

Un desafío ao esquecemento: *El sur* de Víctor Erice

José Luis Sánchez Noriega

RESUMO Partindo do tradicional debate sobre as relacións que manteñen cine e literatura, que cuestiona principalmente o estatuto artístico do cinema e o carácter máis ou menos fiel das adaptacións fílmicas de textos literarios, lembra diversas manifestacións tanto de escritores coma de guionistas e escritores que amosan as posicións actuais neste debate. Detense a seguir no proceso de adaptación ao cinema levado a cabo por Víctor Erice a partir do relato "El Sur", de Adelaida García Morales, subliñando que o cineasta respecta certos aspectos do texto literario ao tempo que se distancia del recorrendo a elementos netamente cinematográficos, co que consegue crear un discurso singular, autónomo e de maior calidade estética có orixinal. Finalmente apunta algúns dos símbolos recorrentes no universo estético do cineasta.

ABSTRACT By way of introduction, the author rehearses the main points of the discussion about the relationship between film and literature, viz. the artistic status of the cinema and the more or less faithful adaptations of literary texts into the visual medium, referring to various statements by both authors and scriptwriters which illustrate the present state of the debate. He then concentrates on Víctor Erice's transfer to the big screen of Adelaida García Morales's story *El Sur* (*The South*), emphasising his fidelity to certain elements of the story while at the same time departing from them by making use of clearly cinematic techniques, thereby creating a new, personal and aesthetically superior version.

223

Debaixo do interminábel debate sobre as relacións entre a literatura e o cine –ou o cine e a literatura– subxace o presuposto básico de que aquela é unha actividade de milenaria tradición na cultura da Humanidade e probada entidade estética, obxecto de estudio polo menos dende o Renacemento, mentres este parece unha ocupación ociosa, dende logo máis nova –a penas centenaria– e de discutida capacidade artística: aínda nos anos sesenta, nunha enquisa xornalística a varios intelectuais españois que negaban toda cualidade de arte ao cine porque, entre outras razóns, “envejece deprisa, lo mata el tiempo

y no desafia el olvido” (Guarner, 1971). Non mellorou moito esta consideración se temos en conta, nun exemplo entre mil, o desequilibrio entre os estudos universitarios dedicados a unha e a outro.

Probabelmente dende os tempos de Ricciotto Canudo, Louis Delluc e o clima das vangardas da segunda década do século pasado non se volveu propoñer con tanto rigor o estatuto artístico do cine. O reto que o cinematógrafo presentaba á pintura, a escultura, a poesía ou a música parece que quedou relegado a minorías excelentes e só perviviu en relación –disputada, desigual, debatida ata a saciedade– coa literatura.

¿Que non se dixo acerca desta relación? A insatisfacción dos escritores que permitiron levar á pantalla as súas obras, a vulgarización das novelas ou os dramas intemporais en beneficio da recadación, as vantaxes que un director ou un produtor atopa no patrimonio literario... Noutro lugar repasamos as dimensións deste eterno debate entre a literatura e o cine (Sánchez Noriega, 2000) que, lonxe de esgotarse, renace coma un Guadiana cada vez que unha novela de éxito se adapta, e moi frecuentemente faino para subliñar as diferencias das adaptacións literarias ao cine, sexa dende a crítica, sexa dende os autores dos textos. Aos testemuños históricos de escritores que atopamos en Geduld (1981) podemos engadir outros máis recentes, tomados da revista *Espéculo* (nº 10, www.ucm.es/info/especulo/numero10/lapizgui.html), onde opinan directores e guionistas, e que nos poden servir para ilustrar algunhas das posicións actuais nese debate:

El guión y la novela no tienen nada que ver. Es una espada de doble filo, por un lado parece que ya está la historia contada, y ése es el gancho que atrapa al productor, pero por otro lado es difícilísimo conseguir un resultado artístico similar al literario (...) Lo que pasa es que el productor ve la película más clara a través de un texto acabado y elaborado que en la idea original de un guión (Agustín Díaz Yanes).

En las adaptaciones te ves sometido a una reducción forzosa porque la materia prima, la literatura, tiene que cambiar de sustancia. Hay que convertir la palabra en otra cosa. Y yo no creo en el tópico de que una imagen vale por mil palabras, sino al contrario. Por eso es una transformación a la que hay que enfrentarse con humildad, pero sin complejos y con torería; algo que se nos supone a los cineastas (José Luis Cuerda).

Creo que el cuento es el género literario que mejor se presta a la adaptación: todo lo que hay que hacer es desarrollar lo que el autor se ha callado; en la novela, en cambio, se plantea el problema de eliminar mucho de lo que el autor ha dicho (Rafael Azcona).

Un libro de 200 ó 400 páginas es un colchón de seguridad. Para un productor es fácil comprar una novela con un precio millonario. Además ya tienen parte de la campaña publicitaria hecha (Isabel Coixet).

Escribir una película es lo mismo que jugar al ajedrez, escribir una novela es lo mismo que hacer solitarios (Billy Wilder).

Poucas veces se presentan as achegas do cine á literatura –evidentes en moitos novelistas a partir dos anos cincuenta, entre os máis significados Juan Marsé– como poucos son os escritores que teñen o valor de recoñecelas. Un destes poucos foi Manuel Rivas:

Nuestros sentidos, la percepción contemporánea, están imbuidos por el cine, y la pátina de los ojos es celuloide, y los ojos son cámaras. Es normal que se produzca este idilio porque en los dos casos estamos hablando del sueño, de una atmósfera en la que participan la literatura, el cine, los cuentos orales, la música... Son hilos distintos de un mismo tapiz. Un médico gallego lo llamaba ‘La Realidad Inteligente’, un sobremundo conformado con los mejores hilos de la realidad. Y siempre que no se escriban novelas pensando en llevarlas a la pantalla, como sucede en EEUU, el cine puede ayudar a la literatura a sacarla del provincialismo, y a cambiar la mirada del escritor (*Espéculo*, nº 10).

Tamén haberá que considerar –na antítese do lugar común– os casos en que a obra cinematográfica ten maior entidade estética, maior rango dentro do seu xénero, que a novela ou a obra teatral que adapta; dando por suposto que se trata de medios de expresión ou linguaxes heteroxéneas, queremos referirnos a cando unha película goza de maior nivel dentro da xerarquía estética do universo das películas que o ocupado por unha novela dentro da novelística. Aínda que non hai normas ou criterios que aseguren a feliz transposición do papel á pantalla, parece evidente que esta resulta máis doada en determinadas condicións, segundo temos exposto no traballo citado (Sánchez Noriega,

2000, pp. 56-59). Como indica Rafael Azcona na frase de arriba, un conto ou novela breve é máis adaptábel en razón da duración estándar do cine (unha novela de extensión mediana sería máis trasladábel, en principio, ao formato de serie televisiva), xa que non esixe grandes supresións de personaxes ou sucesos; é máis adaptábel o texto cun relato que se basea en accións exteriores, visualizábeis, que aqueloutro que narra procesos psicolóxicos, estados de conciencia, soños, evocacións ou lembranzas presididos pola subxectividade; poderase adaptar mellor a obra literaria que faga fincapé na historia (o qué) antes que no discurso (o cómo); e as novelas descoñecidas, mediocres e obras menores de autores consagrados, en razón de que se aprecian as súas deficiencias ou a condición humilde da súa proposta; é dicir, a menor entidade estética do orixinal literario permite unha maior liberdade ao guionista, ao mesmo tempo que o proceso de recepción non se verá condicionado pola experiencia da lectura.

A adaptación de *El sur*

226

Contradicindo ao primeiro dos enunciados, Víctor Erice escribe un guión de 395 páxinas –que daría lugar a unha película de aproximadamente 150 minutos– baseado no relato *El sur*; de Adelaida García Morales, de só 48 páxinas escrito en 1981. A rodaxe da película, no outono-inverno de 1982-83, foi interrompida por decisión do produtor Querejeta cando faltaban catro semanas de filmación e unhas 170 páxinas de guión. Basicamente porque Querejeta consideraba que co filmado xa había unha historia completa e, parece ser, porque tiña urxencia de presentala no Festival de Cannes en maio de 1983 (véxanse os testemuños en Arocena, 1996; Angulo, F. Heredero e Rebordinos, 1996, e Pérez Perucha, 1997).

O conto de García Morales é un fermoso relato de carácter fragmentario e evocativo. Todo el constitúe unha analepse externa –nárrase dende un tempo posterior aos sucesos contados– cunha narradora autodiexética, é dicir que conta en primeira persoa os feitos dos que é protagonista. A pesar do valor literario, debido á falta de nome da autora, probabelmente pasase desapercibido, polo menos para un público non especialista, de non ser pola película (no debate citado non adoitan ponderarse os casos, como este ou o tan coñecido de *Los gozos y las sombras*, de Torrente Ballester, no que un texto audiovisual contribúe á difusión da obra literaria... efectivamente, un desafío ao esquecemento).

Aínda que no noso traballo xa citado fixemos unha análise pormenorizada do proceso de adaptación levado a cabo por Erice, merece a pena agora subliñar algúns aspectos. En primeiro lugar, o cineasta respecta o talante fragmentario e o tempo discontinuo, e –cun par de excepcións– o punto de vista do texto literario, e se vale para iso de equivalentes fílmicos, como os fundidos en negro e encadeados e a voz en *off* da narradora presente ao longo do filme. Tamén hai un respecto esencial polos feitos narrados –deixando á marxe a interrupción imposta da rodaxe– coas supresións, transformacións e engadidos habituais en calquera adaptación. Sen embargo, lonxe do caligrafismo ao uso que sacrifica o propio texto fílmico á fidelidade ao orixinal literario, o director donostiarra marca as distancias e válese de elementos netamente cinematográficos para crear unha obra singular, un discurso autónomo e, ao noso xuízo, de maior entidade estética que o orixinal literario.

En primeiro lugar, Erice cambia todos os nomes dos personaxes, co que expresa esa distancia, e dota á historia de maior estruturación dramática a través de sete fragmentos: a) morte do pai; b) misterio de Agustín: péndulo, bufarda; c) primeira comunión: visita da avoa e Milagros, igrexa, baile; d) evocación de Irene Ríos; e) fuxida de Agustín; f) Carioco; e g) conversación de despedida. Debido á esixencia audiovisual de outorgar un rostro á protagonista –en realidade dous: Estela con sete anos (Sonsoles Aranguren) e con quince (Icár Bollaín)– condénsanse en dous momentos os sucesos que na novela transcorren ao longo de varios anos.

227

A maior transformación ten lugar na supresión de trazos dos personaxes e de accións de carácter amargo, violento ou cruel, como o malhumorada nai, a súa confesión á filla de que o seu marido non a quere, as tranzadas crueis que Estrella lle ocasiona á súa amiga Mari-Nieves, prohibicións do pai, castigos, etc. Iso débese á diferenza que existe entre a linguaxe literaria e a fílmica: a diferenza da súa narración, a visualización outorga aos feitos maior forza expresiva e impacto no receptor: non é o mesmo contar que ver. Iso foi advertido por Miguel Delibes, que se queixaba da plasmación visual do suicidio de Azarías en *Los Santos Inocentes* (Mario Camus, 1984); o director desta replioulle que a película non engadía nada que non estivese na novela, ao que o escritor respondía que non era o mesmo unha linguaxe que outra e que esa secuencia da película lle parecía moi forte... Aínda que isto pode ser apreciado como unha dulcificación que traizoa o espírito –e a letra– do texto literario, máis ben hai que pensar nunha lexítima interpretación, pois o resultado final da adaptación segue sendo tan triste e melancólico coma o do conto.

Tamén resultan relevantes algúns engadidos que sitúan o relato nun contexto histórico –a España de posguerra dos cincuenta– e proporciona unha dimensión sociopolítica inexistente no conto. Así, sinaláanse as diferencias políticas entre o pai e o avó, que son a causa da fuxida do primeiro a Sevilla, e dáta-se a historia nos sete ou oito anos posteriores a 1957.

O universo estético de Erice

Pero o que, en definitiva, outorga maior valor estético á película respecto ao libro -insistimos, ben entendido que son formas artísticas diversas- é o manexo dos elementos estéticos propios da linguaxe fílmica. Ademais do valor que teñen en si mesmos, hai que subliñar a súa capacidade para constituírse en equivalentes do discurso literario, por exemplo, a secuencia da frustrada fuxida do pai en tren para expresar a súa incomodidade no contorno familiar ou os disparos de escopeta no día da comunión da nena. Obsérvase que nestes e outros engadidos que podemos citar, o director renuncia aos recorrentes diálogos –que serían translacións directas ou indirectas do texto literario– en favor da pura imaxe e da banda de ruídos. Tamén atopa un equivalente estético nos abundantes fundidos en negro (nada menos que dezanove) e encadeados (13), nas locucións frecuentativas (“algunas veces”, “por las tardes”, “en vacaciones”) e temporais (“entonces”, “por aquellos días”, “una vez”, etc.) tan abundantes no conto de García Morales.

228

A pesar da súa exigua filmografía, constituída pola curtametraxe de diplomatura da Escuela de Cine, un episodio do filme *Los desafíos* (1969) e as longametraxes *El espíritu de la colmena* (1973), *El sur* (1983) e *El sol del membrillo* (1992), Víctor Erice está considerado como un creador xenuíno dentro do cine español. De feito, unha obra tan escasa explícase pola renuncia a moitos proxectos –o último foi *El expreso de Shanghai*, adaptación da novela de Juan Marsé, finalmente dirixida por Fernando Trueba– cando as imposicións industriais constrinxen a liberdade creadora. En tan parca obra apréciase a preocupación do director por indagar no real incluso dando conta da imposibilidade de facelo nalgunhas dimensións, como o misterio, os sonhos, o imaxinario fílmico ou literario ou a fugacidade do tempo. E, dende o punto de vista estético, aparece unha loita constante por facer que a luz revele esas dimensións.

Xa en *El espíritu de la colmena* -recreada no documental *Huellas del espíritu* (Carlos Rodríguez, Canal Plus, 1998)- estaban presentes algúns elementos que

aparecen en *El sur* como o punto de vista dunha nena, o descubrimento do mundo dos adultos, a fascinación polo misterio ou o transfondo da morte, en ambas hai cine dentro do cine porque, coma os grandes creadores, Erice quere un espectador consciente da ilusión fílmica (do seu potencial imaxinario e do seu carácter fantasmagórico). Pero o máis rechamante de *El sur* é a utilización da luz para expresar unha época, o paso do tempo, o misterio, os estados de ánimo dos personaxes ou un dos temas do conxunto do filme. A fotografía subliña os tons ámbar, ocres e verdes apagados; en xeral ten unha luz escura, decadente, e abundan as secuencias nocturnas, de atardeceres e con luz invernal. A oposición escuridade/luz é un dos símbolos recorrentes que serven para expresar outras dualidades presentes no relato, como pasado/presente, amor/desamor ou vida/morte. Xa o plano inicial no que a saída do sol vai alumeando o cuarto de Estrella toma como punto de partida a escuridade para comezar un relato que trata de poñer luz sobre o pasado do personaxe; ou a emerxencia do pai dende a escuridade na secuencia da igrexa. A luz outorga valor simbólico aos espazos; aínda que presente no conto, a bufarda como espazo do oculto e do misterio queda plasmada de modo máis eficaz na película na magnífica secuencia na que Agustín adestra a súa filla co péndulo.

Xunto a ese símbolo principal da luz está o cataventos coa figura da gaivota, que coroa e dá nome á casa, símbolo da orientación na vida dos personaxes, da dialéctica Norte-Sur que está na base do relato e da decadencia progresiva que vive a casa e os seus moradores; o péndulo como instrumento de busca do oculto; o río que bordea a cidade onde se suicida o pai, que subliña a fugacidade e o discorrer da existencia; a verbalización do concepto de escuridade coa palabra sombra, presente nos carteis das películas *Flor en la sombra* e *La sombra de una duda* que, á súa vez, ten certo paralelismo coa fascinación dunha moza polo seu tío, un home que oculta un misterio; e o paralelismo entre a primeira comunión e a voda no restaurante. Outro elemento relevante é a banda sonora, tanto os ruídos (os citados disparos de escopeta, os pasos do pai que escoita a nena agachada debaixo da cama), coma os temas melancólicos de Ravel, Schubert y Granados, o pasodobre *En er mundo* do baile da primeira comunión e o piano desafinado que revela a separación definitiva do pai e a filla.

En conxunto, a utilización da luz, os símbolos e a banda sonora son recursos fílmicos, inexistentes no texto literario, que fan da película unha obra autónoma e, ao mesmo tempo, de enorme densidade e altura expresiva; en fin,

unha obra que certamente desafiá o esquecemento, moito máis que o relato literario, por potencial para impregnar a nosa conciencia.

José Luis Sánchez Noriega
Universidade Complutense

Bibliografía

Angulo, Jesús, Carlos F. Heredero, José Luis Rebordinos, *Elías Querejeta. La producción como discurso*, San Sebastián: Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital, 1996.

Arocena, Carmen, *Víctor Erice*, Madrid: Cátedra, 1996.

Geduld, H.M., *Los escritores frente al cine*, Madrid: Fundamentos, 1981.

Guarner, José Luis, *30 anos de cine en España*, Barcelona: Kairós, 1981.

Pérez Perucha, Julio, *Antología crítica del cine español, 1906-1995*, Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997.

230

Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*, Barcelona: Paidós, 2000.