas, a dos mitos, sobre as que tampouco non parece que haxa acordo. É que, mentres autores como Wagner (1975) e Andrew (1984) admiten o termo “adaptación”, para estes casos e outros nos que o esquema mítico non é explícito, outros, como os españois Balló e Pérez (1997) prefiren falar de arquetipos universais e non de recreacións fílmicas.

É verdade que na película de Sáenz de Heredia os títulos de crédito non nos axudan en tanto que manteñen unha certa ambigüidade, pois se ben se nos di que “Esta película no está ceñida a ningunha obra determinada de las muchas que han tratado la figura de Don Juan”, tamén aparece neles a dedicatoria a Tirso de Molina e a Zorrilla por ter creado o personaxe e por darlle a máxima popularidade, respectivamente, co que as referencias do director parece que foron esas dúas fundamentalmente. Agora ben, á marxe de ditos títulos, a identificación do filme coas obras de ambos escritores para moitos espectadores da época, e a súa posta en serie en relación coas outras versións cinematográficas do mito, tanto españolas coma estranxeiras, permitiríannos interpretala como unha recreación máis.

172

Poderíamos, chegados a este punto, arriscar unha posíbel interpretación da recreación fílmica como “todo fenómeno que se presenta y/o es percibida como una recreación fílmica por los consumidores y/o la institución del sistema receptor en un contexto histórico particular” (Fernández, 2000: 40). Esta definición é debedora das que utilizan Gideon Toury para a tradución (1986: 1120) e Patrick Cattrysse para a adaptación (1994: 44), se ben as matiza no sentido de admitir diferentes graos de recoñecemento da recreación, segundo se trate do que os estudos literarios chaman a institución ou se trate dos espectadores.

En calquera caso, e na liña dos estudos tanto do Formalismo ruso coma da máis recente Teoría dos Polisistemas, o importante aquí é que se insiste nunha aproximación funcional, atendéndose ao funcionamento da recreación como un produto acabado dentro do sistema receptor máis que a apriorismos esencialistas e ahistóricos baseados nas relacións semióticas entre sistemas. Isto significa, entre outras cousas, que se fale de “fenómeno” máis que de textos, na medida en que non só está implicado o proceso de transposición dende un

texto literario ao filme, senón que con isto se alude a algo que pode trascender ao propio texto literario na liña do que antes viamos, ademais de se referir á súa circulación social (a publicidade, os distintos produtos comerciais asociados ao lanzamento dun determinado filme...), e tamén que se concibe como recreacións, ademais de a textos máis ou menos canónicos que son recoñecidos como literarios, a aqueloutros que nun momento dado poden ser interpretados como tales recreacións no interior do sistema de chegada, sexan os que parten dunha soa idea existente no texto fonte ou dun fragmento do mesmo, os que teñen a súa orixe en calquera outro texto aínda que non sexa literario –e aquí convén advertir sobre a posibilidade crecente de recrear historias procedentes dos videoxogos, caso da recentísima *Lara Croft. Tomb Raider*, que viría a sumarse aos máis tradicionais das historietas de cómic, programas de radio e televisión, novas versións de filmes anteriores, etc.–, así como a aqueloutros que por calquera razón e aínda que non se presenten a si mesmos como recreacións son percibidos como tales ao entender que se parte dunha idea ou esquema coñecidos, casos, entre outros, dos argumentos de carácter mítico ou dos que responden a unha estrutura arquetípica coñecida.

## 2. Un exemplo: *Llegar a más*, de Jesús Fernández Santos

173

Ao funcionamento dentro do sistema intermediario da recreación fílmica debemos recorrer no caso de *Llegar a más*, de Jesús Fernández Santos, porque tal filme non é alleo a estes problemas que vimos comentando.

Non gozou Fernández Santos como cineasta do mesmo recoñecemento que como novelista, pois se no territorio da novela española, ademais de ser considerado como un dos pioneiros en canto á narrativa da Xeración do Medio Século, obtivo case todos os premios literarios que un escritor pode conseguir, no ámbito cinematográfico tan só acadou un certo prestixio como director de curtametraxes e documentais, que nalgún caso lle valeron máis dun galardón nacional e internacional, se ben gozou sempre de grande estima como profesional da televisión, para a que fixo varios programas. Pero non tivo a mesma sorte nin cos guións que escribiu nin coas longametraxes que levou a cabo ou coas que intentou realizar, acerca do que nos ilustran perfectamente as vicisitudes polas que atravesou a súa historia sobre dúas monxas na España do século XVI que, co título de *Entremuros*, quixo converter nunha película, e que, debido a que non atopou produtor, acabou sendo unha novela, *Extramuros*, galardoada co Premio Nacional de Literatura de 1979.

Non foi moito mellor a sorte de *Llegar a más*, a súa única longametraxe, aínda que neste caso o seu proxecto si acabou en filme. Estreada o 15 de xuño de 1964, cun mal lanzamento e sen publicidade, tan só se mantivo unha semana en cartel, pasando a se converter nunha de tantas películas fracasadas do cine español deses anos e sendo a causa principal de que o seu director desistise durante moito tempo de intentar facer outro filme.

Non obstante, o seu rescate recente do territorio da marxinalidade ao ser incluída nunha antoloxía do cine español, na que é rigorosamente estudada por J. M. Company (1997: 537-539), permítenos vela baixo unha nova luz e outorgarlle maiores méritos dos que no seu momento lle foron recoñecidos.

Agora ben, o que aquí hoxe máis nos interesa do citado filme son as dúbidas suscitadas acerca da consideración ou non como recreación do seu conto “Llegar a más”, porque as opinións ao respecto oscilan entre os que aceptan como tal, aqueloutros que manteñen unha posición máis ou menos ambigua, e os que negan que se trate de recreación ningunha. E é que o propio filme non nos axuda moito neste sentido se temos en conta que nos títulos de crédito non se presenta como recreación de ningún relato previo e tan só se nos informa que foi escrita e dirixida por Fernández Santos.

174

Rodríguez Padrón, un dos mellores coñecedores da súa obra literaria, admite con certas reservas o seu carácter de recreación ao afirmar que:

La película, aunque tomaba como base del guión un relato suyo, incluido en *Cabeza rapada*, se localizaba en escenarios diferentes a las montañas rayanas con Asturias, donde –en el cuento– un joven aprendiz de minero entierra sus pobres esperanzas. (1982: 25).

Máis claramente aceptada como recreación é nas palabras dunha tan cualificada estudiosa das recreacións entre a literatura e o cine como é Peña Ardid, para a que o autor realizou o filme “a partir de su cuento del mismo título recogido en *Cabeza rapada*” (1992: 29); opinión equivocada segundo os que, como Pastor Cebreros, aínda que aceptan a coincidencia no título co conto negan que se trate dunha recreación fílmica deste, xa que “no es una versión del cuento, sino que, como hemos visto, posee un argumento diferente” (1996: 78, nota 100), o que de novo nos fai recordar as palabras do principio do escritor Javier Marías.

Tampouco nos aclara moito máis as cousas o que ata o presente lle dedicou ao filme maior atención, o citado J. M. Company, pois se ben admite que do conto se extraen o título e o episodio da lesión pulmonar do protagonista que provoca o fracaso vital, na ficha previa da película non se di que sexa recreación fílmica de ningún conto, como si se fai normalmente na *Antología* citada no caso doutras películas cun referente literario que resulta ser moito máis evidente (1997: 537-539).

Por outra parte, se miramos cara atrás, cara ao momento da súa estrea, dificilmente encontraremos alguén que nos remita a tal fonte literaria e que, polo tanto, fale dela como se dunha recreación se tratase<sup>2</sup>.

Atopámonos, pois, ante un filme que, ao non se presentar a si mesmo como recreación, poderá ser interpretado ou non como tal segundo o lugar no que se poña o acento, ben no parecido argumental ou noutros aspectos, dependendo, en consecuencia, do seu funcionamento nunha época dada máis que de consideracións apriorísticas, de que se teña máis en conta a súa adecuación ao texto de partida ou ás normas de aceptabilidade do polisistema de chegada<sup>3</sup>.

E xa que a falta de semellanza na trama entre o conto e o filme foi aducida ou tida en conta por aqueles que manifestan as súas dúbidas sobre a súa condición de recreación fílmica, permítanme engadir máis leña ao lume e esbozar algúns argumentos na súa defensa, así como certas razóns que quizais puidesen explicar os cambios producidos entre un texto e outro.

En primeiro lugar, é preciso partir da concepción que o propio Fernández Santos tiña das transposicións dun texto literario ao cine, explicitada a través das súas propias palabras nunha entrevista que lle foi realizada a raíz da rodaxe da súa película:

En realidad, y aunque resulte un poco pedante, más que adaptar yo preferiría hablar de *recrear*. Para mí el paso ideal de novela al cine consiste en condensar la idea de la novela en poco menos de una cuartilla y volverla a escribir cinematográfica y libremente (1963: 399).

---

<sup>2</sup> Vid. a recensión de César Santos Fontela (1964: 62).

<sup>3</sup> Ao falar de *adecuación* e *aceptabilidade* utilizo os conceptos desenvolvidos, entre outros, por Gideon Toury para a tradución dunha lingua a outra: a tradución será adecuada se se orienta cara ás normas do sistema literario de orixe, mentres que será aceptábel se o fai cara ás do sistema de chegada (1995: 56-57). Para un desenvolvemento destas propostas aplicadas ao cine, vid. Fernández (2000: 35-47).

É evidente, por outra parte, que a historia dun rapaz que quere progresar rapidamente na vida coma o do seu conto, debía figurar dende o principio dentro dos proxectos cinematográficos do autor aínda que non poidamos aseguralo con rotundidade, pois, ademais de tratarse dun relato que tivo unha excelente acollida no seu momento<sup>4</sup>, está incluído dentro do libro *Cabeza rapada* (1958), que o director lle presentou ao produtor Manuel Goyanes cando, a raíz do seu documental *España 1800* (1959), este lle asinou unha opción para tres películas e Fernández Santos lle propuxo, ademais de dous guións orixinais, a posibilidade de convertelo en cine, porque cría que con algún daqueles contos podía facerse unha boa película (Fernández Santos, 1961: 18). Se unimos agora esta intención do escritor en datas inmediatamente anteriores á realización do filme –que como el mesmo manifestou lle levou catro anos da súa vida, de 1960 a 1964– coa súa maneira de entender a recreación fílmica, non sería desatinado pensar nun produto que aínda que é diferente do conto homónimo, contemporáneo da súa primeira novela *Los bravos* (1954), puidese derivar directamente del no referido á súa inspiración inicial, a ese acto de condensar “en una cuartilla” a idea, ao que antes se refería.

176

Pero é que a película non só se reduce a iso, senón que nela vemos a pegada dun itinerario vital por medio de certas imaxes recorrentes e coincidentes coas do conto. Pénsese, por exemplo, na secuencia de apertura do filme, mentres pasan os títulos de crédito, e en cómo a visión sobre Madrid que nos ofrece a instancia enunciativa do relato se transforma progresivamente: da distancia á proximidade e do baixo ao alto, ata encadrar os dous edificios máis elevados por aquel entón da cidade, a Torre de Madrid e o Edificio España, que dominan o territorio da Gran Vía, á que reiteradamente se volverá durante o transcurso da historia, porque son o ocio e a diversión asociados a ela o obxecto de desexo do protagonista Daniel. Márcase así un territorio ao que o rapaz pretende acceder e asóciase metaforicamente ese desexo cuns edificios que coa súa altura o fan explícito: chegar máis alá, cambiar a súa posición na sociedade; feito aludido no título. ¿E acaso non é iso mesmo o que temos no inicio do conto? Nel atopámonos igualmente cun “solitario paredón” que “se alzaba vertical” e “lejano” (Fernández Santos, 1985: 22), e que forma unha unidade

---

<sup>4</sup> Un contemporáneo de Fernández Santos e escritor coma el, Meliano Peraile, di deste conto que foi moi comentado entón polo seu ton contestatario (1989: 64), mentres que o crítico J. R. Marra-López saudaba a aparición do libro *Cabeza rapada* e citaba algún dos seus contos, entre eles, “Llegar a más”, como os máis destacados “y que formarán en las futuras antologías como ejemplos de un gran escritor de la joven generación” (1959: 4).

co outeiro, ese porto elevado por onde a estrada conduce á outra provincia – neste caso Asturias –, que é o obxecto de desexo do rapaz do conto. Ao igual que Daniel no filme contempla as terrazas e as rúas cheas de xente da Gran Vía madrileña, tamén el segue coa vista e con envexa os miñatos que son capaces de elevarse por enriba duns cumios que el non pode traspasar.

E o mesmo podería dicirse da visión nouturna do final do conto, cuns cumios que se borraron en medio da noite que avanza e que son contemplados polo protagonista dende abaixo mentres ascende canso cara á casa; algo que resulta moi próximo ao que Daniel ten ao final do filme, cando a noite tamén difumina os contornos dunha rúa na que o que destacan son as luces dun concesionario de coches e as dos cines que remiten ao mesmo mundo que el nunca chegará a posuír. Parece así que os soños que se borran coa noite, volvéndose irrealis e dando conta do fracaso vital dos dous personaxes, contrastan de modo moi parecido coas imaxes que inician ambos relatos, diurnas e nocturnas polo semantismo do elevado.

É verdade que a maneira de narrar a historia difire nos dous casos.

No conto, baixo a forma dunha omnisciencia selectiva, fálásenos sobre todo da intimidade dun personaxe que recorda retrospectivamente certos momentos da súa vida, dende un presente de enfermidade e fracaso (un tema, o da enfermidade, recorrente en case todas as narracións desta época de Fernández Santos e que tamén aparece insinuada no filme), e nesa retrospectión acode aos momentos máis triviais da súa existencia á vez que elide, moi cinematograficamente, por certo, aqueles que, como a visita ao médico que lle comunica a súa doenza, e, polo tanto, a imposibilidade de poder chegar a máis, poderíamos cualificar de momentos fortes e necesarios para o desenvolvemento da acción. Trivialidade e fracaso simbolizados na súa bicicleta, vella e gastada coma el, que é, ao mesmo tempo, unha homenaxe á película máis coñecida do neorrealismo italiano, *Ladrón de bicicletas*, e un indicio de que, con esa mestura de banalidade, intimidade e denuncia social, Fernández Santos se movía a principios dos anos cincuenta dentro dun modelo neorrealista de narración coincidente co citado cine<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Para unha análise máis detallada deste aspecto no conto do escritor, *vid.* Fernández (1994: 470-473). É moi significativo en canto ao cambio de orientación do filme con respecto ao relato, que cando Daniel ve dende o autobús a xente que se divirte na Gran Vía aluda á urxencia por integrarse nesa

No filme, en cambio, a narración faise linealmente e dun modo máis distante e obxectivo por unha instancia enunciativa que asume unha posición extradiexética con respecto á historia, se ben, e fronte a esa “exterioridad”, “desgana” ou visión “puramente exterior de sus personajes”, que lle foi reprochada na época da estrea (por exemplo, por Santos Fontenla, 1964: 62), hai momentos nos que a elipse se usa moi brillantemente para amosar a aproximación afectiva desa instancia enunciativa aos personaxes, ao igual que ocorría no conto. É o caso da secuencia da excursión ao Escorial, na que se marca o paso do tempo mediante unha panorámica de dereita a esquerda sobre a mole do edificio –que de forma metafórica alude a un poder omnímodo e a unha moral moi estricta no aspecto sexual que se van evidenciando ao longo do filme– mentres que paralelamente explícito, compartindo un momento de intimidade amorosa, e cara aos que que a cámara se dirixe despois da citada panorámica envolvéndoos afectivamente mediante un primeiro plano, que contrasta así coa frialdade da admiración do director por un dos mestres do cine neorrealista italiano –e da elipse– como Roberto Rossellini.

Esa distancia no tratamento da historia hai que vela en relación con toda unha serie de características que ten o filme e que o emparentan coa estética dominante do que nesa época, os anos sesenta, se deu en chamar o Novo Cine Español, que recibiu o seu maior impulso coa chegada de José M<sup>a</sup> García Escudero á Dirección General de Cinematografía y Teatro en agosto de 1962, trazos que o afastan da estética xa distante por esas datas á que o conto de partida pertencía; sendo, por conseguinte, a situación do sistema cinematográfico español a principios desa década a que vai condicionar en gran medida as eleccións efectuadas polo director no texto literario.

Nunha parte importante dese cine observamos historias moi parecidas á de Fernández Santos, con protagonistas mozos e urbanos de clase baixa, que viven unha situación de desarraigo social mesturada co desacougo individual,

---

vida, pero faino citando unhas palabras que serviran a Ignacio Aldecoa, compañeiro de xeración de Fernández Santos, para titular un dos seus relatos, “Seguir de pobres”: “¿En cambio a nosotros qué nos espera? Seguir de pobres toda la vida (...) Es que yo lo quiero ya, mañana mismo si fuera posible”. Fronte á resignación dos personaxes de Aldecoa nos anos cincuenta, a urxencia do mozo Daniel nos sesenta. Nesa actitude advírtese igualmente outra diferenza co conto e coa estética neorrealista dos cincuenta, a do afastamento da idea de corralidade e solidariedade que subxace naquel para aproximarse a un individualismo que distancia cada vez máis a Daniel dos seus compañeiros de traballo. Sobre esa corralidade como trazo xeracional relevante chamou a atención Carmen Peña Ardid na súa tese doutoral inédita nun dos mellores traballos sobre o neorrealismo español (1991).

o que nalgúns casos os leva a enfrontarse ao contorno no que viven (familia, traballo, moral e costumes dominantes...), que aspiran a mellorar rapidamente a súa posición social –a chegar a máis–, ben por medios lícitos (mediante a práctica de certas actividades de risco: o boxeo, os touros...), ben por outros ilícitos (o roubo, a delincuencia), e que non son conscientes da alienación na que viven e, por iso, desexan incorporarse a un modelo de vida consumista no que a nouturnidade e o alcohol cumpren a función de afastalos momentaneamente do gris das súas vidas, sen que ao final poidan escapar do fracaso (cárcere, morte, rexeitamento por parte de amigos e compañeiros...). É un cine de contido crítico, sen ningún tipo de moralización final, cunha fotografía en branco e negro que acentúa o seu carácter de documento social, e que comparte certos estereotipos doutras cinematografías do momento, dende os mozos inconformistas das películas de éxito norteamericanas, tipo *Rebelde sen causa*, ou as máis sociais dun Pasolini, ata certos modos de cineastas franceses da *nouvelle vague* como Truffaut ou Godard. En suma, un cine da desesperanza, como certo crítico da época chegou a cualificalo, e que, nalgúns casos, e á marxe dos valores de cada filme concreto, puido chegar a ser intercambiábel duns a outros<sup>6</sup>. É o que, coas diferencias que se queiran entre eles debido ao xénero ou ao director de quen da, encontraremos en películas como *A sangre fría* (Germán Lorente, 1959), *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *El último sábado* (Pere Balañá, 1965), *La busca* (Angelino Fons, 1966), etc.

179

De que o espectador de cada momento atenda máis ás semellanzas co conto ou coas normas do sistema cinematográfico, dependerá a catalogación de *Llegar a más* como unha recreación ou non, pero, en calquera caso, creo que despois do anterior nin será tan evidente e incuestionábel o que é unha recreación ou que esta o sexa para sempre, nin quedarán moitas dúbidas acerca de que en certos filmes é a súa situación e recepción nun contexto histórico particular a que ten a última palabra a este respecto.

Luis Miguel Fernández

Universidade de Santiago de Compostela  
Campus de Lugo

---

<sup>6</sup> É Manuel Villegas López quen entre os caracteres dese novo cine español sinala “un predominio de temas sobre el mundo de los jóvenes, donde este valor de desesperanza se manifiesta más claro, agudo y apremiante” (1991: 132). Sobre a “intercambiabilidad” son significativas as palabras do citado Santos Fontenla acerca de *Llegar a más*: “Es una obra, repito, que de no haber sido realizada por Fernández Santos lo habría sido, posiblemente, y con características bastante similares, por cualquier otro director joven” (1964: 62).

## Bibliografía citada

Cattrysse, P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berna: Peter Lang, 1992.

——— “The Study of Film Adaptation: A State of the Art and some ‘New’ Functional Proposals”, en F. Eguiluz et al. (eds.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria: Facultad de Filología-Universidad del País Vasco, 1994, pp. 37-55.

Company, J. M., “Llegar a más”, en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, pp. 537-539.

Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.

Fernán-Gómez, F., *Desde la última fila. Cien años de cine*, Madrid: Espasa Calpe, 1995.

Fernández, L. M., “La luz de las luciérnagas. Efecto único y efectos desunificadores en el cuento neorrealista español (Aldecoa y Fernández Santos)”, *Revista Hispánica Moderna*, ano XLVII (diciembre), 1994, pp. 459-475.

——— *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Santiago de Compostela: Universidade, 2000.

Fernández Santos, J. “Jesús Fernández Santos”, *Film Ideal*, nº 85, 1 diciembre 1961, pp. 18-19.

——— “Jesús Fernández Santos quiere ‘Llegar a más’”, *Film Ideal*, nº 122, 15 xuño 1963, pp. 399-401.

——— *Cuentos completos*, Madrid: Alianza, 1985<sup>2</sup>.

Heredero, C. F., *El lenguaje de la luz*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1994.

Hormigón, J. A. (ed.), *Valle-Inclán y el cine*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.

Marías, J., “El novelista va al cine”, *El País*, 3 novembro 1996a, p. 35.

——— “El novelista se sale del cine”, *El País*, 17 novembro 1996b, p. 31.

Marra-López, J. R., “Resurrección y auge del cuento: ante cinco libros”, *Ínsula*, nº 155, outubro 1959, p. 4.

Pastor Cebreros, S., *Cine y literatura. La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante: Universidad, 1996.

Peña Ardid, C., “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, tomo XVII, Fascs. 1 e 2, 1991, pp. 169-191.

- *Literatura y cine*, Madrid: Cátedra, 1992.
- Peraile, M., “El cuento”, *República de las Letras*, n° 24, abril 1989, pp. 62-65.
- Pinel, V., *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris: Nathan, 1996.
- Rodríguez Padrón, J., *Jesús Fernández Santos*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.
- Russo, E. A., *Diccionario de cine*, Barcelona: Paidós, 1998.
- Sánchez Noriega, J. L., *De la literatura al cine*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Sánchez Vidal, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid: Ediciones J. C., 1984.
- Santos Fontenla, C., “Llegar a más, de Jesús Fernández Santos”, *Nuestro Cine*, n° 31, xullo 1964, p. 62.
- Toury, G., “Translation”, en T. A. Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary Semiotics*, Tomo II, Berlin/New York/Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1986, pp. 1111-1124.
- *Descriptive Translations Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- Villegas López, M., *Aquel llamado nuevo cine español*, Madrid: Ediciones J. C., 1991.