

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

n.º 1
setembro-2017

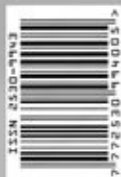
WENCESLAO FERNÁNDEZ
FLÓREZ: ESTADO DA
CUESTIÓN.

Artigos de Xosé María
Dobarro, Fidel López
Criado y Darío Villanueva

MONOGRÁFICO: CENTENARIO
DA PUBLICACIÓN DE
VOLVORETA (1917-2017).
Inclúe dous guións
inéditos de Francisco
Regueiro e Rafael Moreno
Alba

DVD

Volvoreta (José Antonio
Nieves Conde, 1976)



Fotografía da cuberta: «Sin luz» (2015), Tomás Pereiro.

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, XORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

SUMARIO n^o1 setembro-2017

Editorial presentación.....	5
WENCESLAO FERNÁNDEZ FLÓREZ. ESTADO DA CUESTIÓN	
FIDEL LÓPEZ CRIADO: Recepción crítica de Wenceslao Fernández Flórez: el canon y la historia de la literatura.....	7
DARÍO VILLANUEVA: Fernández Flórez: de Valle-Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad.....	17
XOSÉ MARÍA DOBARRO: Fernández Flórez na prensa do galeguismo e na editorial nacionalista coruñesa.....	23
CENTENARIO DA EDICIÓN DE <i>VOLVORETA</i> (1917-2017)	
HÉCTOR PAZ OTERO: <i>Volvoreta</i> : luz y espejo.....	45
ALICIA LONGUEIRA MORÍS: <i>Volvoreta</i> ou a crúa realidade dunha personaxe de ficción.....	55
JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ: «Volvoretas» con las alas cortadas: algunas cuestiones sobre el cine español 1962-1976.....	65
NATALIA ALONSO RAMOS: Turbia(s), aunque Blanca(s). Convergencias y fracturas en la transposición filmica inacabada de «Volvoreta» (Francisco Regueiro y Juan Cesarabea, 1965).....	77
SONIA KERFA: «Volvoreta» (1976) de Rafael Moreno Alba: guion manifiesto para tiempos nuevos.....	91
JUAN MIGUEL COMPANY RAMÓN: <i>Volvoreta</i> (J. A. Nieves Conde, 1976): una lectura crítica del original literario.....	103
« Volvoreta ». Guion Cinematográfico de Francisco Regueiro y Juan Cesarabea ..	107
« Volvoreta ». Guion Cinematográfico de Rafael Moreno Alba.....	227
DVD: <i>Volvoreta</i> (JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1976)	

Revista de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez, editada por Vía Láctea Editorial en Perillo-Oleiros (A Coruña), Co apoio de Deputación da Coruña, Concello de Cambre.

Dirección: Xosé María Dobarro Paz. **Redactora Xefa:** Natalia Alonso Ramos. **Secretario de Redacción:** Fernando Gómez Beceiro. **Deseño:** Juan de la Fuente. ISSN.- 2530-9943. **Depósito legal:** C 838-2017. **Impresión:** Lugami Artes Gráficas.

© 2017 *Volvoreta*. Reservados todos os dereitos. O contido desta revista está protexido pola Ley, que prohibe a reprodución, plaxio, distribución ou comunicación pública en todo ou en parte, dunha obra literaria, artística ou científica, ou a súa transformación, interpretación ou execución artística fixada en calquera tipo de soporte ou comunicada a través de calquera medio, sen a preceptiva autorización.

VOLVORETA

REVISTA DE LITERATURA, JORNALISMO E HISTORIA DO CINEMA

Director

Xosé María Dobarro Paz (Catedrático de Literatura na UDC)

Redactora Xefa

Natalia Alonso Ramos (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

Secretario de Redacción

Fernando Gómez Beceiro (Fundación Wenceslao Fernández Flórez)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Carmen Arocena Badillos (Universidad del País Vasco)
José Luis Castro de Paz (Universidade de Santiago de Compostela,
Presidente de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez)
Carmen Ciller Tenreiro (Universidad Carlos III de Madrid)
Juan Miguel Company (Universitat de València)
José María Folgar de la Calle (Universidade de Santiago de Compostela)
Alicia Longueira Moris (Directora de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez)
Fidel López Criado (Universidade da Coruña)
Alejandro Montiel Mues (Universidad Politécnica de Valencia)
Héctor Paz Otero (Secretario de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez)
Antonio Suárez Calvo (Vía Láctea Editorial)

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Becerra (Universidade de Vigo)
Juan Cantavella (Universidad San Pablo CEU)
Francisco Caudet (Universidad Autónoma de Madrid)
Malcom Compitello (University of Arizona)
Santiago Daydi-Tolson (University of Texas)
Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)
Ángeles Encinar (Saint Louis University)
Antonio Luis Fernández-Flórez Muñoz de Morales †
Wenceslao Fernández-Flórez Muñoz de Morales †
Manuel Fernández Sande (Universidad Complutense de Madrid)
Fermín Galindo (Universidade de Santiago de Compostela)
Alexis Grohmann (University of Edinburgh)
Francisco Javier Gutiérrez (Universidade de Santiago de Compostela)
Sylvie Hanicot-Bourdier (Université de Lorraine)
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)
Margarita Ledo Andión (Universidade de Santiago de Compostela)
Teodoro León Gross (Universidad de Málaga)
Santiago López Ríos (Universidad Complutense de Madrid)
José- Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Alfredo Martínez Expósito (University of Melbourne)
Eftimia Pandis Pavlakis (Universidad Kapodistriaca de Atenas)
Pedro Paniagua Santamaría (Universidad Complutense de Madrid)
Julio Pérez Perucha (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine)
Domingo de Ródenas Moya (Universitat Pompeu Fabra)
Fernando Rodríguez Lafuente (ABC)
Santos Sanz Villanueva (Universidad Complutense de Madrid)
Michael Scott Doyle (University of North Carolina at Charlotte)
Jean-Claude Seguin (Université Luis Lumière Lyon II e presidente de honra do Grimh)
William Sherzer (Brooklyn College)
Santos Zunzunegui Díez (Universidad del País Vasco)

Editorial

XOSÉ MARÍA DOBARRO PAZ

DIRECTOR DE VOLVORETA. REVISTA
DE LITERATURA, XORNALISMO E
HISTORIA DO CINEMA.

Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) é, sen dúbida, unha das principais figuras literarias da primeira metade de século XX, malia que o esquecemento e o desinterese pola súa figura –motivados, en boa parte por razóns alleas ao literario– pesan aínda sobre a súa actual consideración crítica. Partindo da base da necesidade de salientar o significado e a transcendencia histórico-social da súa obra, coa finalidade de situala entre os grandes escritores galegos, españois e europeos do pasado século –o lugar que en xustiza lle corresponde–, e coincidindo coa celebración do centenario, neste ano de 2017, da publicación da novela homónima, nace *Volvoreta. Revista de Literatura, Xornalismo e Historia do Cinema*, publicación que ten como obxectivo central contribuír a unha ampla relectura, desde o século XXI, da significación da súa obra e personalidade, buscando novos puntos de vista acerca da decisiva transcendencia cultural do autor en diversos eidos. Xa que logo, nas súas páxinas terán cabida análises, incursións ou reflexións críticas sobre a súa obra literaria, sobre as relacións da mesma co cinema ou sobre a súa escrita xornalística. Loxicamente, a revista abrirase tamén a calquera tipo de contribucións, relacionadas con aspectos da historia social e cultural do tempo en que Wenceslao Fernández Flórez desenvolveu o seu labor.

Volvoreta concíbese, pois, como unha canle de comunicación social, atenta non só aos diversos textos/filmes obxecto de estudo, senón tamén aos contextos que os inspiran, modulan e explican no tempo.

O seu ámbito de interacción pretende ser internacional e a súa periodicidade anual.


En canto ao contido desde número inaugural de *Volvoreta*, é preciso dicir que, no primeiro bloque, o doutor Darío Villanueva, catedrático de Teoría da Literatura da Universidade de Santiago e director

da Real Academia Española de la Lengua, o doutor Fidel López Criado, profesor titular de Literatura Española da Universidade da Coruña e eu mesmo abordamos a singularidade e a repercusión da obra de Fernández Flórez no tempo.

O segundo bloque está dedicado en exclusiva á análise da novela *Volvoreta* desde diferentes ópticas. O doutor Héctor Paz Otero, investigador cinematográfico, presenta o traballo «Volvoreta: luz y espejo»). A doutora Natalia Alonso Ramos («Turbia(s), aunque Blanca(s). Convergencias y fracturas en la transposición fílmica inacabada de Volvoreta») e a doutora Sonia Kerfa («Volvoreta de Rafael Moreno Alba: guión-manifiesto para tiempos nuevos») presentan estudos sobre os dous intentos frustrados de transposición fílmica da novela, levados a cabo, respectivamente, por Francisco Regueiro e por Rafael Moreno Alba. O catedrático de Comunicación Audiovisual da Universidade de Valencia, o doutor Juan Miguel Company («*Volvoreta*: una lectura crítica del original literario»), realiza un estudo do filme *Volvoreta*, de José Antonio Nieves Conde

(1976). Esta segunda parte, complétase cun traballo sobre a recepción da novela *Volvoreta*, da autoría da doutora Alicia Longueira, directora da Fundación Wenceslao Fernández Flórez, e outro, relacionado con certas particularidades do Novo Cine Español dos anos sesenta e outras, non menos significativas, do producido a comezos da chamada Transición á democracia, partindo das transposicións fílmicas acabadas ou frustradas de *Volvoreta*, realizado polo doutor José Luis Castro de Paz, catedrático de Comunicación Audiovisual da Universidade de Santiago e presidente da Fundación.

Este primeiro número incorpora, ademais, os valiosísimos materiais, absolutamente inéditos, analizados nos artigos citados: os guións baseados na novela escritos por Francisco Regueiro e Juan Cesarabea, en 1965, e Moreno Alba, en 1976, que tampouco se rodou ao ser rexeitado pola produtora. Finalmente, debemos indicar que se inclúe, como colofón a número tan especial, o DVD de *Volvoreta*, versión cinematográfica dirixida en 1976 por José Antonio Neves Conde, como xa se dixo.



WENCESLAO
FERNÁNDEZ
FLÓREZ :
ESTADO
DA
CUESTIÓN

Recepción crítica de Wenceslao Fernández Flórez: el canon y la historia de la literatura

FIDEL LÓPEZ CRIADO
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) es, sin duda, una de las principales figuras literarias de la primera mitad de siglo XX.

Periodista accidental desde los quince años, alcanzó la fama como comentarista parlamentario del *ABC*, en su columna «Acotaciones de un oyente», a través de la cual logró refractar con finísima ironía las principales preocupaciones sociales y políticas del momento. Y dotado de una gran capacidad expresiva, supo trasladar al plano literario toda una serie de tipos, circunstancias, valores y actitudes –personales y colectivas– que le granjearon las simpatías de un amplio y muy leal público lector, convirtiéndose muy pronto en uno de los pocos «clásicos vivos» de su tiempo. Sin embargo, a pesar de su gran popularidad y éxito editorial, cual corresponde a la magnitud y calidad de su obra, Fernández Flórez es hoy uno de los grandes olvidados de nuestras letras.

Cabe preguntarse, pues, a qué se debe ese paso de la gloria al olvido. ¿Qué pudo haber ocurrido para que quien fuese uno de los escritores más populares de toda la primera mitad de siglo XX haya desaparecido casi por completo de nuestra memoria literaria? Desde luego, la respuesta más habitual es que su obra no ha resistido el paso inexorable del tiempo y que el cambio de gustos, junto con la aparición de nuevos escritores y obras de mayor actualidad o inmediatez referencial, desvió la atención del público lector hacia otras latitudes literarias. Y algo hay de cierto en todo ello; pero estas consideraciones, por sí solas, no acaban de explicar el modesto lugar que Fernández Flórez ocupa en las historias de la literatura española.

A este respecto, debemos advertir, como ya lo hiciera en su momento Emilia Pardo Bazán (1920), que si bien la fama del autor fue siempre más obra de lectores que de críticos, su olvido y actual desconocimiento es ciertamente más obra de éstos que de aquellos. Y lo mismo opina Darío Villanueva

Resumen

Este trabajo constituye una reflexión histórico-literaria sobre la importancia y trascendencia de la prosa (novela, cuento y ensayo) de Wenceslao Fernández Flórez. Es por tanto, un ejercicio de divulgación que pretende poner en valor la obra del autor coruñés y recuperar un diálogo crítico entre los estudiosos que abra a futuras generaciones nuevos caminos de investigación.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez; novelística española contemporánea; escritores coruñeses.

Abstract

This essay constitutes a historical and literary consideration of the importance and transcendence of Wenceslao Fernández Flórez's prose (novel, short story, essay). It thereby represents a prospective effort which pretends to reevaluate the literary works of this acclaimed writer from La Coruña and, at the same time, open new investigative paths for future generations.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez; Contemporary Spanish novel; Writers from La Coruña.

cuando advierte en este mismo número que «Fernández Flórez es un buen ejemplo del escritor de amplia trayectoria y considerable éxito popular al que no acompañó un parejo interés por parte de la crítica». Naturalmente, habría que matizar que ese desinterés procede esencialmente de una crítica canónica, elitista y conservadora, que antepone la inmanencia de la obra y la universalidad de sus temas a su naturaleza histórica como diálogo social, olvidándose de que la literatura no es el texto, sino una actividad lingüística, y que ésta no se realiza en el ámbito de la expresión individual, sino social, por lo que tal comunicación no puede tener lugar en el vacío de la realidad inmanente de la obra, sino que presupone toda una serie de referentes o contextos espacio-temporales significativos que modulan el significado o trascendencia de la lectura y determinan su valor o función ético-estética. Pero ante el dictamen de esta crítica, todo argumento es vano, pues

aun cuando la categoría artística de la obra de un escritor pueda fundamentarse en condiciones objetivas de su escritura –la literariedad de los formalistas–, lo cierto es que la última palabra al respecto la tiene la respuesta o recepción que de aquella obra se hace. Y por encima de la reacción inmediata y desinteresada de los lectores comunes que cierran con ella el circuito comunicativo abierto por el autor a través de su mensaje que es el texto, la de los críticos posee la llave que da acceso al ámbito privilegiado de la gran literatura. (Villanueva, 1985: 33)

Pero, ¿por qué ese desprecio? ¿Cuál es el pecado canónico de nuestro escritor? Las razones son muchas y muy variadas, y entre ellas se encuentran de manera muy destacada la difícil ubicación del autor y la oculta complejidad de su producción literaria.

Así, uno de los primeros problemas que encontramos es que su obra no encuentra fácil acomodo en ninguno de los estilos, escuelas, períodos o movimientos literarios que van desde la Generación del 98 hasta el neorrealismo social de los años 50. Como advierte José Carlos Mainer, Wenceslao Fernández Flórez

manifiesta, por ejemplo, rasgos de regeneracionismo en su acerba disección de la vida española, pero

carece de los registros populistas de un Joaquín Costa y antes bien parece próximo al regeneracionismo conservador de los círculos mauristas. Sus primeras novelas tienen una clara progenie modernista, pero cuando aborda el relato de protagonista, el escepticismo corrige el aire neorromántico, confesional y angustioso de este tipo de narraciones. Tampoco responde su talante al optimismo burgués de los aledaños de 1914, que se encarnó en las ficciones moralistas de Pérez de Ayala o en la reflexiva y provocadora prosa doctrinal de Ortega y Gasset. (Mainer, 1980: 13)

Y lo cierto es que se trata de un escritor tremendamente escurridizo, ambiguo e incluso contradictorio, no sólo en lo literario, sino también y muy particularmente en el ámbito de la moral y la política.

Sus escritos son agasajo muy apreciado por la mayoría de sus paisanos, que disfrutaban viendo como saca a la palestra ideas, circunstancias, personajes e instituciones, normalmente inasequibles para el común de la ciudadanía, que, a pesar de cargos, fueros y honores, no escapan el hostigamiento y el ridículo al que los somete la acerada pluma del autor. Sin embargo, la popularidad como escritor de que gozó este nuevo valedor satírico del pueblo le fue vedada al hombre de carne y hueso en sus relaciones personales. Sara Bolaño le describe como un hombre difícil y tremendamente huraño

que vive aislado del mundo, que no tiene discípulos, no creo que muchos amigos, que odia las tertulias; aunque su trato es cortés y amable y se caracteriza por una fineza y una diplomacia extremas, jamás en su vida privada se advierte en él al humorista o al irónico. Así, pues, no le es en absoluto agradable la convivencia con los humanos, debido a un fuerte sentimiento de rechazo que le domina. (Bolaño, 1963)

Y es precisamente de este sentimiento de rechazo o insatisfacción con el mundo que le rodea de donde deriva su incontenible afición a ponerlo casi todo y a casi todos en el más absoluto ridículo:

Hay situaciones dentro de su obra que revelan ese inmenso ridículo que él encuentra absolutamente en todos los aspectos de la vida, con un sentimiento de

continua frustración. Hasta la muerte resulta ridícula ante sus ojos. Es el continuo afán de desvirtuar todos los valores previamente establecidos o dados en nuestra sociedad; algunos de ellos logran sobrevivir la disección a que los somete el novelista-filósofo, pero son pocos y en la mayor parte de las ocasiones los valores que preconiza y que quedan en pie son los sencillos valores de la vida cotidiana. (Bolaño, 1963: 52)

En este sentido, no cabe duda de que Fernández Flórez procuró mantener una cierta coherencia o consistencia crítica, fiel a su personalísima concepción de la literatura –«La novela es uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general... Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía» (Fernández Flórez, 1945: 11)– y a su radical insatisfacción con el mundo que le rodeaba y que le convirtió en un ser solitario, mercurial y evasivo, «un eterno ausente de tertulias, manifiestos, partidos políticos y revistas literarias» (Mainer, 1975).

Naturalmente, como sugiere el historiador Javier Paniagua, se vivían entonces tiempos de grandes cambios, de grandes y violentas conmociones sociales, momentos de

lucha contra la desigualdad, contra los privilegios de clase o corporativos, de la búsqueda de una cultura de masas, con el deseo de abarcar en un mismo proyecto a toda la humanidad, de comprender otras culturas; de eliminar la barrera entre los sesos, con la igualdad de hombres y mujeres; de proteger la infancia y a los viejos; de luchar contra el dolor y la tortura: Pero no será un camino fácil. Profundas divergencias y enfrentamientos darán lugar a guerras exterminadoras, a humillaciones de pueblos y de comunidades, como si los deseos y la realidad fueran muy divergentes. Regímenes y gobiernos cayeron y nuevas políticas transformaron las realidades sociales. Viejas costumbres familiares se alteraron y el deseo de extender la felicidad en este mundo fue un propósito político y social declarado. En suma, una época de contrastes, con muchos problemas y llena de acontecimientos. (Paniagua, 1987: 6)

Y Fernández Flórez, que fue «uno de los pocos escritores españoles que percibió de manera clara y precisa los grandes cambios que se estaban viviendo

en Europa después de 1918, y [que] dedicó al tema varias novelas de arranque utópico y conclusión más desesperanzada que optimista», no fue en absoluto ajeno a ese marasmo emocional e ideológico que culminaría en 1936 con una cruenta guerra civil:

Ni siquiera el pragmatismo de la sociedad burguesa de la posguerra se acomodó a sus inquietudes: ganada por las armas la tranquilidad de las conciencias timoratas y la más importante de los bolsillos, le fastidiaba en grado superlativo el gregarismo de las nuevas masas –fútbol, toros...–, la hipocresía de la nueva moralina, la mezquindad de los objetivos generales. (Mainer, 1980: 13)

No obstante, la circunstancia social no basta para explicar esa tremenda insatisfacción y esa peculiar manera de ver y estar en el mundo que, a pesar del embozo humorístico que siempre aplicó a sus críticas, rebosa de amargura y nihilismo.

Ciertamente, hay en su actitud de *enfant terrible* mucho de pose calculada, muy adecuada a las circunstancias político-sociales que le tocó vivir, y perfectamente rentabilizada por el autor, como se desprende de su tremenda popularidad en las décadas de los años 20 y 30. Pero, también hay en ella mucho de máscara o baluarte psicológico, cuyas primeras causas habrán de buscarse en el contexto de una infancia aciaga que le inicia en el dolor y la renuncia cuando sólo tiene quince años¹. A esta temprana edad, la muerte prematura de su padre y la urgente necesidad de sostener económicamente a su madre y hermanos, le obligan a abandonar sus estudios, dejando atrás también ese despreocupado mundo del niño –tema tabú en sus obras– para atender a las duras obligaciones del adulto.

Estas dolorosas circunstancias, que tan profundamente marcarían su carácter y su cosmovisión

¹ Para una visión más detallada de la vida y la obra del autor, véanse: FERNÁNDEZ SANTANDER, Carlos (1987): *Wenceslao Fernández Flórez (Vida y Obra)*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña; y ECHEVERRÍA, Rosa María (1985): *Wenceslao Fernández Flórez: Su vida y su obra (creación, humor y comunicación)*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña. Desafortunadamente, como es habitual en estos casos en que el escritor sobrevive a su propia fama, la mayor parte de los datos biográficos de que disponemos, y que estos trabajos recogen, nos los facilita el propio autor y sufren una distorsión (consciente o inconsciente) que los hacen muy poco fiables.

literaria, le conducen a su primer puesto de trabajo en *La Mañana*, periódico coruñés que se editaba en la emblemática plaza de María Pita. Luego colaboraría con *El Heraldo de Galicia*, *Diario de La Coruña* y *Tierra Gallega*, llegando a regentar de facto la dirección del humilde *Diario Ferrolano* cuando tenía tan sólo dieciocho años, y la dirección del brigantino *La Defensa* en 1906, a los veinte años. Así, en el breve espacio de cinco años, el jovencísimo Fernández Flórez conocería los entresijos de redacciones con muy distintas orientaciones periodísticas y políticas, desde el conservadurismo de *El Heraldo de Galicia*, pasando por el liberalismo de *Tierra Gallega* y el regeneracionismo de *La Defensa* hasta las filas del moderantismo reformista de *El Noroeste*, diario coruñés de simpatías mauristas.

Desde estos periódicos, y con una madurez impropia de sus años, Fernández Flórez levantó su voz para criticar la situación sociopolítica del momento, aunque no siempre de una manera coherente. Así, desde su columna en *La Defensa*, autoproclamado *Diario de las Asociaciones de Agricultores* y cuya misión era velar por los intereses de las clases agrícolas gallegas, defender sus derechos y luchar contra el caciquismo, nuestro joven periodista denuncia la figura del amo –«su religión es la religión del aldeano; su política la que hay que ayudar; sus tiranías, las que hay que soportar callados; la mano en que empuña el látigo, la que hay que besar, sombrero en mano»– a la vez que lamenta la sumisión y falta de espíritu revolucionario de los campesinos, a quienes caracteriza de borregos, más dispuestos a emigrar que a enfrentarse al cacique:

Y el labriego, agobiado, no piensa en la protesta, en la lucha; cuando acorralado por el caciquismo, siente el llamar del hambre en su choza, sale de ella y va a unirse a sus compañeros de desventura, a ser uno más en el rebaño de expatriados e ir a buscar en otros países un ambiente menos opresor que no esterilice sus trabajos, que no le devuelva amarguras por sacrificios. (Fernández Flórez, 1920)

Pero cuatro años más tarde, esa misma vehemencia con que suscribe las simpatías regeneracionistas de *La Defensa* asume tonos mucho más reaccionarios cuando, desde la redacción de *El Noroeste* –un periódico del que, curiosamente, era director y propietario José Lombardero Franco

y, a la muerte de éste, José E. Pan de Soraluze, ambos masones liberales– ridiculiza la revolución portuguesa de 1910, «basada en la persecución de frailes y el entretenimiento de vestir a las monjas de criadas», olvidándose de que las circunstancias socio-económicas y político-religiosas que definían la explotación caciquil y oligárquica del campesinado gallego eran esencialmente las mismas que habían precipitado los acontecimientos revolucionarios en el país vecino.

Esta aparente indeterminación ideológica del joven redactor le permitirán durante un tiempo capear con éxito los vientos huracanados de las pugnas políticas de provincias². Sin embargo, esa disyuntiva ideológica no duraría mucho tiempo, y al llegar a Madrid en 1914, como comentarista de *El Noroeste*, tras su paso esporádico por las redacciones de *El Parlamentario*, *La Ilustración Española y Americana* y *El Imparcial*, Fernández Flórez termina aceptando las 250 pesetas que le ofrece como salario el monárquico Torcuato Luca de Tena en *ABC*, frente a las 1.000 pesetas que le ofrecía el republicano Miguel Moya en *El Liberal*. A partir de este momento, Fernández Flórez ocupa el lugar que José Martínez Ruiz había dejado en el *ABC* como cronista parlamentario, convirtiendo las exquisitamente templadas «Impresiones parlamentarias» de Azorín en las cáusticas «Acotaciones de un oyente» –labor que desempeña en plena sintonía con el credo político conservador del periódico y que viene a deshacer cualquier duda al respecto de su imparcialidad o independencia ideológica³.

² En realidad, esa aparente ambivalencia, que aflora por igual en sus actitudes personales y en una gran parte de su producción literaria y que, a primera vista, pareciera apuntar hacia la incapacidad de Wenceslao para distinguir entre lo que, en verdad, eran opciones políticas muy distintas –especialmente en esos momentos que van de las elecciones generales de diputados a Cortes en 1905 a la actuación de las Juntas de Defensa Militares y la Asamblea de Parlamentarios de 1917–, no es producto de la ambivalencia, ni de una memoria convenientemente olvidadiza. Y tampoco se trata de un cinismo descaradamente oportunista –aunque más adelante hablaremos de posibles coincidencias con la filosofía de Antístenes–, sino que entraña una pose o actitud deliberadamente ambigua, espuma de superficie bajo la cual se oculta el solipsismo epatante de un inadaptado, condenado a la insatisfacción y en pugna perpetua con un mundo mal hecho y en el que no acaba de encontrar fácil acomodo.

³ Como sugiere Rosa María Echevarría Pazos (1985) su incorporación al *ABC* «contribuye a su definitivo asentamiento

Así, desde 1916, primera ocasión en que Fernández Flórez asiste a una sesión parlamentaria, nuestro escritor acotará todas las facetas de la vida política del país hasta el alzamiento fascista del 36. Son, como sugiere Rodríguez Yordi, comentarios de gran agudeza crítica y estilística:

Una fina percepción de lo caricaturesco, una huida intención, una prosa tensa y diáfana, son los elementos de aquellas crónicas, que hoy, pese al decurso de los años, se mantienen frescas y fragantes. Escritas como notas marginales de la vida española de los partidos, de los sistemas, de cuanto componía el conjunto de la política de su tiempo. (Rodríguez Yordi, 1964: 114)

Su ironía, revestida siempre de humorismo, corta por la cruz todas las ramas del árbol de la política parlamentaria y su ascenso a la popularidad es meteórico –incluso Alfonso XIII se interesa por sus opiniones. Así, en los años veinte, Fernández Flórez es ya «el comentarista político más leído, el costumbrista mordaz, el amigo de generales (sabemos de una cena íntima con sus coterráneos Franco y Sanjurjo), pero también el amigo de insospechados políticos (como Indalecio Prieto)⁴.

Nada ni nadie parece escapar al azote de sus críticas que, amparadas por el fuero de independencia

profesional, ya que desde el primer momento su trabajo se plantea en términos de una total identificación con la empresa. Tan sólo basta observar que este contrato permaneció vigente a lo largo de cuarenta y ocho años, hasta la muerte de Fernández Flórez».

⁴ «Ya en su vejez y en plena posguerra civil, cuando pasadas incoherencias políticas o religiosas eran motivo de revisión o represalias, las credenciales políticas de Wenceslao Fernández Flórez como escritor adicto al Régimen estaban avaladas principalmente por su trabajo con Prensa Española, su amistad personal con algunas figuras destacadas del Movimiento, entre las que se encontraba el propio general Franco, y algunas novelas como *Una isla en el Mar Rojo* y *La novela número 13* –auténticos exvotos panfletarios en contra de la República– que ya no dejaban margen de duda al respecto del posicionamiento político del autor. Sin embargo, la mayoría de sus novelas todavía seguían necesitando la intercesión del lápiz rojo de la censura para reeditarse; y muchas de sus actitudes y opiniones personales al respecto de la ley, la moral y el decoro, vertidas públicamente a la prensa española y extranjera a lo largo y ancho de veintidós años, continuaban siendo un grave obstáculo para la plena integración del autor en aquella España grande y libre que soñaba José Antonio». (Mainer, 1975: 32)

que siempre reclamó para su pluma⁵, revelan una problemática psicológica que se manifiesta en una marcada inadecuación social:

En la sección «Acotaciones de un oyente», Fernández Flórez describe y descubre a toda una serie de personajes históricos dominados por sus grandezas y sus miserias, sus heroísmos y sus debilidades. La escena política se convierte así en un patético cuadro que recuerda la impresión onírica y moralista de los sueños dominados por el subconsciente mordaz y risueño de un Bosco, elaborado con las pinceladas de una humanísima ternura o con el implacable desafío de la más rigurosa crítica⁶. (Echeverría, 1985: 13)

Así, progresivamente, nuestro escritor irá desarrollando un estilo y una visión de la vida, mezcla de desprecio y resignación estoica, que se materializará en esa imagen del *dandy*⁷, entre bohemio y aristócrata, que tan asiduamente cultivó y que tan bien recoge González Ruano al decir de él:

El señorito Wenceslao, gran escritor académico, uno de los cronistas más populares y mejor pagados de España e islas adyacentes, no está nunca tampoco ni contento ni descontento, rehuye las conversaciones

⁵ Esa «imparcialidad política» de Fernández Flórez que según Carlos Fernández Santander (1987) subyace en la «independencia» de su pensamiento frente a las exigencias ideológicas de la redacción del ABC, pudiera no serlo tanto si tenemos en cuenta el nihilismo que encierra ese sarcasmo e ironía con que arremete contra todo y contra todos y que, tanto en el fondo como en la forma de su desencanto, serían exactamente las mismas armas que utilizasen los movimientos fascistas contra las democracias burguesas de la primera mitad del siglo XX.

⁶ No me parece en absoluto desacertada la comparación de la sensibilidad de Fernández Flórez con la de Hieronymus Bosch (el Bosco), particularmente si comparamos *El secreto de Barba Azul*, *Las siete columnas*, *Relato inmoral* o *El malvado Carabel*, entre otras, con *Las bodas de Canán*, *Los siete pecados capitales*, *Las tentaciones de San Antonio* o *El jardín de las delicias*, por ejemplo, en lo que todas ellas tienen de preocupación por la inclinación del hombre hacia el pecado y la consecuencia fatal del instinto humano que desemboca en la condena a la insatisfacción eterna de las almas perdidas en el infierno de sus represiones sexuales (Echeverría, 1985: 13).

⁷ El dandysmo es una especie de culto a uno mismo que, no con poca frecuencia, deriva de una búsqueda fallida de la felicidad en el mundo exterior –frustración de la libido objetivada en la mujer– y que se proyecta en un querer atraer repeliendo, con dosis equivalentes de corrosivo y disolución, sarcasmo y ternura.

sobre temas profesionales... No va a ninguna tertulia ni se le conoce amigo que sea más amigo que otro. Tiene aire de veraneante monárquico en San Sebastián, con algo también de capitán de paisano. Es el relimpio de su generación, el que siempre acaba de frotarse las uñas con un cepillo duro. Es el escritor en cuyo auto nunca hubo barro en los días de lluvia. (González Ruano, 1949: 140-141)

Así, en medio de la creciente necesidad que sentía el público lector por saber y conocer mejor el mundillo de la gran política, Fernández Flórez se convierte en uno de los periodistas más leídos de todo el país –predicamento que acompañó paralelamente a su labor literaria, particularmente en la novela corta y el cuento⁸. Y por extrañamiento que parezca, esa popularidad y gran éxito editorial es posiblemente lo que más ha perjudicado su acceso al ámbito privilegiado de la gran literatura.

Para los defensores de la ley, la moral y el decoro en que se sustentaba el orden restauracionista burgués, como para cierta sensibilidad actual, lo popular –en su sentido etimológico más fiel– es sinónimo de chusma, y ésta, a su vez, lo es de mal gusto. Así lo reconoce Sara Bolaño cuando dice:

El burócrata, el empleado, el cuenta correntista lee a Fernández Flórez pensando que no es tan «chistoso» como Jardiel Poncela, se rien con sus libros y nada más. De ahí que Torrente Ballester, sin conocerlo a fondo, teniéndole una profunda antipatía personal se atreva a decir de él: «Fernández Flórez es el novelista del pequeño burgués escaso de apetencias literarias y parco en exigencias». Este hecho le restó prestigio entre los lectores serios que, aún sin conocerle, se lo imaginaron «un periodista con chispa». (Bolaño, 1961: 274)

Lamentablemente, este tipo de opiniones son más el resultado de rencillas, envidias o antipatías personales que de criterios estrictamente literarios, pero aún hoy podemos encontrar con demasiada facilidad quienes, sin haber leído ninguna de las

obras de Fernández Flórez, afirmen que no les gustan, porque han oído (aunque esto último no lo confiesen) que carecen de la altura de vuelo de las obras de otros grandes escritores (que quizás tampoco hayan leído). Pero, afortunadamente para la recuperación crítica de nuestro autor, no todos los estudiosos y críticos literarios que sí le han leído opinan de igual manera.

Correspondientemente, la valoración crítica de sus contemporáneos, que es la que más se identifica con la sensibilidad e inquietudes del autor y del público lector entre 1914 y 1936 –período que abarca la mejor y mayor parte de su narrativa–, es sumamente positiva. Así, por ejemplo, Antonio de la Villa le considera «uno de los pocos prestigios literarios con cédula y solvencia», y Ramón Fernández Mato le declara «uno de los más firmes temperamentos de la literatura española actual... penetrante e impávido ingenio». Asimismo, Mariano Zurita le declara «Rey del humorismo», y F. González Rigabert insiste en el matiz: «es el gran humorista... el más grande, el más legítimo de los humoristas». Y mientras Manuel Domingo dice de él que es «uno de esos hombres a los que tanto debe el progreso periodístico en España», Arturo Álvarez lo presenta como «modelo, a quienes piensen conquistarse un nombre en la profesión de las letras». De igual manera, Andrenio reconoce en él al novelista nato, «dotado de gran plasticidad descriptiva, de suelto y jugoso estilo, de gusto fino», y Antonio Gullón afirma, con errado tino en el pronóstico, que se trata de «uno de los más grandes ingenios de la época actual y su nombre figurará en las antologías a la cabeza de los primeros».

Y aún podríamos seguir citando a Nicolás González Ruiz, E. Giménez Caballero, S. L. Rivadulla, Prados, Siger de Brabante, Luis Villardefrancos Cale, Hesperia, M. R. Blanco Belmonte, Arturo Benet, Josur, Carlos de Válgoma, Adolfo Lizón, Jucarlo, R. J. Silva, Mariano Daranas, Rafael Narbona y tantísimas otras voces como, dentro y fuera de España, en revistas y periódicos tan distintos como *El imparcial*, *El Correo*, *El Liberal*, *Publicidad*, *La Época*, *El Universal*, *el ABC*, *El Noroeste*, *Mundo Gráfico*, *La Nación*, *El Debate*, *El Sol*, *El Defensor*, *Correo de Galicia*, *La Voz de Cantabria*, *Heraldo de Almería*, *Galicia en Madrid*, *La correspondencia*, *La Voz de Galicia*, *Actualidad Hispana*, *Solidaridad Nacional* y un largo etcétera, se alzaron en alabanza de la obra de Fernández Flórez.

⁸ Como sugiere José-Carlos Mainer (1975: 26), en el ámbito de la novela corta y el cuento, Fernández Flórez «destacó poderosamente hasta el extremo de que Sainz de Robles considera que en 1925 nuestro escritor, junto con Insúa, Pedro Mata y Hoyos y Vinent, ostentaba la discutida primacía de la popularidad».

Y tampoco habría que olvidar las opiniones de aquellos otros estudiosos más contemporáneos nuestros, como S. Bolaño, C. Fernández Santander, R. Echevarría Pazos, P. de Llano (Bocelo), F. López, J. C. Mainer, C. A. Molina, M. P. Palomo, S. Sández Villanueva, D. Villanueva Prieto o F. Díaz Plaja –por citar sólo algunas de las voces críticas más autorizadas– que, desde ópticas muy distintas, coinciden en destacar la importancia literaria de Fernández Flórez, situándole entre los mejores escritores españoles de la primera mitad de siglo XX. Y aún cabría apostillar que fue uno de los pocos que gozaron de gran predicamento fuera de nuestras fronteras, traducándose sus obras al inglés, holandés, portugués, italiano, rumano e incluso al japonés.

Claro está que Wenceslao Fernández Flórez no es un Gilbert Chesterton ni un Anatole France. Y tampoco puede decirse que sea un Thomas Mann o un Herman Hesse, ni un Gabriele D'Annunzio. Es evidente que el escepticismo satírico de *El secreto de Barba azul* no tiene la misma dimensión crítica que la fantasía política de *El Napoleón de Notting Hill*, donde Chesterton refleja su disgusto con un mundo industrial moderno. Ni el humorismo detectivesco del afable Padre Brown en *El hombre que fue jueves* se parece mucho al de Charles Ring en *Los trabajos del Detective Ring*. Y tampoco se va a dar en la conciencia social de Fernández Flórez un *affaire Dreyfus* que despierte en él la convicción de una causa y unos valores políticos similares a los que informan la Historia contemporánea del francés.

Por otro lado, sus novelas más críticas con las exigencias de la condición humana, como *Las siete columnas* o *El malvado Caravel* no alcanzan la trascendencia filosófica y social de Mann, en obras tan incisivas como *Buddenbrook*, traducida a multitud de idiomas, o *La muerte en Venecia*, que inspiró la película de Luchino Visconti, y la ópera de Benjamín Britten, o *La montaña mágica*, quizás su obra más famosa y una de las novelas más excepcionales del siglo XX. Y tampoco su viaje al subconsciente humano, en *Visiones de neurastenia*, ni su tratamiento de la libido y las pasiones, en *Relato inmoral*, alcanzan la complejidad psicológico-simbólica de los personajes de Hesse en *Demian*, *El lobo estepario* o *Viaje al Este*. De igual manera, el decadentismo de D'Annunzio en *El Triunfo de la muerte* y el sensualismo sin complejos de Francesca

da Rimini o *El fuego*, en las cuales se recuperan los ambientes de *Canto nuovo* –un volumen de poemas acerca de los ambientes libertinos romanos y los goces que ofrece la vida–, superan en sensualidad y grandeza erótica a *Unos pasos de mujer*, *La casa de la lluvia* o *Relato inmoral*.

Incluso podríamos aceptar, no sin ciertos reparos, que si bien la novelística de Fernández Flórez no tiene la misma ambición de vuelo imaginario, ni la misma universalidad temática que la de estos escritores –en parte por que no la busca, claro está–, tampoco es el legado histórico, económico y político-social de la Reina Victoria el mismo que el de Alfonso XII, ni la Tercera República francesa es la Restauración española, ni la agudeza diplomática de la realpolitik de Otto von Bismarck tiene nada que ver con el pacato Pacto de El Pardo. De ahí que exista entre las obras de estos grandes escritores la misma distancia y proporción histórico-literaria que existe entre sus respectivas culturas. Pero aún así, cada uno en su sitio, no creo que molestase a nuestro autor el que se le comparase con los mejores escritores de Europa, ni su obra desmerece significativamente en esa comparación.

En este sentido, cabe señalar en justicia que el matiz diferencial no impide observar muchas coincidencias importantes. Así, por ejemplo, Fernández Flórez demuestra la misma convulsa evolución ideológica –síntoma, quizás, del nuevo mal *du siècle*–, la misma propensión polémica y el mismo estilo brillante, vigoroso y agudo de Chesterton; y comparte con Anatole France la misma maestría en el uso del lenguaje y la misma veta satírica con que el francés denuncia los abusos sociales, políticos y económicos de su tiempo. Similarmente, las novelas de Fernández Flórez, como las de Mann, están imbuidas por la misma atención a los detalles de la vida moderna y la misma intención crítica, asumida desde un punto de vista distanciado e irónico, en la que subyace un fuerte sentido trágico de la vida. Y como el autodidacta Hesse, en cuya obra podemos observar ese poso de irracionalismo místico que es el resultado de la desesperanza y la desilusión que le produjeron la guerra y una serie de desgracias personales, también encontramos en la narrativa del español la misma insatisfacción y búsqueda de lo utópico que inspira en casi todos sus personajes un sentimiento de alienación y una radical displicencia con un mundo mal hecho.

En efecto, podríamos afirmar que, por encima de cualquier diferencia de contexto, existe entre las obras de estos escritores un común denominador ético— estético, que es ese singular acierto con que cada uno de ellos recoge las facetas más significativas de esa sociedad europea de entreguerras (1914-1936) a la que se remiten literariamente. Y en esto estriba precisamente el gran acierto de Fernández Flórez al reflejar en sus obras esa ruptura social, política y económica que se abre con los sucesos de la Semana Trágica en 1909 y que culmina con la insurrección militar en 1936. La «ley del candado» de 1910, el asesinato de Canalejas en 1912, la Primera Guerra Mundial en 1914, la Huelga General de 1917, el Desastre de Annual en 1921, el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923, la Clausura de las Universidades en 1929 y las elecciones municipales de 1931 que desembocan en la abdicación de Alfonso XIII y la proclamación de la II República son algunos de los referentes más significativos de esa crisis vivida literariamente.

Como advierte José Carlos Mainer, sus personajes se desenvuelven en un mundo de ficción hecho a imagen y semejanza del de su autor, un mundo atrapado en el marasmo de una insatisfacción y en el que se siente la quiebra de valores, la inadaptación de las bases morales del capitalismo oligárquico decimonónico a las nuevas exigencias de un capitalismo reformista moderno. De ahí la amarga crítica del autor en muchas de sus obras: la crisis de identidad del protagonista en *La tristeza de la paz* (1910), el cuestionamiento de los valores tradicionales en *La procesión de los días* (1914), la visión de una existencia totalmente degradada de las clases trabajadoras en *La familia Gomar* (1915), el antimilitarismo que nace de la sangría bélica en Marruecos y después en Europa con la guerra del '14 relegada en *Al calor de la hoguera* (1916), el escepticismo relativista y la quiebra moral que imbuje el espíritu de la época y que sirve de sustento temático-argumental en *El secreto de Barba Azul* (1923), *Las siete columnas* (1926), *Relato inmoral* (1927), *Los que no fuimos a la guerra* (1930) o *El malvado Caravel* (1931) —respuestas literarias todas ellas que, en el éxito de su recepción, también son buenos ejemplos de la sintonía circunstancial establecida entre el autor y sus lectores.

Asimismo, ya en el plano estético de la creación, su narrativa arroja una expresividad lingüística

y una riqueza imaginaria sólo comparables con su habilidad para crear o sugerir ambientes, momentos, sensaciones y personajes de gran complejidad psicológica, ya familiares o próximos al estereotipo, ya irreconocibles por la deformación esperpéntica del humor y la ironía. Y su labor en el campo del relato breve o novela corta —muy en boga por aquel entonces entre las clases medias profesionales e industriales, así como entre una parte del proletariado ya alfabetizado— es particularmente importante. Así, podríamos encuadrar a Wenceslao perfectamente como partícipe (siempre por libre) en el quehacer literario de la promoción de «El Cuento Semanal», lo que nos daría las coordenadas socio-psicológicas de ese público lector, herederos del «folletón», al que se dirigían las colecciones de relato breve como *El Cuento Semanal*, *Los Contemporáneos*, *La Novela Corta*, *La Novela Semanal*, *La Novela de Hoy* y *La Novela Mundial*.

Por otro lado, atendiendo a su difusión e impacto en el ámbito de lo social, su obra podría considerarse junto a la de una generación de intelectuales, historiadores, políticos, científicos, ensayistas y escritores, como Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Manuel Azaña, Juan Ramón Jiménez, Eugenio D'Ors, Américo Castro, Salvador de Madariaga, Gregorio Marañón o Gómez de la Serna, por citar sólo algunos de los más próximos en edad —que, desde distintas ópticas y sensibilidades, dan continuidad al espíritu crítico de la Generación del 98 y proporcionan a la cultura española una notable altura. Sin embargo, esta coincidencia generacional no es más que eso, una coincidencia, y por encima de cualquier parecido, está una vivencia, un estilo y una manera de entender el mundo, que dan a la obra de Fernández Flórez un carácter estrictamente personal e intransferible.

La dolorosa vivisección de la sociedad española que encontramos a lo largo de su obra le sitúa en la estela de esa sensibilidad crítica que va desde el regeneracionismo de Joaquín Costa hasta el intelectualismo progresista de José Ortega y Gasset, pero su weltanschauung es mucho más limitada, carente del bagaje intelectual y la clara identificación con los valores y ambiciones de la gran burguesía a la que estos pensadores pertenecen. De ahí que, si bien coincide en sus denuncias con el autor de Oligarquía y caciquismo —y sus distintos seguidores en lo

literario, como Manuel Ciges Aparicio, Ciro Bayo, José López Pinillos y Eugenio Noel, entre otros—, Fernández Flórez no participa del optimismo de los intelectuales del '14 en su apuesta por la regeneración de España, como ocurre con Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Felipe Trigo o Manuel Azaña, por ejemplo.

De igual manera, aunque en el fondo de cada una de sus obras late un abigarrado conservadurismo pueblerino, mal avenido y peor disimulado por una profesión de fe intelectual y urbana, no hay en la obra de Fernández Flórez una clara proyección ideológica —entendida ésta como materialización literaria. Como sugiere C. González Ruano, nuestro escritor «no habla mal de nadie ni tampoco bien. No se compromete en nada» (1949:140). Pero hay que entender esta actitud. Los intelectuales del '14, desafectos y escarmentados por las limitaciones y fracasos socio-históricos de la Restauración, veían en la falta de ideas madres la necesidad de una elite redentora, un cirujano de hierro que condujese a España hacia el futuro. Pero se referían a una España y a un futuro en el que el proletariado y la pequeña burguesía —clase a la que pertenece Fernández Flórez— no desempeñarían un papel relevante. Por eso no se identifica nuestro autor con el republicanismo capitalista de Ortega; y de ahí, también, que sus simpatías reformistas («moderantistas») se diluyan en una amargura nihilista, que da paso a ese «agnosticismo social» disfrazado de humorismo con el que Fernández Flórez tira la piedra y esconde la mano en sus críticas al establishment religioso, económico, político y militar.

Esta displicencia o radical insatisfacción personal que subyace toda su producción literaria en la forma de un radical pesimismo crítico, más proclive a la destrucción que a la construcción de una nueva realidad política —y que ha servido para que algunos estudiosos, como Fernando Díaz Plaja, le califiquen de «conservador subversivo» (Díaz Plaja, 1997)—, oculta en realidad un posicionamiento ideológico de talante pre-fascista, típico de muchos escritores a los que, como es el caso de Fernández Flórez, sólo se les reconoce retrospectivamente, en el espejo de los hechos consumados. Así, a pesar de que, en su afán por no dejar títere con cabeza, arremetiera por igual contra la izquierda que contra la derecha —eso sí, sólo hasta 1931— toda su producción literaria está imbuida de una sensibilidad, valores y actitudes

que, con el pasar del tiempo, se convertirían en los principales slogans del fascismo: la decadencia y caducidad de los presupuestos sociales y morales, la denigración de los partidos y la política parlamentaria, la falta de convicciones que conduce a un vacío ideológico y que propicia la intervención de un jefe o cirujano de hierro (¡ejercito al poder!), la misma esquizofrenia populista, mezcla de alabanza y recelo del pueblo, etc. Pero tampoco en esto fue Fernández Flórez diferente a muchos de sus coetáneos que, si no se identificaron siempre con la ideología de unas siglas políticas, lo hicieron más en aras y loor de una independencia a ultranza que por falta de afinidades —de ahí que a partir de 1945 muy pocos admitieron haber sido fascistas, de la misma manera que a partir de 1975 parecía que en España jamás hubiera habido franquistas.

De ahí que, en 1964, en pleno inmovilismo desarrollista, Fernández Flórez aún insistiese en querer justificar su heterodoxia política, haciéndose eco del desdén que el Régimen sentía por los partidos políticos, para ridiculizar las luchas entre liberales y conservadores:

A veces triunfaban ellos y a veces nosotros. Considerada desde la lejanía de los años la pugna memorable y rabiosa, creo poder afirmar que remedábamos la conducta de aquellos pueblos que se desangraron en una lucha enconada por si cierto árbol era un olivo o un aceituno. En el fondo, aquellos dos generales de la Armada —si bien uno era liberal y el otro conservador— eran exactamente iguales. (Fernández Flórez, 1964: 208)

La *excusatio non petita* que subyace estas observaciones es ciertamente reveladora de la incomodidad que Fernández Flórez siente en plena dictadura con algunos aspectos de sus críticas a la ley, la moral y el decoro, lo que es ya indicativo de una decantación política claramente conservadora. Pero en aquellos convulsos y confusos años que van desde las elecciones generales de diputados a Cortes en 1905 a la actuación de las Juntas de Defensa Militares y la Asamblea de Parlamentarios de 1917, las cosas eran muy distintas y la ambigüedad, amparada en la ironía y el humor, constituía un eficazísimo salvoconducto ante la censura.

Así, aunque siempre se sintió más cómodo en la compañía de las derechas que en la de las izquierdas,

y a pesar de lamentables lapsos panfletarios durante e inmediatamente después de la guerra civil, Fernández Flórez nunca se caso con nadie; y es que, como diría Groucho Marx, nuestro autor jamás entraría en un club que le aceptase como miembro. De ahí que, aunque su nombre y prestigio fue instrumentado por el franquismo para disimular el desierto páramo literario de la inmediata posguerra, su condición de intelectual y el recuerdo de algunos pecadillos personales y literarios –como la relajación de la moral católico-burguesa de algunos personajes de sus novelas, su apología del divorcio o su posicionamiento a favor del aborto, un tenue si bien incierto feminismo y un declarado antimilitarismo–, le convirtieron en un no siempre cómodo huésped del nacional-catolicismo hasta su muerte. Y, con mayor motivo, tampoco fue su obra reclamada por la izquierda democrática ni antes ni después de 1975. De ahí la ubicación actual del escritor y su obra en esa «tierra de nadie» de la que nos habla Santos Sanz Villanueva, y que es, según el estudioso y desde el

punto de vista de la repercusión en las historias de la literatura, la mayor calamidad que puede sucederle a un escritor (Sanz Villanueva, 1985: 21).

Y buen ejemplo de este desarraigo y soltería ideológica es su última novela de envergadura, *El bosque animado*, en la que, sin menoscabo de otros valores narrativos, el autor busca y encuentra en la fábula de un espacio-tiempo imaginario, alejado del mundanal ruido, esa barriga del buey donde no llueve ni nieva, que es la naturaleza idealizada (infantilizada y falseada), que culmina un largo y doloroso proceso de evasión político-literaria. De todos modos, si es cierto que el tiempo pone a cada uno en su sitio, cabe esperar que algún día una nueva crítica, menos sumisa ante las sentencias de la magistratura canónica, vuelva sobre la obra de Wenceslao Fernández Flórez, aunque sólo sea para situarle en prelación al final de una lista de grandes escritores españoles (incluso europeos) del pasado siglo. Desde la lectura de sus obras y desde nuestra humilde opinión, sin duda se lo merece.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLAÑO, Sara (1963): *Wenceslao Fernández Flórez y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1997): *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- ECHEVERRÍA, Rosa María (1985): *Wenceslao Fernández Flórez: Su vida y su obra (creación, humor y comunicación)*. A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1912): «Paliq», en *El Noroeste*, 5-IV-1912.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945): «El humor en la literatura española», discurso de entrada en la Real Academia Española, 14-V-1945.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1964): *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1949): «Wenceslao Fernández Flórez», en *Siluetas de escritores contemporáneos*. Madrid: Anaya.
- MAINER, José-Carlos (ed.) (1980): *Volvoreta*. Madrid: Cátedra.
- MAINER, José-Carlos (1975): *Análisis de una insatisfacción*. Madrid: Castalia.
- PANIAGUA, Javier (1987): *España: Siglo XX. 1898-1931*. Madrid: Anaya.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1920): «Reseña de *Ha entrado un ladrón*», en *ABC*, 25-VI-1920.
- RODRÍGUEZ YORDI, Julio (1964): «Wenceslao Fernández Flórez», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, mayo de 1964.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1985): «Fernández Flórez y la novelística coetánea», en MOLINA, César Antonio (ed.), *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.
- VILLANUEVA, Darío (1985): «Fernández Flórez: de Valle Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad», en MOLINA, César Antonio (ed.), *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. A Coruña: Ayuntamiento de A Coruña.

Fernández Flórez: de Valle-Inclán y el Modernismo a la Posmodernidad

DARÍO VILLANUEVA

DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA (RAE)

Resumen

La narrativa de Fernández Flórez recoge en su espejo costumbrista aspectos muy significativos de nuestra sociedad, ofreciendo toda una completa retórica narrativa del desengaño, la ironía, la parodia y el humor. No carece, por tanto, Wenceslao de interés social, político, intelectual, ni tampoco, estrictamente literario y narrativo, pese a que la primera recepción de su obra fue injusta y perjudicó la cabal incorporación de Fernández Flórez al curso historiado de nuestras letras. Cabe plantearse ahora, por tanto, el porqué de este fracaso.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez; Ramón María del Valle-Inclán; Literatura; Narrativa; Modernismo; Posmodernismo.

Abstract

Fernández Flórez's fiction collects very significant aspects of our society in its costumbrist mirror, offering a complete narrative rhetoric of disillusion, irony, parody and humour. Therefore, Wenceslao does not lack social, politician or intellectual interest, neither strictly literary and narrative interest despite the fact that the first reception of his work was unfair and damaged the fair incorporation of Fernández Flórez to the history of our literature. We must now consider the reason for this failure.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez; Ramón María del Valle-Inclán; Literature; Narrative; Modernism; Postmodernity.

Wenceslao Fernández Flórez es un buen ejemplo de escritor de amplia trayectoria y considerable éxito popular al que no acompañó un parejo interés por parte de la crítica. Su paisana Emilia Pardo Bazán así lo hacía notar en la reseña de *Ha entrado un ladrón* publicada en el *ABC* (25-VI-1920): «La fortuna de Fernández Flórez es más obra de lectores que de críticos». Y él mismo, poco después, si hacemos caso a sus protestas de la «Carta al editor» que abre *Tragedias de la vida vulgar* (1922), tuvo premonición del deslucido papel que la historia de la literatura le reservaba. Porque aun cuando la categoría artística de la obra de un autor pueda fundamentarse en condiciones abjetivas de su escritura –la *literariedad* de los formalistas–, lo cierto es que la última palabra al respecto la tiene la respuesta o recepción que de aquella obra se hace. Y por encima de la reacción inmediata y desinteresada de los lectores comunes, que cierran con ella el circuito comunicativo abierto por el autor a través de su mensaje que es el texto, la de los críticos posee la llave que da acceso al ámbito privilegiado de la gran literatura. La crítica es, sin duda, una actividad ancilar, doblemente superflua porque se justifica tan solo desde otra práctica social –la creación literaria– que tampoco es imprescindible, como la agricultura o el comercio, para la buena marcha de la república. Pero acaso como venganza, sublimadora de sus hipotéticas frustraciones, el crítico sabe que aunque su nombre sea pronto olvidado, en gran medida se deberá a él que sean recordados los de algunos escritores y otros no.

Aunque convengamos con José Carlos Mainer, autor del estudio más importante sobre Wenceslao Fernández Flórez aparecido hasta la fecha (Mainer, 1975), que el escritor coruñés no fue un Chesterton ni un Anatole France (tampoco, razona Mainer con tino, el *ABC* es el *Times*, ni el Cardenal Gomá un primado anglicano...), no por ello nos resignamos a aceptar el modesto lugar que la primera recepción

crítica de su obra le otorgó en la historia de la literatura española de la llamada «edad de plata», aquel fecundo período que va desde el 98 hasta 1936. La narrativa de Fernández Flórez, dentro de una aceptable dignidad artística, recoge en su espejo costumbrista aspectos muy significativos de nuestra sociedad de entonces (y de ahora), ofrece toda una completa retórica narrativa del desengaño, la ironía, la parodia y el humor, e incluso en títulos como *Aventuras del caballero Rogelio de Amaral* (1933), *Los trabajos del detective Ring* (1934) o *La novela número 13* (1941) adelanta un modelo de sátira política coyuntural que con mucho menos decoro intelectual y pertinencia literaria es explotado desde 1975 por el autor de novelas más leído, según los índices de venta, en España. Es la suya, por otra parte, y más por su contenido que por su forma, una auténtica (como diría Ernesto Sábato) «novela de la crisis» profunda del hombre contemporáneo. Bien consciente era de ello el propio autor, para quien «la novela es uno de los indicios del malestar humano, de la infelicidad general», según leemos en *Unos pasos de mujer* (1924) (Fernández Flórez, 1943: 75), lo que da una notable perspectiva de profundidad y trascendencia a su humor. No carece, por lo tanto, Wenceslao de interés social, político, intelectual, ni tampoco, por cierto, estrictamente literario y narrativo. Y como la recepción de la literatura escrita queda abierta en el tiempo y en el espacio sin limitaciones, si la primera que su obra tuvo fue injusta y perjudicó la cabal incorporación de Fernández Flórez al curso historiado de nuestras letras, cabe plantearse ahora el porqué de este fracaso y, aunque sea gracias a la celebración del centenario de la publicación de *Volvoreta* en 1917, intentar superarlo definitivamente.

En tal intento, el libro de José Carlos Mainer, marca un hito de suma importancia, reforzado luego con esa otra eficaz manera de rehabilitar a un autor injustamente preterido cual es la edición crítica de alguna de sus obras fundamentales (la propia *Volvoreta*, uno de los mejores títulos del novelista que encierra, con la ambientación urbana del relato en su segunda mitad, el más rendido homenaje de Fernández Flórez a su ciudad [Fernández Flórez, 1980])¹.

¹ Esta obra, que ya fue una de las más populares en vida de su autor, lo sigue siendo gracias a su inclusión hace años,

En efecto, Mainer ha sido el primero en reincorporar a Wenceslao Fernández Flórez a la historia de la novela española, pues nos lo presenta ya, convincentemente, como un eslabón insoslayable en la serie narrativa contemporánea, rescatándolo de aquel *ghetto* o vía muerta en que por razones extraliterarias, y por ese prejuicio crítico que tiende a considerar a todo lo humorístico como género menor, estaba varado.

Toda la literatura escrita en una misma lengua –e incluso, toda la literatura en general– constituye un sistema complejo de interrelaciones, en donde cada texto vive en diálogo con otros, anteriores, simultáneos y posteriores a él. Y así, Wenceslao Fernández Flórez viene de Galdós –el tema, por ejemplo, de la sacralización burguesa del dinero– y de la Pardo Bazán –*Volvoreta* es, en cierto modo, reescritura de *Morriña*, la novela publicada por la Condesa en 1884–, y su línea se puede prolongar, como Mainer lo ha hecho, hasta la *Historia de macacos* (1955) de Francisco Ayala o *La puesta de Capricornio* (1959) de Segundo Serrano Poncela. Particularmente significativas son las concomitancias existentes entre el Sergio Abelenda o el Carlos Herrera del escritor coruñés, el Alberto Díaz de Guzmán de Ramón Pérez de Ayala, los barojianos Andrés Hurtado y Fernando Ossorio, y el Antonio Azorín de José Martínez Ruiz, todos ellos magníficos ejemplares de un tipo de héroe problemático, personaje intelectual, abúlico e indeciso, que está dando asimismo en la literatura europea de la época el Stephen Dedalus de James Joyce o los protagonistas de Hermann Hesse. Precisamente, al igual que este último autor, que Thomas Mann, que Aldous Huxley, Fernández Flórez, en su papel de «novelista de la crisis» de la modernidad, recurre al modelo común de la novela

en los libros de la colección RTV. En ella, aunque el narrador nunca mencione el nombre de la ciudad que es escenario del relato, su identidad es inconfundible: «...la ciudad entera, con su semicírculo de blancas casas y la mancha oscura de los jardines, casi en la ribera. y el castillo alzado en un islote a la entrada del puerto, y el rebrillar de los cien mil cristales de los miradores, y tres grandes buques anclados hacia el centro de la bahía, más allá de los vaporcitos pesqueros y de los barcos de cabotaje. Y sobre todo el conjunto, las cúpulas de las iglesias, rompiendo aquí y allá la confusión de tejados, y más alta aún como una flecha hundida en la pesada nube gris, la torre del faro, oscura, aguda, firme, haciendo la centinela del pueblo y del mar envuelta en el pardo capotón de su granito...». (Fernández Flórez, 1980: 163)

de aprendizaje –*Bildungs Roman*– en obras como *El secreto de Barba Azul* (1923) o *Las siete columnas* (1926). Y no faltan tampoco las conexiones que se pueden establecer entre obras suyas con series literarias menos ambiciosas, pero no por ello desprovistas de su función en el macrotexto de la época. Tal ocurre con *Retrato inmoral* (1927) y la novela erótica de los Insúa, Mata, Retana, Belda, Hoyos y Vinent, etc.; entre *Una isla en el Mar Rojo* (1939) y el subgénero postbélico «nacional» de los recuerdos novelados sobre la represión republicana de la gente de orden al modo de Francisco Camba en *Madrid-grado* (1939), Tomas Borrás en *Chekas de Madrid* (1940) o Ricardo León *Cristo en los infiernos* (1945).

En este sentido, está cumplidamente demostrada la filiación valleinclaniana del primer F. Flórez, en especial de *La tristeza de la paz*, colección de relatos publicada en 1910 en el seno de la «Biblioteca de escritores gallegos» que había acogido ya en su serie *Las mieles del rosal* del propio Valle. No solo en la ambientación y el tema, sino también en el estilo, el narrador novel sigue muy de cerca las pautas que le marca el modernismo de las *Sonatas*, a las que rinde un homenaje tan entusiasta que roza el plagio. Mas no se ha reparado hasta la fecha en otra vinculación existente entre ambos escritores gallegos, de signo bien distinto a la que acabamos de mencionar, pero muy interesante de cara a ese rescate de la celda donde la crítica confinó desde muy pronto, incomunicado y aburrido, a Wenceslao Fernández Flórez.

En 1918 nuestro autor, en pleno fragor de la primera gran guerra, apasionadamente vivida por una España neutral, pero dividida en todos sus estamentos sociales entre aliadófilos y germanófilos, saltó a la palestra con un relato, *El calor de la hoguera*², luego reescrito y ampliado hasta su versión definitiva, la novela *Los que no fuimos a la guerra*, publicada en 1930.

Pues bien, junto al evidente estímulo que la realidad del momento significó para el autor –y Fernández Flórez no despreciaba ninguna oportunidad de tratar un tema candente como era el de la pugna entre partidarios del Kayser y de los aliados–, tanto aquel relato como esta novela nacen de un diálogo

intertextual, en clave paródica, con una obra de Ramón del Valle-Inclán, activo aliadófilo, junto a Azorín, Unamuno, Machado, Pérez de Ayala, Galdós, etc., desde el manifiesto aparecido en *El Liberal* el 5 de julio de 1915.

Se trata de *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (Valle-Inclán, 1917), novela corta que recoge en 1917 las impresiones que don Ramón obtuvo en el frente de la guerra adonde viajó en abril de 1916 par encargo del diario *El Imparcial*.

No es necesario hacer una lectura suspicaz de ambos textos para percibir aquel diálogo que apuntábamos y que se puede demostrar, sin recurrir a todos los argumentos posibles por falta de espacio para ello, reparando tan solo en unos cuantos aspectos.

En *Los que no fuimos a la guerra* se atribuye a la propaganda francesa una frase o *slogan*, «Luchamos por la Civilización» (Fernández Flórez, 1930: 26), que es *leit motiv* en el relato de Valle (quien una vez en Francia recibió trato cercano al de huésped oficial del Estado y el Ejército francés). Y así se justifica el furor combatiente de los germanos como «el odio al mundo clásico (...) odio de incluseros a los que tienen abolengo» (55), porque, según se nos dice luego, «para el alma francesa, armoniosa y clásica, el teutón continúa siendo el bárbaro» (84). Por su parte, Fernández Flórez contrapone el «individualismo latino» como virtud racial al gregarismo disciplinado de los alemanes (134), y esa es la diferencia de comportamiento que a lo largo de *La media noche* muestran «el francés, hijo de la loba latina, y el bárbaro germano, espurio de toda tradición» (12). Mientras los primeros reciben el caballeroso trato de sus mandos naturales (cap. XXX), los segundos, el flagrante contraste, «soportan el látigo de los oficiales» (cap. XXVI).

La instrumentalización de una pluma al servicio de la propaganda aliada se representa en *Los que no fuimos a la guerra* por medio del periodista Medina, redactor de uno de los diarios locales, *El Eco*. En su cuento titulado *El pequeño héroe*, leído y comentado en la tertulia aliadófila de Iberina (cap. VIII), todo descansa en el efectismo de la crueldad alemana ensañada en un chiquillo francés que muere antes de proporcionar información al enemigo, como también Valle-Inclán confía la misma función en su texto a una pareja de hermanas adolescentes violadas por el soldado invasor (cap. XIX). Y cuando el

² Aparece junto a otros dos relatos, en el volumen que se titula como el primero de ellos: *Silencio* (Fernández Flórez, 1918).

narrador de *Los que no fuimos a la guerra*, que no es Medina sino el apático Javier Velarde –otro de los protagonistas característicos de Fernández Flórez–, afirma que no regatea su compasión «para los hombres que se arrastraron por el barro de las trincheras o que agonizaron largamente en la «tierra de nadie», ni para los que sufrieron en las ciudades el hambre y la angustia y la ruina» (9) según lo leído en las cuarenta o cincuenta novelas de la guerra que ha comprado, no es inverosímil, ni tan siquiera aventurado afirmar que está pensando precisamente en la de don Ramón María del Valle-Inclán.

La media noche fue sin duda, por sus propias virtudes y la personalidad de su autor, el texto que más conmoción hubo de causar entre los lectores españoles, que pudieron seguirlo entre octubre y diciembre de 1916 gracias a los folletones de los «Lunes» de *El Imparcial*, y desde junio de 1917 conocerlo en forma de libro. Pero además, todo el episodio del viaje valleinclaniano a la Francia en guerra estuvo acompañado de gran resonancia publicitaria.

Ya antes de firmar el manifiesto aliadófilo de 1916, Valle había declarado su solidaridad y afecto para con Bélgica³, mientras el Medina de *Los que no fuimos a la guerra* es el encargado de redactar un mensaje de adhesión «al gobierno del rey Alberto» (32). Antes de partir, don Ramón concede también unas extensas declaraciones a Cipriano Rivas Cheriff para *España*, que aparecen publicadas en 11 de mayo de 1916. Ya en el país vecino, *Le Temps* de París incluye otra entrevista, de la misma temática, el 26 de mayo, y en julio del mismo año, de regreso en España, hablará sobre la guerra para *La Acción* de Madrid. (Dougherty, 1983).

Pues bien, no nos queda sino relacionar con todo ello el viaje que el Medina de Fernández Flórez cursa al otro lado de los Pirineos con el fin de enviar algunas crónicas a *El Eco*. El énfasis ridiculizador es bien patente: el periodista no pasa de Bayona y son en total doce las horas de su excursión, plazo en que «el único momento en que tuvo la sensación del peligro, aquel en que su boca se secó y sus piernas temblaron» (152)... fue cuando al bajar del tranvía en Irún creyó que los aduaneros iban a descubrir su modesto contrabando: un poco de perfume. Ello no

le impedirá presentarse «triumfalmente» en el «Café del Siglo» y ofrecer con facundia a lo largo de todo el capítulo X sus «impresiones» (160) de la Francia en guerra. Valle-Inclán, a su vez, comienza el prólogo de *La media noche*, titulada «Breve noticia», con estas palabras: «Era mi propósito condensar en un libro los varios y diversos lances de un día de guerra en Francia» (5).

Pero aún hay algo más. A pesar de lo efímero de su experiencia bélica, Medina confiesa enseguida que la guerra había conmovido sus presupuestos artísticos, como era inevitable que sucediese en general. «Ahora venía decidido a ensayar, a estudiar, a buscarse a sí mismo para completar su evolución» (167), que se precipita enseguida en «la fórmula de un nuevo arte» (238): «Mi teoría estética se llamará el *avionismo*», pues no pretende otra cosa que «incorporar los aeroplanos a la poesía» (239). Ello proporcionará una «nueva visión de la tierra, contemplada no con la horizontalidad de los puntos cardinales, sino verticalmente, desde el cenit, de arriba abajo. Todo alterado, todo distinto... Trepidación, velocidad, nubes cosidas con el fuselaje del aeroplano... Los filisteos se resistirán a la estética que se derivará de este punto de vista». (240).

En *La media noche* Valle-Inclán, para ofrecer una visión de la guerra como vasta realidad colectiva y simultánea, desdeña la perspectiva novelística habitual por insuficiente –«Todos los relato están limitados por la posición geométrica del narrador», dice en la «Breve noticia»– y aspira a «una visión astral, fuera de geometría y de cronología, coma si el alma, desencarnada ya, mirase a la tierra desde su estrella» (8), posibilidad que justifica recurriendo a la astrología y el ocultismo, que le eran tan caros. Pero la realidad era mucho más simple, y a ella apunta la parodia de *Los que no fuimos a la guerra*.

Gracias al testimonio del periodista y escritor Corpus Barga publicado en *La Pluma* en enero de 1923 con el título «Valle-Inclán, en París»⁴, podemos saber –como también pudo hacerlo Fernández Flórez entre la redacción de *El calor de la hoguera* y la novela definitiva– cuál fue el origen de esa nueva perspectiva o visión astral: los paseos nocturnos que los pilotos de guerra franceses –presentados como héroes en uno de los primeros capítulos de *La media*

³ En *La Correspondencia de España* de 20 de agosto de 1915.

⁴ Más tarde ampliado (Corpus Barga, 1966).

noche (16-18)– dieron al escritor sobre los campos de batalla... En esa experiencia, ciertamente insólita a la altura de 1916, Valle-Inclán tuvo, como confesó a Corpus Barga, la revelación del nuevo punto de vista. Ese fue, evidentemente, su *avionismo*.

Pero debemos preguntarnos a qué se debe el quiebro que va del homenaje de 1910 a la parodia de 1918-1930 en la relación de Wenceslao Fernández Flórez con su maestro Valle-Inclán. Y la respuesta no es otra que el radical pacifismo y antimilitarismo de aquel, a quien debió desagradar profundamente la belicosa toma de postura aliadófila de don Ramón. El capítulo XXXIII de *La media noche* es todo él un encendido canto épico a la guerra y a la muerte. Por gracia de la de la primera «es eterna el alma de los pueblos»; la segunda representa «la divina causalidad del mundo». Por el contrario, en páginas de *Los que no fuimos a la guerra* que parecen pensadas como respuesta a Valle-Inclán, «la guerra es un gigantesco crimen repugnante donde se padece con el más estéril de los dolores, entre espantos inenarrables». Y la palabra *batalla*,

que en las novelas y en la historia tiene un bello fulgor romántico, envuelve, como la piel de una granada, los rojos granos de millares de tristezas, de millares de heridas, y el hambre, y los incendios, y la ruina, y la muerte, y cuerpos desgarrados, y luto, y agonías abandonadas entre el lodo bajo la escarcha y bajo el sol (63).

Precisamente en otoño de 1916 Wenceslao Fernández Flórez llegó en su andadura vital a lo que Gracián denominaba un *bibio*: tuvo que elegir entre la oferta de Miguel Moya para incorporarse a *El Liberal* y la de Torcuato Luca de Tena para que sustituyese a Azorín como cronista parlamentario de *ABC*. Optó por esta posibilidad, y de ahí nacieron sus unánimemente admiradas, por tiritos y troyanos, *Acotaciones de un oyente*. Pero también su adscripción automática al derechismo y el indiscriminado desdén del que fue víctima por parte de los intelectuales, proceso que no es ajeno a su ostracismo crítico. No se puede ignorar su acérrimo maurismo; su inquina contra la República; su tratamiento tendencioso de los «rojos» en las novelas posteriores a la guerra civil. Pero cabe matizar más. Wenceslao Fernández Flórez fue un burgués reformista, a veces avanzado, pero también

proclive al catastrofismo conservador y a la solución mágica del «cirujano de hierro». Y, ante todo, como escritor, no es legítimo negar la causticidad de novelas como, entre las varias que podríamos comentar a este respecto, *El secreto de Barba Azul* (1923), donde se pone en solfa Monarquía, Patria, Justicia, propiedad privada, nacionalismos, matrimonio, heroicidad... Tampoco podemos olvidar ese antibelicismo que obligó a la censura de 1940 a suprimir el episodio del capítulo IX de *Los que no fuimos a la guerra* en que se explica el privilegio de los militares españoles por el que pueden viajar gratis en el ferrocarril como un procedimiento económico de realizar «pequeñas maniobras, maniobras individuales» (146). No en vano, todavía en 1966, tan solo dos años después de la desaparición del escritor, Joaquín de Entrambasaguas, el prologarlo en *Las mejores novelas contemporáneas*, echaba en cara su actitud «a quien debió la vida, como tantos, a nuestra Guerra de Liberación». A ese aguafiestas inconformismo suyo, y a la libertad de su criterio, hay que remitir la decisión con que asumió, de seguro con tristeza, la dolorosa tarea de parodiar el libro de su admirado maestro de la juventud con el que discrepaba en 1916 por tan fundamentada causa. Maestro que, dicho sea de paso, lo distinguía con su alta consideración. Preguntado Valle-Inclán en 1926 sobre quiénes eran los mejores novelistas españoles contemporáneos, no duda en mencionar a Wenceslao Fernández Flórez (y a su novela *El secreto de Barba Azul*) junto a otros cuatro autores de primera fila como Baroja, Pérez de Ayala, Unamuno, Miró, y a Eugenio Noel. (Dougherty, 1983: 157-158)

•••

En el penúltimo capítulo de *Apostillas a «el nombre de la rosa»* (Eco, 1984) titulado, precisamente, «lo posmoderno, la ironía, lo ameno», Umberto Eco –quizá el escritor e intelectual europeo más influyente de las últimas décadas– argumentaba que tras los experimentalismos vanguardistas que acaban, luego de su fructífera búsqueda, en un callejón sin salida solo queda volver a los orígenes. No ingenuamente, por supuesto, ya que hemos perdido para siempre la inocencia, sino con irónico distanciamiento. Y los orígenes, en novela, son la intriga, el relato por el relato, el exotismo, la

imaginación, el desenfado, lo peregrino. Palabras de su estilo, muy osado en el fondo y muy reservado que bien pueden aplicarse a Wenceslao Fernández en la forma» como adelantaba su (nuestra) paisana Flórez, «autor grato, acreditado por la moderación doña Emilia hace ya casi un siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARGA, Corpus (1923): «Valle-Inclán, en París», en *La Pluma* (enero).
- BARGA, Corpus (1966): «Valle-Inclán en la más alta ocasión», en *Revista de Occidente*, nº 44-45, pp. 288-301.
- DOUGHERTY, Dru (1983): *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*. Madrid: Fundamentos.
- ECO, Umberto (1984): *Apostillas a «el nombre de la rosa»* [Trad. de Ricardo Pochtar]. Barcelona: Editorial Lumen.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1918): *Silencio*. Madrid: Pueyo.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1930): *Los que no fuimos a la guerra*. Madrid: C.I.A.P.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1943): *Unos pasos de mujer*. Zaragoza: Librería general.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1980): *Volvoreta* [Ed. de José Carlos Mainer]. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MAINER, José Carlos (1975): *Análisis de una insatisfacción: Las novelas de W. F. Flórez*. Madrid: Castalia.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (1917): *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*. Madrid: Imprenta Clásica española.

Fernández Flórez na prensa do galeguismo e na editorial nacionalista coruñesa

XOSÉ MARÍA DOBARRO PAZ
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

En case que todas as biografías –ou aproximacións biográficas– de Wenceslao Fernández Flórez podemos ler que se iniciou como redactor no xornal conservador coruñés *La Mañana*, desde que contaba 14 anos de idade ata o 31 de xullo de 1902, data da desaparición do mesmo. Así mesmo, que de alí pasou ao *Diario de La Coruña*, e a *Tierra Gallega* –xornal republicano fundado o 2 de setembro de 1903. Tamén que dirixiu *La Defensa* de Betanzos, desde o 5 de agosto de 1906 ata nadal dese ano en que marchou a Ferrol para dirixir o conservador *Diario Ferrolano*, que deixaría en 1911 para entrar en *El Noroeste*, tamén de tendencia conservadora, maurista.

Non obstante son escasas, ademais de superficiais, as referencias que se fan á súa presenza nas páxinas da *Revista Gallega* e de *Coruña Moderna* –dúas interesantes publicacións coruñesas vinculadas, en maior ou menor medida, ao que se pode entender como movemento rexional-galeguista– así como as súas colaboracións no voceiro das Irmandades da Fala *A Nosa Terra*. A un mellor coñecemento delas queremos contribuir con este noso traballo.

A *Revista Gallega* apareceu na Coruña o 17 de marzo de 1895, da man de Galo Salinas, director e propietario¹. Tiña como redactores, ademais do propio Salinas, a Eladio Rodríguez, Francisco Tettamancy, Eugenio Carré e Salvador Golpe e as

Resumen

O presente traballo aborda a presenza do escritor e xornalista Wenceslao Fernández Flórez nas páxinas de *Revista Gallega* e *Coruña Moderna*, ambas as dúas publicacións coruñesas vinculadas ao que se pode entender como movemento rexional-galeguista. Asemade, estudáronse as colaboracións do autor galego no voceiro das Irmandades da Fala, *A Nosa Terra*.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez; Xornalismo; *Revista Gallega*; *Coruña Moderna*; *A Nosa Terra*.

Abstract

This article describes the presence of the writer and journalist Wenceslao Fernández Flórez in the pages of *Revista Gallega* and *Coruña Moderna*, A Coruña's publications linked to the regional movement-supporter of Galician autonomy. Besides, this paper studies the Galician author's collaborations in the Irmandades da Fala's newspaper, *A Nosa Terra*.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez; Journalism; *Revista Gallega*; *Coruña Moderna*; *A Nosa Terra*.

¹ Desde a súa fundación desempeñou –xunto coa Librería de Carré, onde se reunía a tertulia coñecida como «A Cova Céltica»– unha importante función nuclear para a que sería primeira promoción intelectual nacionalista. Foi o órgano oficial da Liga Gallega na Cruña, fundada o 31 de outubro de 1897 na Librería Regional de Euxenio Carré sita na rúa Real nº 30, baixo, coa asistencia de Florencio Vaamonde, Galo Salinas, Manuel Banet Fontenla, Euxenio Carré, Eladio Rodríguez González, Marcial da Igrexa, Francisco Tettamancy, Salvador Golpe, Enrique Carré, Eduardo Sánchez, Avelino Barbeito, José Blanco Vilarino e Manuel Lugris Freire.

súas dependencias –logo mudaría– na mesma casa da Librería Regional de Carré, Real, nº 30.

Vira, pois, a luz cando Fernández Flórez contaba con 10 anos. Nela colaboraría na súa adolescencia –a primeira entrega, o poema «Rima» é de maio de 1901²–, cando seguía a literatura galega, como lembraba entrevistando a Murguía con ocasión do seu octoxésimo aniversario³:

Junto a este hombre admirable, en el ambiente de intimidad de su gabinetito de trabajo, salen de los rincones de nuestra alma todas aquellas sensaciones que acumuló en ellas la literatura regional, en tiempos de la adolescencia, cuando la literatura regional tenía cultivadores talentados que parecían augurar una sólida y perenne cristalización de nuestras letras. (Fernández Flórez, 1913)

Estase a referir, sen dúbida, –Rosalía xa estaba morta– a aqueles que, como lembraba Manuel Vázquez Seijas (1959: 90), aparecían frecuentemente pola citada librería de Eugenio Carré, a denominada Cova Céltica:

La librería Carré fue, más que un comercio de libros, un templo de saber, iluminado con la presencia de ilustres figuras de las letras, de las artes, de la arqueología, de la historia, un buen número de ellos asiduos concurrentes en las horas libres de sus quehaceres, nombres del perfil de Eduardo Pondal Abente, el vate miguelangelesco de la Galicia céltica; Manuel M. Murguía, el historiador vanguardista de las glorias regionales; Paco Tettamancy; Lugris Freire; Galo Salinas; los respetables y respetados escritores Martínez Salazar, Eladio Rodríguez González, Florencio

² Sobre os poemas e outros escritos iniciais manifestaba moitos anos despois (1950: 10): «estoy satisfecho de haber comenzado así, porque –y en esto coincido con la opinión de la condesa de Pardo Bazán– no me parece posible llegar a ser un buen prosista sin haber realizado durante algún tiempo la maravillosa gimnasia de la poesía. [...] Por otra parte, el verso es la expresión que más conviene cuando no se tiene nada que decir, como a mí me ocurría a los quince años». Segundo César Antonio Molina (1985: 48) era bilingüe xa que entre os seus obxectos persoais puido ver «gran cantidad de poemas de su primerísima juventud escritos en ambos idiomas».

³ Este número de *El Noroeste* recolle tamén os actos da homenaxe, banquete e recital –celebrado na Reunión Recreativa e Instructiva de Artesáns da Coruña– dedicados ao patriarca.

Vaamonde Lores; Salvador Golpe; Estrada Catoira... (Manuel Vázquez Seijas, 1959: 90)

Aqueles que, incluído Curros⁴, facían e/ou frecuentaban as páxinas da *Revista Gallega*.

A pesar de non ser simpatizante do modernismo, Galo Salinas (1906), cando xa todos eles publicaran nas súas páxinas, como lles lembra, convocou aos cinco colaboradores modernistas nun mesmo número para dar conta do seu parecer e da súa xenerosidade para con eles nunha carta aberta⁵:

⁴ Con ocasión da morte do poeta celanovés, nun artigo publicado en *La Defensa* de Betanzos recollido neste mesmo volume (Pereira, 2001), reflexionou sobre o seu valor e o dos seus compañeiros de viaxe pola causa de Galicia:

«Acaso sea el último de aquella falange de escritores robustos que honraron á Galicia en el segundo tercio del pasado siglo.

Curros Enríquez llevaba unida á su nombre la impresión de un tiempo de ensueño. [...] Era cuando en Galicia se luchaba más; cuando sonaban nombres de ilustres gallegos consagrados a Galicia, cuando las letras regionales auguraban un resurgimiento progresivo. [...]

Murieron todos. Ellos han logrado conmovir á Galicia, sacudir nuestra apatía censurable. Por ellos, las dulzuras del idioma gallego conmovieron las almas, gorgearon al ser repetidas en muchas gargantas, rompieron el círculo del habla regional y trascendieron á toda España.

Los que venimos detrás de esos hombres, tenemos en el ánimo una impresión delicadísima de la labor de ellos. En las estanterías donde nuestros padres guardaban sus libros, lucían en lugar preferente as obras de los despertadores del espíritu regional: Curros, Rosalía Castro, García Ferreiro, Vicetto, Vesteiro Torres...».

⁵ Está datada o 25 de agosto, isto é, o día anterior da saída do número da revista en que a inserta. Reproducímola case integramente polo seu interese e porque, que saibamos, nunca se reproduciu. Débolle a noticia desta carta, por oral e por escrito, a Antón Capelán (1999). A continuación da carta figuran as colaboracións de Hernández Catá («Una página»), Alberto Insúa («De mi libro íntimo»), Fernández Flórez («Junto a la muerte») e Jambrina (o poema «Mi dueña»). A colaboración de Hernández Catá limitábase a unhas breves liñas –«una cuartilla»– da novela en prensa *De la farándula* precedidas dunhas consideracións –que remata manifestando non querer ocuparse «de asuntos, sobre los cuales mi juicio tal vez fuese cruel»– nas que quere deixar patente o que os move a facer determinado tipo de literatura: «Esta juventud, llega animada de justicia, llena de un noble espíritu, henchida de amor á la verdad; por eso es tachada de iconoclasta. Pero este odio, esta guerra sórdida hija de la industrialización del arte y de la falta de verdaderos artistas, fustigan a una generación que ansiosa de saber, ha traído una ráfaga de ozono para renovar esta atmósfera estatuida y absurda como casi toda nuestra tradición».

Sres. FC (H. de T); Alfonso Hernández Catá; Alberto A. Insúa; Wenceslao Fernández Flórez y Bernardo Bermúdez Jambrina.

Mis queridos *glauco*s: mis donceles bien amados:

.....
Y he aquí como al veros reunidos en amigable grupo en esta mi bella ciudad, antójaseme invitaros para que colaboréis en un número, que os dedico, de nuestra *simpática* REVISTA GALLEGA, y para mí, tan querida como simpática...

¡Naturalmente!

Alguno de vosotros, y otros más que por el mundo vagan, tenido habéisme por maestro y tal título me otorgásteis, siquiera háyalo yo sido de primeras letras y vosotros andeis al alcance del término de carrera adquiriendo grados para conquistar el doctorado intelectual: alguno de vosotros despuntó sus primeras lanzas en las arenas en que, doce altos hace, batalla la REVISTA, que ha sido el palenque donde resonó el estridente clarín proclamando vuestros nombres como incipientes luchadores literarios y estas circunstancias os obligan á acceder á mi ruego, que no en vano, al pasar de los años, renuévanse los recuerdos y despiértanse los afectos que han dejado en los unos, surcos profundos en el semblante, en los otros, ternuras en el corazón.

Por los campos de la moderna literatura merodeáis saliendo á caza de lo más extravagante, levantando gazapos lexicológicos de arcaico abolengo y persiguiendo gurríatos de geológica prosapia; yo lo censuro; no es eso lo que yo os he enseñado; pero coma en mí hay una gran dosis de tolerancia y otra mayor de beevolencia para todo lo que implique perseverancia en el trabajo y en el estudio, os lo perdono, por que [sic] á la postre, si lográis vencer, constituiréis escuela, pasando á la categoría de lo respetable, y si no reaccionareis convirtiéndoos á las antiguas doctrinas, y de uno ú otro modo, algo quedará de vuestra labor, brillante como la estela que la retorcida hélice deja fosforescente en el líquido cristal.

[...]

Tened por seguro que no habrán de faltar quienes se rían de vuestro estilo y de mis ingenuidades; estamos en la tierra clásica de la *guasita viva* y abundan los Zoilos y los Aristarcos destructores incapaces de construir, y los necios que para hacer un chiste no vacilan en torturar un alma.

No nos importe.

Escribid sin ampulosas exageraciones reveladoras de fátua pedertería; no escarvéis [sic] en el apelma-

zamiento suelo que oculta la huesa en donde yacen sepultados los gongorinos rípios; no os bañéis en océanos de centelleante luz no estando seguros de que las tinieblas no han de venir a eclipsarla; para ser estética y retóricamente elegantes, no es imposición el rebuscamiento y recargo en los adornos que distraen y marean la mente restando importancia á la artística perspectiva; escribid para que se os entienda y sed sinceros...

Y sobre todo, quédeos la satisfacción suprema de que hacéis una obra de caridad complaciendo á este sencillo dómine que de todas veras os quiere. (Galo Salinas, 1906)

A *Revista Gallega* finalizou a súa andaina no nº 640, de 30 de xuño de 1907, cando Galo Salinas foi nomeado polo presidente uruguaiño Claudio Williman, en «prueba ostensible de la alta estimación e intenso afecto» que sentía por el (*Revista Gallega*, 1907), chanceler do Consulado xeral en España. Transcorreran, segundo o propio Salinas (1907) «doce años y tres meses y medio» cheos de incomprensións das que se laia:

¡REVISTA GALLEGA publica hoy su último número!

Algunos dícenme que es una lástima que esto suceda; que su desaparición es una pérdida para Galicia; que publicación tan patriótica no debe sucumbir, y entre estos algunos, los hay que jamas se acordaron de este semanario ni para secundar mi labor con los productos de su inteligencia, ni para contribuir al sostenimiento del periódico con la misérrima cantidad de media peseta mensual, que es a cuanto ascendía el importe de la subscripción. (Salinas, 1907)

O 6 de marzo de 1905 aparecía o primeiro número de *Coruña Moderna*, revista semanal, impresa nos talleres de M. Roel sitos no número 17 da rúa Real, lugar onde tamén se ubicaba a administración e oficinas da publicación. Segundo manifesta no poema anónimo «Saludo a la prensa» o seu obxectivo non era outro que o de deleitar instruíndo:

no aspirar á otra cosa
que á hacer pasar el rato
en esta vida dislocada y sosa
en la que el más audaz cobra el barato;
y en procurar que llegue La Coruña
á ser un pueblo culto.

Aínda que o idioma predominante sería o español e en ningún momento haxa ningunha manifestación de carácter galeguista, non son escasas as colaboracións en galego, sobre todo de escritores –non só coruñeses– claramente vinculados ao rexionalismo e recoñecidos como tales: Lugrís, Carré Aldao, Tetamancy, Eladio Rodríguez, López Abente, Aurelio Ribalta, Pondal, Labarta Pose, Pérez Ballesteros, Noriega Varela, Bermúdez Jambrina, Salvador Golpe...

Nos 117 números –este último, de 4 de abril de 1907, non anuncia a súa suspensión– que parece ser que tirou, atopamos sete colaboracións en prosa española de Fernández Flórez, as tres ilustradas polo pintor e gravador ferrolán Máximo Ramos⁶. Plumas importantes deste idioma, como as de Valle-Inclán e Emilia Pardo Bazán, tamén serían colaboradores da revista.

A pesar de que o modernismo está moi presente na revista non falta un artigo, o de Mario Ruiz de Baro (1907), no que se fala mal e descalificadamente deste movemento:

Juro y perjuro que nunca creí que la ocasión llegaría a dedicar unas cuantas cuartillas á la crítica de una literatura, obra de las péñolas de una masa de autorcillos, suyos son un fárrago de escritos que, por periódicos y revistas los más, y por libros los menos, andan por esos mundos de Dios tan agobiadores por el número –los escritos– como por su valer [...]

Son los modernistas tan poco talentosos como sobrado fatuos [...] Juego de niños más que obra de mayores parece la nueva escuela, y sí a corretear y a hacer de hombres se redujesen los tales juegos ningún mal habría en dejarlos entretenidos en sus enredos hasta que la hora llegase de ponerles el libro bajo el brazo y mandarlos al colegio. (Mario Ruiz de Baro, 1907)

O 14 de novembro de 1916 vía a luz o primeiro número do boletín das Irmandades *A Nosa Terra*. Nel figura a relación de «Redautores e colaboradores» na que non aparece o nome de Fernández Flórez. Mais nun solto do seguinte número (*A Nosa Terra*, 2, 24-XI-1916) podemos ler: «tamén temos

na carteira traballos notabres de Fernández Flórez, Cabanillas, Porteiro, Plá Zubiri, Civeira, Rodríguez González y outros, que irán saíndo pouco a pouco n'estas columnas [...]», o que significa que, os que facían o boletín, contaban, dalgún xeito, coas súas próximas colaboracións, máxime se temos en conta que lle dedicaban o «Cadro branco» dese mesmo número porque: «Fernández Flórez, publicou un notabre artigo n' *O Noroeste da Cruña* defendendo a nosa política da lingua».

Tamen o gababan polas súas colaboracións no *ABC*: Háchase na Cruña, onde veu pasare uns días preto da familia, noso bon amigo, Wenceslao Fernández Flórez.

Flórez fixo, até que se pecharon as cortes, unha brillante labore que gabou tod'a xente intelixente, no xornal madrileño *ABC*. As súas «Acotaciones de un oyente» despois das «Parlamentarias» d'Azorín, é o millor que se fixo no xénero en España.

Flórez, unha das primeiras figuras da nova literatura gallega, inda cinguido pol-o loureiro dos éxitos centralistas, non deixou, endexamais, de lembrarse das cou-sas da nosa terra. (¿Os seus arigos sobor do Porto do Son!).

Ten dereito a que se ll'acolla con agarimo no seu pobo nativo. É un gran gran gallego. (*A Nosa Terra*, 1917a)

Non obstante a primeira das súas colaboracións aínda había tardar en aparecer algo máis dun ano. Sería o artigo «Olló ao Cristo» –precedido da indicación «Verbes d'un nazionalista»–, no que se declara admirador profundo de Maura –a quen gustosamente apoiaría para gobernar en España– mais non do maurismo xa que algúns dos seus militantes eran antinacionalistas furibundos:

non poden sere aceptadas as predicas antinazionalistas feitas pol-os adeptos ô señor Maura no seu recente aito do Teatro Principal da Cruña. Tod'ô que sexa hostilidade ô nazionalismo, é conservare o cordón umbilical co-a vella política, e volvel-a espalda –vallámonos d'iste topico tan en use– ô sol das novas ideas. (Fernández Flórez, 1917: 40-41)

El, pola contra, fai unha decidida manifestación de fe –que anos máis tarde mitigaría– no futuro dos nacionalismos: «Antes que ningunha cousa, por

⁶ Máximo Ramos (1880-1949) foi un pintor modernista con preocupación social que sería máis tarde autor das portadas dalgunhas das obras de Wenceslao. Despois de 1936 faríase fascista.

enriba de todo, hai que sere nazionalistas, profundamente, sinceramente, abnegadamente nazionalistas. O demais a estare entregado ós Poderes Centrales».

Nesta lingua xa se manifestara ano e medio antes no artigo «La esclavitud irlandesa» publicado nas paxinas de *El Noroeste* (3-V-1916):

El viejo ideal nacionalista de Irlanda nos ha sido siempre simpático, como deben ser todos los ideales de esta naturaleza. Nada hay mas legitimo que el ansia de sacudir dominaciones, por disimuladas que sean [...] Aun hay, para nosotros, los gallegos, una razón más a favor de los irlandeses, y es la comunidad de nuestros orígenes célticos. Más hermano nuestro es un irlandés ó un bretón que un gaditano. (Fernández Flórez, 1916)

Á vista destes testemuños cremos que non sería aventurado calificar de incipiente nacionalista ao novelista coruñés⁷.

Estas súas colaboracións no voceiro nacionalista penso que, tomadas ou cedidas polo autor, proceden doutras publicacións. Os relatos son de *Blanco y Negro*, poida precisar a procedencia.

Ademais da súa relación cos membros da Irmandade coruñesa⁸ –sobre todo cos procedentes do rexionalismo– non podemos deixar de lado a que tiña con Castelao⁹ da que xa deu conta cumpridamente José Antonio Durán (1977).

⁷ O seu nome tamen figuraría na relación de colaboradores de *Nós* desde o primeiro número ata a suspensión temporal da revista no nº 18 de 1 de xullo de 1923. Cando o 25 de xullo de 1925 se reanudou a publicación na coruñesa imprenta Lar cambiou a mancha e o seu nome, como o dos demais colaboradores, desapareceu. Non obstante, nunca chegaría a colaborar.

⁸ Con algún deles, como o fundador Antón Vilar Ponte, participara na Universidade Popular (Capelán, 1999).

⁹ Posiblemente fose esta amizade con Castelao o que motivou que figurase na relación de colaboradores da revista *Nós* desde o 1º número ata a suspensión temporal da revista no nº 18 de 1 de xullo de 1923. Cando o 25 de xullo de 1925 se reanudou a publicación na coruñesa imprenta Lar cambiou a mancha e o seu nome, como o dos demais colaboradores, desapareceu. Non obstante, nunca chegaría a colaborar. Si hai reseñas favorables dalgunha das súas obras, mesmo das editadas en español. Así, por exemplo, coméntase, sen asinar, *Tragedias de la vida vulgar* en termos eloxiosos tanto para o autor como para a obra (*Nós*, 1923: 25): «No Wenceslao Fernández Flórez amóstranse as calidades da Raza galega d'un xeito brillante, e isto é o modo de que l'atopen certo aire de familia con algúns escritores portugueses. Somos

Froito desta relación, algún tempo despois, cando xa era afamado novelista¹⁰ e coñecido xornalista asentado en Madrid, prestaría o seu nome para inaugurar a colección de novela «Lar». O diario, precisamente non moi galeguista, *La Voz de Galicia* (1924) daba conta do sucesos con esta breve nota¹¹:

Ayer se inició la publicación de «Lar», colección de novelas gallegas que aparecerá cada quince días. Dirige la nueva publicación nuestro querido amigo, compañero y convecino D. Leandro Cane Alvarellos, quien nos participa que cuenta con colaboraciones valiosas de escritores regionales. La iniciativa es muy plausible y merecedora del mayor éxito. La novela primera es de Wenceslao Fernández Flórez, el celebrado escritor coruñés, y se titula *A miña muller*. Esta traducida con escrupulosa fidelidad y sin que la fluida prosa y la suave ironía del querido amigo pierdan en intención y galanura.

Deseamos el mejor éxito a la nueva empresa editorial. (*La Voz de Galicia*, 1924)

Non deixa de resultar curioso o que di o diario coruñés da tradución¹² xa que *Mi mujer* aínda non

nós e non os alleos quen mellor podemos diferenciar. Hai no Wenceslao non sei que de nórdico, infundido no seu forte temperamento persoal: outro carater de raza, a individualidade...».

¹⁰ Por exemplo, en 1923 *Volvoreta* xa ía pola 7ª edición.

¹¹ A brevidade é aínda maior se temos en conta que nesas datas case que tódolos días dedicaba máis dun cuarto de paxina baixo o título «Un brazo para Millán Astray» a dar novas do estado de contas para a adquisición por suscripción popular dunha extremidade superior ortopédica para o fundador da «Legión».

¹² A pesar do dito por César Antonio Molina sobre os seus poemas bilingües, Fernández Flórez non escribía –suponse que algo o falaría– en galego. Así o manifesta cando fala da intervención de Castelao a prol do idiomas nas Cortes Constituíntes (1931a: 73): «-Si, ese es el idioma que no aprendí nunca, el que me parece que estaba dentro de mí en potencia, cuando nací, y –¡que raro!– el que para mí tiene más conmovedores acentos». Indicar que esta acotación –a XIII, de 19 septiembre 1931– se suprimiu, aínda que mantendo a caricatura do rianxeiro, no tomo V das *Obras Completas*. Non obstante, entendía que o galego era a lingua propia de Galicia (1931: 19): «Aquella ciudad de la que le arrojaba el Destino, casi no era gallega, de verdadera raza gallega. Su condición de puerto militar había introducido sangre de otros orígenes, singularmente andaluza. No se pensaba, no se sentía, no se hablaba en gallego, hasta se había perdido el reflexivo reposo regional».

vira a luz, pois aparecería pouco despois co nº 140 de «La novela de hoy» de 16 de xaneiro de 1925¹³.

O feito lingüístico expresado por *La Voz* contrasta co de Vicente Risco:

O ilustre humorista Wenceslao Fernández Flórez fixo pró pirmeiro número de *Lar* unha noveliña do seu geito predileito, *A mina muller*, que ten, ademais do tipo estupendo do Picouto, verdadeira superación do filisteu eterno e omnipresente, a originalidade de pasar á mitá d'ela antre pantasma de mortos. No estilo stirado e, periodisteco que adoita empregar pra marcal-o contraste antr'os conceptos convencionais e a verdade da vida, nótaselle neste caso, o non estar afeito a escribir na nosa lín-goa, da que sabemos porén que fai un estudo miudo e serio. (Risco, 1925: 19-20)

Como non podía ser menos os editores agradécenlle a súa colaboración:

Co'a humorística e fermosa novela de Wenceslao Fernández Flórez escrita especialmente para *Lar* polo admirado amigo escomenzamos hoxe a publicación d'esta revista, na que poñemos todo o noso cariño e toda a nosa vontade. Queremos que no limiar da nosa obra figuren unhas verbas de agradecemento para o insine ironista que, desinteresadamente, ofreceunos a súa colaboración, como o tamén celebrado Paco Camba, demostrando así estes grandes

escritores á par que o amor á Terra nai, o seu desexo de contribuir co prestixio das súas firmas e a valía das súas obras, ao enriquecemento da nosa Literatura rexional, que rexurde agora renovadora e vizosa como froito en sazón. [...]. (A Dirección, 1923)

Feito que repetirán cando, xa en setembro de 1927, co nº 37, un dos últimos da colección apareceu *O ilustre Cardona*:

Por segunda vez honramos as páxinas de *Lar* publicando unha fermosísima novela do grande humorista e ilustre escritor Wenceslao Fernández Flórez, que quer así contribuir ao maior esplendor da fala e da literatura galegas. (A Dirección, 1927)

Nin que dicir ten que o agradecemento era imprescindible pois, como a práctica totalidade dos que prestaron a súa contribución, non cobrou. Nunha entrevista –exhumada por Antón Capelán (1994: 276-280)– que Álvaro de las Casas lle realizou a Ánxel Casal para *El Pueblo Gallego* (21-IX-1934) o que fora fundador, co-propietario e xerente da editorial *Lar* manifestaba sobre os autores que: «Todos, generosamente, nos cedieron sus derechos. Solo uno nos cobró cien pesetas por su original: fue Leandro Pita Romero».

En 1921, Fernández Flórez por *La familia de Gomar* percibira 1.500 pesetas.

¹³ Na presentación en forma de entrevista, «A manera de prólogo», de Artemio Precioso, o director da colección, o autor responde á pregunta «¿Eres feliz?»: «—Si, querido Artemio, soy felicísimo; y en parte te debo esta felicidad. La novelita que vas a publicar *Mi mujer*, ha aparecido primeramente escrita en gallego, y ahora se lanza al gran público español traducida al castellano. Esta es la causa de mi ventura. Mis obras comienzan a ser traducidas. ¿Comprendes ahora? Puedo decir que me encuentro en un instante en que mi labor culmina. ¿Qué era yo hasta tal momento? Un pobre diablo que tenía que ruborizarse delante de muchos compañeros de arte. Bien saber que entre nosotros, ser traducido señala una categoría. Tener mil quinientos ejemplares de una obra enterrados en los sótanos de una librería francesa, es el sueño de nuestras «firmas», para continuar: «Si quieres fijarte, verás que en mi caso concurren circunstancias tan singulares que me colocan a la cabeza de todos los traducidos de España».

— ¿Cuáles?

— Desde luego, puedo jactarme de ser, acaso, el primer escritor castellano a quien se traduce al castellano. Esto es tan raro que solo pensarlo produce un peso de vértigo, ¿verdad?».

BIBLIOGRAFÍA

- A DIRECCIÓN (1923): «Dúas verbas», en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *A miña muller Novela orixinal e inédita por... (Portada de Camilo Diaz)*. A Cruña: Lar.
- A DIRECCIÓN (1927): «Dúas verbas», en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *O ilustre Cardona. Novela orixinal por... (Portada de Camilo Diaz)*. A Cruña: Lar.
- A NOSA TERRA (1917a): «Novas da causa», en *A Nosa Terra*, 6, 5-1.
- A NOSA TERRA (1917b). «Follas novas», en *A Nosa Terra*, 14, 30-III.
- A NOSA TERRA (1917c): «Peneirando...», en *A Nosa Terra*, 19, 20-V.
- CAPELÁN REY, Antón (1994): *Contra a Casa da Troia*. Santiago: Laivento.
- CAPELÁN REY, Antón (1999): «Contribución a unha historia da Universidade Popular da Coruña», en *Sarmiento*, 3, 25-64.
- CASAS, Álvaro De Las (1934): «La Editorial Nos», en *El Pueblo Gallego*, 21-IX.
- DURÁN, José Antonio (1977): «Alfonso R. Castelao. Cuatro Calas. Historia de una amistad. (Castelao y Fernández Flórez)», en *Cronicas-2. Entre el anarquismo agrario y el librepensamiento*. Madrid: Akal Editor, 223-230.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1913): «Los que fueron. Hablando con Murguía», en *El Noroeste*, 18-V.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1923): *El Ilustre Cardona: novela por... (Ilustraciones de M Ramos)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, La Novela de hoy, 55.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1924): *A miña muller. Novela orixinal e inédita por... (Portada de Camilo Diaz)*. A Cruña: Lar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1925): *Mi mujer: novela por... (Ilustraciones de Penagos)*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, La Novela de hoy, 140.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1927): *O ilustre Cardona. Novela orixinal por... (Portada de Camilo Diaz)*. A Cruña: Lar.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1931a): *Acotaciones de un oyente. Segunda serie. Cortes Constituyentes*. Madrid: Renacimiento.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1931b): *La procesion de los dias*. Madrid: Novelas y Cuentos.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945): «El humor en la literatura española», Discurso de ingreso leído ante la Real Academia Española, 14 de mayo de 1945, Madrid.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1956): *Obras Completas*, con prólogo del autor, Tomo V. Madrid: Aguilar.
- LA VOZ DE GALICIA (1924): «Al margen de los libros. 'Lar'.—»Novelas gallegas», en *La Voz de Galicia*, 7-XII.
- NÓS (1923): «Os homes, os feitos, as verbas», en *Nós*. 16, 1-II, 24-25.
- PEREIRA MARTÍNEZ, C. (2002): «Os artigos anticaciquís de Wenceslao Fernández Flórez en La Defensa de Betanzos» en Fidel López Criado.
- PRECIOSO, Artemio (1925): «A manera de prólogo», en FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.: *Mi mujer*, «La novela de hoy», 140, 16-I.
- REVISTA GALLEGA (1907): «Nuestro Director», en *Revista Gallega*, 637, 9-VI.
- R[isco], V. (1925). «Os homes, os feitos, as verbas. Libros. As novelas de Lar», en *Nós*, 19, 25- VII, 19-20.
- R.[uiz] de B.[aro], M. (1907): «Modemismo», en *Coruña Moderna*, 101, 3-II.
- SALINAS RODRÍGUEZ, Galo (1906): «Modernismo literario. Cartas y otras cosas», en *Revista Gallega*, 597, 28-VIII.
- SALINAS RODRÍGUEZ, Galo (1907): «A Galicia. Mi despedida», en *Revista Gallega*, 640, 30-VI.
- VÁZQUEZ SEIJAS, M. (1959): «La Cueva Celtica», en *Boletín de la Real Academia Gallega*, 333-338, 89-91.

Anexo I

- Colaboracións
- Colaboracións na *Revista Gallega*
- Poemas
- «Rima», *Revista Gallega*, 323, 26-V-1901. F. Flórez.
- «Soneto», *Revista Gallega*, 440, 23-VIII-1903. F. Flórez.
- Relatos breves
- «El leño santo», *Revista Gallega*, 369, 13-IV-1902. Wenceslao Fernández Flórez. Cuentística: 163-164.
- «Nocturno», *Revista Gallega*, 373, 11-V-1902. Wenceslao Fernández Flórez.
- «Boceto», *Revista Gallega*, 440, 23-VIII-1903. W. Fernández Flórez.
- «La caída de la hoja», *Revista Gallega*, 500, 15-X-1904. Wenceslao Fernández Flórez. Cuentística: 265-266.
- «Vino triste», *Revista Gallega*, 520, 4-III-1905. W. Fernández Flórez. Cuentística: 385-386.
- «Junto a la muerte», *Revista Gallega*, 597, 28-VIII-1906. W. Fernández Flórez. Cuentística: 247-249.
- Colaboracións en *Coruña Moderna*.
- Relatos breves
- «Cronica impresionista. Amaneciendo», *Coruña Moderna*, 4, 26-111-1905. W. Fernández Flórez. Cuentística: 113-115.
- «Cuentos policromos. Vino rojo», *Coruña Moderna*, 43, XII-1905. W. Fernández Flórez. Cuentística: 382-384.
- «Cuentos policromos. En la noche negra», *Coruña Moderna*, 45, 7-1-1906. W. Fernández Flórez. Cuentística: 218-221.
- «Cuentos policromos. Entre sombras», *Coruña Moderna*, 59, 15-IV-1906. W. Fernández Flórez. Cuentística: 228-231.
- «Cuentos policromos. A la hora del misterio», *Coruña Moderna*, 65, 17/31-V-1906. W. Fernández Flórez. Cuentística: 103-105.
- «Cuentos policromos. Sin aroma», *Coruña Moderna*, 95, 23-XII-1906. Ilustrado por Máximo Ramos. Cuentística: 371-374.
- «Cuentos policromos. Mística», *Coruña Moderna*, 97, 6-1-1907. W. Fernández Flórez. Ilustrado por Máximo Ramos. Cuentística: 340-342.
- «Donisiaca», *Coruña Moderna*, 10-11-1907. W. Ilustrado por Máximo Ramos.
- Colaboracións en *A Nosa Terra*
- Artigos
- «Verbes d'un nazonalista. Ollo ao Cristo», *A Nosa Terra*, 40-41, 30-XI-1917. «Impresions. A muiñeira», *A Nosa Terra*, 59, 30-V-1918.
- «A doce fala», *A Nosa Terra*, 124, 25-VII-1919.
- Relatos breves
- «Unha muller», *A Nosa Terra*, 56, 30-V-1918.
- «O anelo», *A Nosa Terra*, 204, 1-IX-1924.
- «Grao de sal», *A Nosa Terra*, 216, 1-IX-1925.
- ARTIGOS
- Verbes d'un nazonalista*
- «Ollo ao Cristo»
- Ademiramos profundamente o señor Maura. Si o noso voto decidira quen tiña de sere o home qu'houbese de rexir á España o noso voto sería pra il. Pro non somos mauristas, non nos axuntamos os homes que compoñen o grupo chamado eisí, nin crêmos no señor Rodríguez Sampedro, no señor Allendesalazar, no señor Santos Ecay...
- Sofren todos eles doenza arterio-esclerosis política. Si houbesen de faguer un esforzo pr'a-xustare as suas ideas, seu cerebro irto, vítreo, crebaríase. De tod'o maurismo, non ademiramos máis qu'ás Xuventudes porque son a esceición na xuventude española; porqu'as vimos e vemos casi a miudo en Madrí, dar unha sensazón de disciplina, d'orgaizazón, d'amore os ideaes; porque crêmos que constituen unha verdadeira escola de cibdadáns; porque non poden sere arrivistas [sic], xóvenes com'eles que xúntanse a un home alexado do poder como Maura, e loitan o seu redor con innegabre entusiasmo.
- Non somos mauristas porque crêmos ademáis de tod'ô dito, que non son istes tempos en que se deba darlle máis peso o enxuizamento propio, qu'as

ríxidas normas de ningún partido. Arelamos o pensare por conta propia, sin mentores nin perigos d'escomuniación. No porgrama do señor Maura, hai moitísimas soluzóns verdadeiramente enxundiosas, salvadoras. Eisí e todo, parécenos que aínda sendo mauristas, débese introducir algunha modificazón na totalidade do porgrama, do mesmo xeito que nun exército colonial a introduceu no seu regramento, e na disciplina modificazóns comenentes qu'en nada ou pouco afeitan ô fondo da idea qu'inspiróu tales prácticas.

Por exemplo non poden sere aceptadas as predicas antinazionalistas feitas pol-os adeptos ô señor Maura no seu recente aito do Teatro Principal da Cruña. Tod'ô que sexa hostilidade ô nazionalismo, é conservare o cordón umbilical co-a vella política, e volvel-a espalda –vallámonos d' iste tópi-co tan en use– ô sol das novas ideas.

–Sexamos rexionalistas –craman hoxe moitos políticos–, mais nada de nazionalismos...

En primer termo, isa negazón está comprendamente falla de senso. O sentimento nazionalista está baseado nunha realidade étnica e histórica que no se pode suprimire nin da que se pode prescindire antoxadizamente. Ningún sentimento, por outra parte, pode sere tan nobre nin tan confesabre. E aínda que un respetabre canónigo, nado en Cuenca, dixera no *El Ideal* qu'os galegos non queremos sere nazionalistas, nós ficamos co-a opinión d'outro esquirtor, non galego, o señor Perez Barreiro, noso cultísimo e distinto amigo, qu'eis puxo valentemente no *El Liberal*, que de ninguna maneira, e máis estimabre, o que di: «Eu son primeiro galego, castelán, catalán, e dispois español».

Pro ademáis de non tere senso iste ataque ás ideas nazionalistas é sempre sospeitosísimo de capciosidade. Tendo en conta o empuxe do nazionalismo, os homes dos vellos partidos, que se farta-ron de dare golpes no lombo do patrioteirismo, sin prexucio de levare â Patria a un sin fin de perdas e calamidades, fixeron en aparenza un cuarto de conversión, e de cráranse agora fervorosos rexionalistas. Velahí o cómico exemplo de Alcalá Zamora, o autor do famoso discurso en contra da Mancomunidades. Velahí o mesmo García Prieto que iniciou sua disidencia sobor unha irredutible dis-crepanza n'apreciación do probrema rexionalista. Siguen co-isto o consello de Quevedo que recomen-daba como receta infalible pra qu'as mulleres fosen trais d'un... ire un diante d'elas. Son os lobos ves-tidos

con peles de cordeiros. Si cometéramol-a candides de caere novamente nas suas mans esnaqui-zarían ise gran ideal como esnaquizaron todol-os grandes ideaes patrióticos.

Nin aínda son rexionalistas. Son caciques en perigo que claudican pr'asegurare a continuazón da sua hexemonía.

Queren sere no novo réximen que ven vir, o que foron no anterior. Son os vermes que fuxen d'un corpo morto, para zugal-o sangue d'un corpo xoven e vivo. ¡Ollo cós conversos do centralismo! Cando s'acheguen pechade con cerrollo o voso voto, porque si non, desconfiade, qu'até chegaran a escamotealo. Facede a figa às suas conversas de renegados d'un sistema que lles enchéu a panza.

Non se refirenistas derradeiras apreciazóns, ôs mauristas, cuia pureza de procedimentos lou-bamos en toda ocasión. Pro dende logo, témol-os no feixe d'enemigos do nazionalismo, xa qu'eles francamente de cráranse eisí.

Antes que ninguna cousa, por enriba de todo, hai que sere nazionalistas, profundamente, sin-ceiramente, abnegadamente nazionalistas. O demais é estare entregado ôs Poderes Centrales.

A Nosa Terra, 40-41, 30-XII-1917.

Impresións

«A Muiñeira»

O día que rodou o primeiro organillo pol-as estradas de Galicia, o tipismo n-esta rexión sufréu un'ha grave merma nas suas intresantes características. Abrirse ô piano de vez, tivo en Galicia a mesma importancia qu'abrirse ôs suevos é moita mais que soportare nas lonxanas edades as invasións periódicas dos normandos qu'amarraban as suas embarcacións no fondo apacibre das rías e espallá-banse carraxudos e arelantes de botín pol-os verdes vales e as montanas de terciopelo do fermoso país.

O avante do organillo foi o avante d'unha civilización difrente, antagonica. Diante d'ela repregóuse un pouco o gaitero hacia o corazón de Galicia. O gaitero era unha das mais outas insti-tuzóns dos lugares; tiña e ten isa fonda parcela do arte insti-tivamente exercido. ¿Cómo xermolaba na alma do toscó labrego o diviño amore i armonía dos soídos? Algúns d'eles eran compositores tamén. Moitas veces, durante a leutura de *La Dama gris* de Sudermann, creímos atopar no seu protagonista rasgos

que poderían ser comúns a estes clásicos populares da vella Suevia.

O organillo é a chulapeiría, a dexenerazón, a probenza espiritual. A gaita é a montana brava e o val sinxelo. O piano de veo e o peinado de tufos e o tango d'os luares. A gaita é a pucha de candil e o mantelo pudoroso, e o alalalá ateigado de melancolía e de sentimento. Un é a navalla; o outro a moca; un e o vino agre e malo de Valdepeñas; o outro vino de Riveiro d' Avia, que deixa nas brancas cuncas unha mancha onde hai un macio mato dourado.

Co gaitero foi [...]ándose a muiñeira, e a ribeirana, e outros bailes de gran arte típico. A muiñeira é unha das danzas máis antigas da rexión, nada en tempos remoitísimos, na que semella hacharse certa imitazón ô cortexo do galo antre as súas femias. A muiñeira é un baile espectral, diante do cal non pode sentírese endexamáis isa impresión de ridículo que pode producir un chulo dando voltas a esquerdas sobor dos tacóns. Si cesase a música, si persenciásemos uns bailes n-unha película, ista parexa xirando gravemente durante un carto d' hora, ríxida e solemne, remataría por faguernos ceibar unha risada; os mesmos bailaríns das danzas modernas causaríanos unha impresión andloga: os pasos do vals moderno, os poliños cómicos do fox-trot... Na muiñeira, como n-ises bailes antigos que tiveron un «asunto», unha idea xeneratriz representativa, fica un gran prestixio, una gran nobreza, unha sinceridade que nos fai consideral-os con respecto.

Van desaparecendo eisimismo algúns dos elementos que denantes subraían o carácter da festa. Os traxes dos labregos perderon tamén o seu tipismo. As fábricas catalás trunfaron dos humildes teares aldeáns; cos traxes feitos, vendidos nas feiras a ínfimos prezos, van uniformando a tódol-os campesinos. Os brancos calzóns curtos; as cirolas; as polainas arrematadas sobor dos zocos n-un borbón; os chaleques roxos, ou amarelos ou azúes; a breve chaqueta de remontas levada sobor do hom-bro...; todo desapareceu. No íntimo de Galicia vive, en por iso, todo isto. Pol-os vrans, nas festas dos pobos, baixo as cibdades fatos de bailaríns que danzan as danzas crásicas do país. E estonces, cando os aturuxos furan, ô derradeiro, os aires, toda a cibdade, qu' esta envenenando â campía, érguese con-movida n-un soio berro, con un súpeto amor ôs seus oríxenes.

W. Fernández Flórez

A Nosa Terra, 59, 30-V-1918.

«A dote fala»

En Galicia fálese moito máis galego que castelán, e unha lingua que non é máis que unha sim-ple derivación da nosa, a portuguesa, impera nos millóns de habitantes do Brasil, nas posesións por-tuguesas de África e de Asia. De certo señores nemigos do noso idioma, non teñen tanta estensión o rumano nin as lingoas dos países escandinavos, nin as de outras moitas nazóns. Emporiso ocorríuse-lles prescindir das suas por mor d' esa circunstancia?

A Nosa Terra, 124, 25-V11-1919.

RELATOS

«Nocturno»

Pasa oculto, dormido, sepultado, bajo la ancha bóveda de follaje que se cimbre cadenciosamente sobre él sombreándolo de lanceadas hojas de sauce, que él arrastra suave en su corriente hasta el lejano mar.

Acá y allá un furtivo rayo de luna juguetea impaciente sobre su planicie convirtiendo las ondulaciones de la corriente en serpientes de luz que se agitan, y bullen, y desaparecen para sucederse rápidamente más argentadas y más bellas aún.

A lo lejos, el fondo oscuro y tenebroso que forman los árboles de la rivera [sic] en el recodo del río, hace el efecto de la pared terminal de una gruta de mágicas hechuras donde juguetean las náyades y acuden los geniecillos del bosque a batir el agua con sus purísimas alas, para levantar cascadas de perlas que aquéllos depositarán al rayar el alba sobre las rosas del jardín que habitan.

A la orilla crece la altísima hierba que esconde sus tallos en la plateada arena que recubre el fondo del río, y sobre ella pasa riendo la perfumada brisa, haciéndola inclinar ligeramente a su débil peso.

Entre las ramas de los árboles circula un mundo de insectos de luz que describen en el aire caprichosas curvas.

.....
.....
Y la barquilla se desliza silenciosamente entre tantos dormidos esplendores, al impulso cadencioso de los remos.

.....
.....

El postrímero rayo de la luna, llegó a besar la superficie del río e iluminó un claro del bosque, sembrado de aliagas y azuladas florecillas de romero.

El astro de la noche hundió su disco en la espesura, en los montes altísimos y negros tras los cuales ruge un bullicioso océano.

Y el bosque quedó sumido en la densa sombra de una noche sin astros ni luz.

Entonces una voz tierna y lejana llegó a mis oídos entonando una tristísima balada de amor que hizo agolparse a mi mente todos los amargos recuerdos que la calma del lugar había conseguido adormecer en el fondo de mi pecho.

Y he pensado en ti.

Como negra y fúnebre había quedado la noche al ausentarse la pálida Diana, así quedará mi alma envuelta en los negrísimos crespones de la desesperación cuando prives de tu estancia a estos parajes tan dichosos mientras los has animado con tu presencia.

.....
.....

Una ave fatídica ha pasado cerca de mí rozando mi rostro con sus enormes alas...

Boga, remero; haz volar tu barquilla a otros lugares donde el aspecto de la noche no constituya para mí la amenaza de algo que ha de suceder. Conduceme bajo sus balcones, donde respire su misma atmósfera y pueda velar tranquilo el sueño de mi adorada!...

Wenceslao Fernández Flórez
Revista Gallega, 373, II-V-1902.

«Boceto»

Se hablaba de todo: reinaba esa conversación ligera y fácil aparentemente que corre de asunto en asunto, siempre hueca y superficial, y en la que ya se discute la bondad de un traje, ya se relata alguna acción repugnante cometida por un amigo ausente ó se sacan a relucir las hediondecas de algún hogar que se creía tranquilo.

Ella estaba allí también, reclinada indolentemente en la butaca, rodeada por aquellos jóvenes encarbonados que ocultaban sus vulgares sentimientos bajo el brillo de sus inmaculadas pecheras; por aquellas jovencitas afectadas que silabeaban lentamente y cuya pequeñez resultaba clarísima ante mis ojos al compararlas con la majestuosa gentileza de mi adorada.

Yo me había apartado del grupo, mi silla deslizándose suavemente sobre la alfombra había abandonado el círculo en que antes se hallaba: y yo permanecía callado, contemplando á mi sabor su rostro bellissimo, sintiendo desaparecer las negruras de mi alma ante la luz suave que iban recogiendo mis ojos de sus pupilas.

Divide las amarguras padecidas, las abrumadoras tristezas que de continuo me agobian...; en aquellos instantes he sabido lo que no es sufrir... ¡Tan hermosa estaba...!

Llegué hasta a enojarme contra mi mismo por haberme quejado de su desvío, por haber ambicionado su amor... Me vi tan pequeño a su lado, encontré tan ridículas las ideas que momentos antes había abrigado sin vacilar, que hasta consideré ofensiva para ella la adoración muda y purísima que suele consagrarse a Dios.

Si entonces me hubiera mirado, mis ojos se bajarían como los de un niño culpable sorprendido *in-franti* [sic], en el momento de ejecutar alguna travesura.

.....
.....

La conversación no decaía en el grupo. Una adolescente pálida y nerviosa relataba un hecho, ó, más bien, daba una noticia a sus amigas.

Era una historia vulgar y repetida. Yo la oí sin escucharla, gracias a la voz chillona de la narradora.

—¿Os acordáis de Fulanita? Decía. ¡Se ha casado!

E instada a seguir por algunas miradas instigadoras, continuó hablando. Se trataba de una joven hermosa y elegante que había contraído matrimonio con un anciano tan millonario como achacoso; lo vulgar, lo de siempre: un buen postor que se lleva el objeto adquirido, después del sacramental «¡adjudicado!» que habrán dicho con voz gozosa los padres de la víctima resignada; la venta infame de un alma; la abjuración de ideales santos y de aspiraciones sublimes a cambio de unas cuantas decenas de ricos trajes de seda...; lo corriente.

Cuando concluyó de hablar la jovencita hubo una breve pausa, un silencio ligerísimo. Y se dejó oír, estremeciendo todo mi ser, la voz de mi amada que, con concisión sentenciosa, resumió su opinión sobre la historia de su amiga, diciendo:

—¡Hizo un buen matrimonio!

Y no he pensado nada, pero sentí aquí dentro el dolor de algo que se desgarraba, y en los bordes

de las heridas cerradas he vuelto a sentir el calor de nuevas gotas de sangre...; advertí la impresión de algo que agoniza... de un ideal que cayese en las alas rotas...

.....
.....

W. Fernández Flórez

La Coruña

Revista Gallega, 440, 23-VIII-1903.

«Donisiáca»

Venid al gabinetito que tiene tapices alegres con caballeros de peluca empolvada, con damas de abultadas faldas; venid al gabinetito que tiene molduras doradas, que tiene muebles dorados. Yo no soy el Pierrot triste de las leyendas; yo tengo en el alma el cascabel del Champaña, el diablillo malicioso y alegre de la embriaguez. ¿Quiénes sois?... ¡Qué me importa saber quiénes sois! Veo vuestros ojos brillantes, veo vuestros senos blancos y temblorosos, como parejas de palomas enamoradas. Sé que vuestros labios saben dar esos besos largos que se sienten en lo íntimo, sé que vuestros cuerpos adorables tienen toda la sabiduría del amor, del amor generoso. Yo, como el poeta, he gozado más vuestro lado que al lado de las burguesitas insustanciales. ¡Acariciadme! Este diablillo reidor que llevo dentro, vestido del color alegre y pálido del Champaña, tiene arlequinadas maliciosas. ¿Estoy pálido?... Es que toda la vida mía se ha concentrado en lo recóndito, en algo muy profundo que debe haber dentro de mí. Vosotras no: vosotras tenéis toda la vida esparcida a flor de la piel perfumada, de la piel finísima. Vuestro corazón debe latir con insincronismo [sic]. Dejad que lo sienta. No; así no. He de encontrarlo con mi mano bajo las telas.

¿Queréis que os regale?... Os daré vino: os daré amor. Mirad mi bolsa: tiene mi antifaz arrugado. Como llevo desnuda el alma, me han conocido todos y me he quitado la máscara del rostro. Pero os daré vino. Hoy adoro a Dionisos; tengo en mi espíritu algo que cedió al mosto el efebo pálido. Reiremos. Pienso que más que los mejores versos ha de gustarme ver el licor dorado caer desde vuestros hombros desnudos a vuestros pechos, en gotas abultadas é inquietas. Cuando se avive más el fuego en vuestros ojos, me contaréis todos vuestros secretos de voluptuosidad: todos; quiero saberlos y gustarlos. Ahora me imagino el mundo como un

enorme cuerpo blanco y aromado vibrando en un deleite continuo. ¡Vibra, vibra, goza! ¡Tú morirás cuando ceses en ese gozar!

¿Os marcháis? ¡Dejadlo! ¡Dejad que os llame! ¿Quién como yo hará una poesía sobre el pecado? Dejadlo a él. Yo os amaré toda esta noche, en forma tal, que, a la aurora, nos parecerán viejos nuestros cariños. Daré a cada uno de vuestros nervios una sensación... ¿Os marcháis?

También me marchó yo. Voy a enfangarme en la calle, a manchar la blancura enojosa de este traje. Quiero encontrar una juventud para mi cansancio; quiero inundar en vino muchas ideas que me trajo el vino. Tomad: os regalo mi máscara: acaso os hará falta para ocultar el hastío de vuestros rostros, cuando el petimetre os abrace... -W.

Coruña Moderna, 10-11-1907.

«Unha muller»

(conto)

Cando nena iba ô monte co-a vaca bermexa. Tiña catro ou cinco anos. A pel dos seus pes fíxo-se máis forte qu'as espiñas dos toxos. Alboreaba no seu espírito unha difusa consciencia. D'aqueles anos gardóu durante moito tempo a acordanza d'un soio acontecemento: o animal confiado â sua vixi-lanza perdérase. Foi namentras ela, asobiada á un cereixo, roubaba a froita dos seus degoros. Ô vol-tare pr'â casa, maltratáрана, e a porta pechóuse diante d'ela. «Si non atopas a vaca, non volvas». Era de noite. Vagóu pol-as fondas congostras e pol-o arripiante monte. Ô comenzo choraba. Dimpóis tivo medo do seu chorare, e calóu. Endexamáis estivo tan prêto o chan e o ceo. A probiña perdéuse na prê-tura; tremóu de medo e de frío. Veu a Estadea e tamén a figura d'un can lumioso do grandore d'un cabalo que pasóu ulando diante d'ela.

Labróu as herdade, sufréu a chuvia, o sol, o vento e o pedrido, com'ô sofren ano trais ano os reitos pinos, e os robres enanos e cheos de xorobas como arlequins do monte, que nos ocasos asôma-ba a sua chouza. Ría pouco. Tivo as suas mans encallecidas. A ventura d'esta idade moza foi un pano amarelo de seda, que roto xa, lembróu ela con nostalxia, sempre que pasaron as rapazas pol-a sua porta moito engalanadas pr' asistire â misa de domingo.

Casóuse. Era seu home un rapazote forte e calado. Cando sucedéronse dous anos de malas colleitas, marchóu pr'América lonxana. Tornóu

fraco, sin humore, e sin cartos. E de novo volveu á emprender con odio a labore do campo. Pasaba longas horas na taberna do lugare; bebía mais augardente qu' o vello gaiteiro da parroquia, qu' era a máis forte gorxa de tod' a feligresia. A muller houbo de sufrir golpes e aidraxes. Un día, guiando un carro, co-unha forte tana, pasou sóbor il, e matouno. Aquela faciana aprastada, esfigurada, horrible, de tonos roxos e morados e prêtos, ous-tinou-se moito tempo na visión da muller.

Saus fillos creceron. Cando o maor foi un home qu' aliviaba o coidado d' as terras, levárono á cibdade. Era perciso que loitara contra os mouros. ¿Onde estaban os mouros? ¿Quen facía os mouros? A muller o non soupo xamáis. Moitas cousas houbía qu' o seu cerebro non podía enxerguere. Así com' unha brétema, entorpecía o seu pensamento. Soio sabía, e isto pouco, cando a terra percisa auga ou quentura do sol. Amaba a Deus ô traves d' un conceito superstizoso; cría nas bruxas; exorcizaba os campos de máis e o gando, con verbas adeprendidas de seus abôs. Pra ela o Estado era o recaudado-re; a civilizazón, o tren. Temialle ô recaudadore. Odiaba o tren que lle matara un terneiro e queimá-ralle a mies en prena maturidade, n-unha noite d' estío, co-as muxicas do seu folgare endemoniado.

Coméu sempre legumbres cocidas, n-un cunco de madeira co-unha cullera de buxo. Sua chou-za, sin chaminea, henchíase do fume cheiroso dos toxos queimados no fogar; o leito era duro, e farra-pentas as roupas qu' o cobrían. Na invernia, os alentos de friaxe, entraban na vivenda por mais d' un-ha rendixa. Cando a muller foi moi vella, non puido traballare. Sentábase ô sol co-as mans cruzadas no regazo, i eisí, d' iste xeito, pasábase hora trais hora o día inteiro. Endexamáis soupo no que pen-saba. Cicáis non pensara en cousa algunha. Mais ben, sua aitude, era a dos animaes aldeáns en repou-so: isa traza do boi, que parez cavilosa; ise aspeito dos cabalexos qu' amarrados no monte asomellan meditare, co-a chola baixa e caída, e a crin sóbor dos ollos...

Dempóis, xa non puido saíre ô sol. Ficábase n-un curruncha da chouza chea de penumbra. Ô derradeiro, estivo tendida no seu leito, moitos días, quen sabe si un mes.

Os fillos apenas lle falaban. Nas longas xornadas do vran, a vella estaba soia. Pol-as noites,

ouvía, desperta, o ronquido dos fillos fadigados pol-o traballo.

E un serán, denantes de qu' o sol caera, finóu.

Abrú a desdentada boca, rabuñóu cós sarmientos das suas mans a manta, parecéu querere fol-guexar con forza, e morréu. Ninguén estaba na chouza. Un rato corría solenzosamente pol-a espazo-sa pedra do lar...

Enterráron-a no pequeno cimenterio, onde a herba é outa, e onde a vaca branqui-prêta do sagristán hacha un freconte regalo. Pasado un mes, ninguén recordóu a punto fíxo o lugare en que dormía o derradeiro sono. A aldea enteira, xenerazón sóbor xenerazón vai sumíndose n' aquil trozo de terra encoadrado por tapias. E ninguén ten unha lápida, nin un cirio, nin unha frol. A ideia da morte istá borrosa, coma borrosa istá a ideia da vida. Vívese un pouco mais qu' os albres, un pouco mais qu' os animaes pensativos que pastan no monte... Apenas un pouco mais... Ista muller non vivéu d' ou-tro xeito.

W. Fernández-Flórez

Nosa Terra, 56, 30-V-1918.

«O anelo»

Por Wenceslao Fernández Flórez

Entróu Luisa, ergueú un pouco a cabeza para miralo c' unha compracencia contida no fondo dos seus ollos sereos. Doha Soledad suspendéu o manexo da longa agulla con que urdía unha labor de crochet. Tendeulle el a sua man.

–Ben, ¿e vostede, Ernesto?

Sentouse el n-unha silla baixa, perto da rapaza. Olláronse, sorrindo. Houbo un instante de cur-tidade, que el consagróu a se quitare escrupulosamente os guantes que, ao facer a diaria visita, nunca faltaban nas suas mans un pouco disformes. Parecía resaltar así a sua traza vulgar. Moitas noites denantes de petar co aldabón, detíase ante a porta para subsanar o esquecemento de se enguantare. Agora doblounos, gardounos, cuidadoso. A sua noiva voltóu a baixar a cabeza sobre a labor, e pro-nuncióu a primeira frase sacrosanta da conversa, e' un ton que o cariño facía confidencial –de segre-do.

–¿Qué hai?

–Nada.

Nada. Endexamais socedia nada transcendental; a oficina, o paseo e a espera impaciente a

que chegara a hora de ver a Luisa. Os domingos alteirábase algo a monotonía prácida da vida. El camiña-ba fachendoso a carón da sua noiva, afermado, co sombreiro tres veces reformado, co traxe único de paseo cuia longa vida sabía remozar a xoven con algún mañoso ardil. Gozaba, daquela, intensa-mente con mil minucias. A veces era un estrevido que piropeaba a Luisa; a veces que o xefe do nego-ciado; ao se cruzare co'eles erguía un milímetro o chapeo; todo parecíalle elevar a sua pequenez, en presencia da noiva. Andaban e andaban e ao voltar, Luisa tiña unha sana côr no rosto e dela Soledad deixábase caer, fatigadísima, no diván onde as molas cortaban o pano; e el saía c'un grande contemento na alma, cuia visibre tradución era o rápedo molinete feito co seu bastón de aramio.

Caía agora por riba d' eles a luz da bombilla que brillaba dentro da vella lámpara de petróleo, pendurada do teito. O amor non alteiraba a solene quietude; o seu bisbiseo tiña o son do rezo. Un istante ouvíase o roer da polilla na mesa de pino; logo retumbaba un carro na rua mal empedrada... Doña Soledad gardaba o seu constante xesto de preocupación mentres bulían na labor as suas mans osudas e iba movendo os beizos, contando en silencio os puntos do crochet.

Falaba Ernesto:

-¿Sabes? Escribume don Manuel.

-¿Escribiu?

-Si pero temos que agardar. ¡Hasta Xunio... medio ano máis! En Xunio asegúrame que ascen-derei.

Ela fitábao, xubilosa. Sorriu. Calaron un segundo, e a voz d'ela alentadora e tenra, ofreceu:

-Agardaremos, querémonos d'abondo para agardar, ¿non si?

Colléu él a sua man n-unha muda gratitud. Ademais de adourar a cariña moura e os negros ollos e o corpo lanzal adouraba en Luisa algo de superioridade de espírito, certa intuición de elegancia que eistía n-ela, acaso como impresión de lonxanos tempos de prosperidade. Recibía Ernesto o seu cariño con homildade de reconocimiento con sumisión de inferior que a veces o cohibía supe-ramente ante a noiva.

Houbera bicado aquela man delgada e morna, que agora aloumiñaba entre as suas. Incrinouse sobre d'ela; preguntou de súpeto, estranado:

-¿E o anelo? Non levas o anelo.

Enroxeceu a rapaza, coma se todo o sangue acodise ás suas meixelas soaves. Afirmou balbu-ciente:

-Non... hoxe non... Gardeina.

E houbo tal turbación no seu rosto, tal tremer na sua voz, que Ernesto fitouna, solprendido. Ela retirou a man, agachándoa baixo a tea da labor, nun ademán instintivo de azoramento.

Fora un regalo de Ernesto, o anelo de ouro. Meses antes, no aniversario do seu noivado, levá-rao nun estuchiño coquetón. A inicial de Luisa estaba formada sobre o metal c'uns diamantiños minúsculos e era tamén a lanica alaxa da amada. Ao recibila, ela reprimira a sua ledicia, para lle dicir:

-Pero esto é demais, Ernesto: é un sacrificio teu que eu non sei,...

E el, roxo de dita, interrompíralle:

-¡Oh!, non creas; houbera desexado ofrecerche moito mais!

E a escena vulgar romatou c'un bico.

Ernesto voltou a preguntar, agora un pouco serio.

-¿Onde está o anelo?

-Gardeino.

Había algo de súprica e de anguria na voz da xoven: unha anguria sutil. O noivo sentiu unha estrana inquedaanza receosa. Esixiu foscamente:

-Amóstrama.

-¿Para qué?

-¡Amóstrama!

Luisa incrinouse sobor da labor sen lle responder. Doña Soledad cesou no seu traballo. Volveuse a ouvir o ruído da polilla roendo na madeira da mesa. Ernesto insistiu, sentindo medrar un preciso presentimento:

-¿Por qué a gardaches?

Non erguéu ela o rosto. Respondéu en voz moi baixa:

-Caéronlle unhas pedras...; mandareina a un xoyeiro.

-Non é certo; tí non tés o anelo. Confésao.

Estaba un pouco pálido; sospeitaba non sabía que mal para o seu querer. Luisa, definitiva-mente vencida, calóu. Agardóu un momento; logo ergueuse, ofendido por aquel silencio.

-Está ben -dixo:- ireime.

Maquinalmente sacou os guantes. Calzounos de vagar, confiando en que a sua actitude ven-cería á rapaza. Luisa se non movéu. Chegouse novamente, bruscamente, nun arrebatado de despeito, para lle dicir:

–Non voltarei hastra que o confeses.

E deu un paso. Doña Soledad incorporou un pouco o busto na sillíña: a súa voz cansa ergueu-se c’un son de tristura:

–Agarde vostede, Ernesto.

El detívose un pouco asombrado; doña Soledad encomenzou a decir, vagarosamente:

–Luisa non ten o anelo... Oínlles a vostedes... Pero eu non quero que a inculpe... Nós, xa ye vostede... a pension é pequena... Vostede non sabe que nós traballamos, que cosemos... Luisa non quixo que o soupera vostede, Ernesto... antonte non tivemos diñeiro; é unha mala época... Antonte, Luisa non quixo que eu non probase mantenza ese día... Fixoo sen eu saber... reñinlle... o anelo...

Doña Soledad baixou ao chan os seus ollos que tiñan unha veira roxiza: treméu un pouco mais a súa voz:

–O anelo... esta empeñado, Ernesto.

Luisa botouse no regazo naiciño; estalaron os seus saloucos na quietude da estancia. Todo o seu corpo, asoenllado era abalado pol-a anguria d’un hipo nervoso. Doha Soledad puxo as súas mans frias na pobre cabeza acongoxada, c’un ademán de consolo e agarimo. Aínda afiadu:

–Mais o anelo voltará. Perdóenos vostede... o lus cobrareí a pensión e o primeiro diñeiro será para o rescate do anelo... inda que nos estreitemos un pouco... o lus sen falta...

Bicou á filla. Ernesto sentíu un frío sutil correr por todo o seu corpo, coma unha fonda con-goxa sentiu crecer unha enorme piedade na súa alma; notóu subir o seu querer aos ollos en vágoas e ao curazón en saloucos. Adiantouse un pouco c’unha santa emoción que nubrava a súa voz: tivo un desexo vehemente de se axoenllar el tamén, de agacharse á chorar no regazo da vella unha pena moi grande, moi grande, e sentir sóbor da súa cabeza a frialdade da man agarimadora, e chamarlle coa voz de toda a súa piedade e de toda a súa anguria:

¡Miña nai: pobre miña nai!

A Nosa Terra,-204, 1-IX-1924¹⁴.

«Grao de sal»

Por W. Fernández Flórez

Ao cobrar o seu soldo, aquel mes, Mauricio tivo unha fonda perplexidade. O día 19 era Santa Rosina. O día 19 facíase preciso o ramo de frores; siquera un ramo de frores. Mauricio gardou arre-dadamente dez pesetas. Logo vagou media hora pol-as rúas cheas do barullo do anoitecer invadidas xa pol-a lus marelada dos candieiros. Sospirou, cavilou. Viu o ramo xa murcho, arringado do froreiro pol-as mans d’unha criada, chimpado na rúa. Pensou que rosina debía ter d’el un recordo mais dura-doiro que un caravel ou unha rosa. No portal escuro da súa casa arredou dous pesos mais. Supetamente asaltouno un escrúpulo: receou do son delator das moedas e envolveunas na tea do seu pano.

Logo: mentras comía o guisote homilde, tivo unha indecisión, un asomo de arrepentimento. Ao romatar, a súa nai recolleu os mantés e sentouse frente d’el, calada tamén. Pasou un silencio longo. A mulleriña encañecida, insinificante, de tristes ollos bermellizos, despabilou o quinqué: despoil axuntou as frangullas co coitelo, e foinas partindo: poriomate ollou o seu fillo timidamente.

–¿Cobraches, Mauricio?

Rebuliu el na súa cadeira.

–Cobrei. Aquí tês.

E puxo na táboa un billete de cincuenta pesetas, logo seis pesos mais, peza a peza, tirándoos vagarosamente do peto.

–Faltan catro pesos. Non había cambio na caixa –desculpouse. Un d’estes días daranmos.

Sospirou a velliña, domeou o billete, chinclou a prata nas mans. Caláronse. Á mecha do quinqué cantaba enxeladamente ao arder: na cociña sentíase, sobor da pizarra do chan, o estremecimento da cazola, na que o gato familiar lustroso, devoraba a mestura ruin das sobras.

E aquela noite, Mauricio, co segredo d’un ladrón, gardou o seu diñeiro antre os papés do seu escritorio. A gaveta non tiña chave. Puxo uns folletos enriba das moedas, acurrunchounas, fíxolles un valadiño de caixas de prumas, de cuadernos, de xornaes.

¡O día 19!... ¡O día 19!... Durmiu ousecionado, Rosina era a nota sentimental da súa vida.

Timidamente, paseniñamente tiña entrado nel, dominándoo. E era tan devoto e era tan cobarde o seu cultic), que a mesma alma non atinaba a reter

¹⁴ Este texto está pouco cuidado tipograficamente; por exemplo, substitúese casi sistematicamente o final do perfecto: «-on» por «-ou»; ademais casos con intercambio de tetras, etc. Correxino cando se trataba de casos de evidentes erratas.

mais lembranza da amada que os ollos mouros
brilado-res e a pequeniña boca fresquísima. Ao
s'arredre d'ela, evocaba:

-¿Cómo é?

E via os dentes branquísimos e o escuro ollar. E
o resto da imaxe esvaía-se nunha néboa d'en-sono.

¿Vos non aconteceu esto algunha vez, nunha
paixón romántica, nun cariño noveleiro?... Na
crucifixión do seu amor, daba tódol-os días Cupido
a lanzada. Advertía el nova e asoballadora â amada
en cada entrevista e, á carón do seu amplo chapeu,
rentes da elegancia das suas roupas, perto do soave
perfume de todo ela, sentía Mauricio un íntimo
desconsolo desesperante.

-¿Quéresme? ¿Por qué me quererá?

E á seu rente, mauricio reparaba desoladamente
en que el vestía un traxe dez veces roparado pol-a
cuidadosa man naiciñam abrilantado pol-o cepillo
e pol-a bencina: en que o chapeu tiña perdi-da
a forma, en que os zapatos levaban o tacón torto;
en todas esas horribres pequeneces, cando unha
das cals deixaba unha acedume de drama na sua
alma. ¿Oh? ¡Poder erguerse, poder camiñar á
carón de Rosina, sen medo á que se advertise na
roupa o bochornoso zurcido...! Meditade a traxedia
traza-da por eses hilvás dados pol-a rugosa man
naiciña, rente do quinqué, sutilmente, escrupulosa-
mente, entramentes a mecha arde co seu ruidiño
caraterístico...

Mauricio sabía o encanto da fror seta, gardada
coma un fetichismo grato, e o encanto de pase-ar,
xa de noite, a caron da casa da adourada. Daquela
as contrafenestras apertaban os visillos contra os
vidros e os farois parpadexaban no silencio da vita,
e un vapor que entraba ou que se iba riscaba a escu-
ridade coa sua luz vermella ou verde. E el maxinaba
o bulto cándido de Rosina á carón das sábo-as e
mandaba a sua y-alma á través da fosquedade das
paredes, coma un ave de conto de nenos que levase
no seu peteiro o encanto d'un ensoño.

-¡Se agora pensara en min!

E ao se retirare, rubía nos bicos dos pes a esca-
leira da sua casa. No pasillo saudábao de cote a voz
da nai, sahída da alcoba escura:

-¡Qué tarde ves, fillo! ¿Tiveches que facer?

A velliña falara sumisamente, c'un acento de
resinación.

-E olla, hoxe tiven ocasion: era case de balde;
puiden mercar a talma, mais me non afoitei.
Sospirou.

-Este mes...! Non sei como facer este mes. ¡E
cada vez mais caro todo...! Mauricio calou. Era a
víspora do día solene; ¡estaba tan lonxe a sua alma...!
A vella sospirou outra vez. Mais ale, dos seus ollos
atristecidos fuxía a espranza de se embrullar na
talma, á carón do lume, de cruzar as suas mans
osudas baixo o rexo pano agasallador. Ela estaba de
cote fría, ¡tan fría!...

Mauricio tivo unha sospeita repentina. ¿Sabería
a sua nai que el tiña cobrado íntegramente o soldo?
Aquela noite esaminou a sua retroca, tremante. As
caixiñas de prumas, os folletos, continua-ban intai-
tos. Debaixo, apalpou as moedas unha vez, outra
vez, hastra se convencere de que as catro estaban
alí, acubuladas, tal e como el tiña-as gardado.

E durmiu; soñou con ladr's, con Rosina: un sorio
confuso e fragmentado, cuia nota temática era o
roubo das suas vinte pesetas.

Como rimos a fror d'alma d'estas sinxelas acedu-
mes e d'istes dramiañas sinxelos, que son coma graos
de sal que dá á paladear a vida, eu quixera atopar,
pra vol-o contar, o tono mais sinxelo tamén, para
que fose mais bondosa a vosa risa. Coma unha parla
soave. Seríades un fatiño d'amigas, teríades unha
aititude preguiceira: iríavos dicindo vagarosamente.

-E aconteceu...

E aconteceu que Mauricio paseou a sua indeci-
sión ante os escaparates. Tivo a idea, ao cabo: un
dixe. Foi fitando oo brillo d'unhas xoyas nun comer-
cio fastuoso. Un dixee. ¿Había algo mellor? Un dixee
co seu retrato dentro, que fora brincando sobor do
peito de Rosina. Pareceulle aquela unha ini-ciativa
extraordinaria. Entrou.

-Dixes ¿teñen?

Foi ollando; atopou un rombal, c'unha pedriña
verde no centro c'unha bela côr d'ouro mate.
Dazaioito pesetas. Deunas.

Aquela serra, na casa da sua noiva na saliña
coquetona onde a festa tiña congregado xentes para
el estranas, sentiuse mais homilde, mais cohibido
que nunca. Rosina foille amostrando, radiante:

-Esto, de mamá; esto de tía Marta...

Don Xoan, o pai de Rosina, tíñalle dito ao pasar,
con certa sequedade:

-¿Non se senta vostede?

-Si, señor.

Sentouse á carón d'unha coluna que soportaba unha palmeira enana. Montou unha perna, des-montouna axiña. Levou as mans aos petos, logo púxoas riba dos xionllos, logo adicouse á se retorcel-os dedos. Rosina andaba volvoreteira antre as suas amigas. Unha vez veu cabo d'el.

-Perdoa un instante. Vanse marchar os de Vélez. Unha pasta... ¿Queres unha pasta?

Ofreceulle un confite. Tomouno el, pillandoo pol-a envoltura rizada. Mordisqueouno sentín-dose algo ridículo n-aquel curruncho, comendo unha xema. Ao romatar, fixo unha boliña co papel do confite, procurou onde botala; ao cabo empuxouna co pé baixo da butaca e alentou como se se libra-ra dúnhá carga pesada.

Voltaba á pasar Rosina. Chamouna caladiñamente:

-Rosina..., mira!

Fixo ela un xesto gracioso.

-Un instantiño nada mais...: un instantiño. Regre-sou ao cabo d'uns minutos.

-¿Qué?

-¡Ven!

Levouna á galería. Asomáronse. Ollou cara adentro, con medo de ser sorprendido. Tiña un vago tremor nas palabras e unha turbación fonda, porque n-aquel momento cavilaba na mesquindade do seu agasallo. Houbo un instante en que decidiu non llo entregar. Balbuciou:

-Quixen... Unha lembranza pequeniña, ¿sabes...? Eu non sei se che gustará. Non vale nada...

Iba desenvolvendo moi amodiño o papel finí-simo que ocultaba o regalo. Deullo, ao cabo.

-¡Un dixee...! Bonitísimo, fillo, bonitísimo.

Remirouno, revolveuno entre as suas mans bre-ves. Perguntou con degoro de nena mimada:

-¿É d'ouro?

Còrou el intensamente, c'unha vergonza deses-perada da sua cativéz.

-Non; non é d'ouro...

E engadiu, despois d'un esforzo.

-Dentro puxen un retrato meu.

-¿A ver?

Ao forzar o resorte, o dixee fuxiu dos dedos feme-ninos. Apenas ouviuse, dende a outura, o cho-que do metal nas laxes da rua.

Rosina deu un pequeno berro. Ollou â rúa, logo ollouno á el. Houbo un silenzo no que Mauricio quixo buscar unha sorriso. Daquela ela sorriu tamén c'un mohin lixeiro.

-Total... non era d'ouro... ¿verdade?

E el, c'unha opresión na gorxa:

-Si... ¡total...!

E ao sair recolleu baixo as fenestras o redon-deliño escuro do seu retrato, salpicado de lama. Gardouno, c'unha acedume fonda que encheu de bágoas os seus ollos. Daquela pensou na velliña miuda e resinada que non tiña abrigo para o seu corpo tremante, a velliña que agardaba a súa volta nocturna feita un novelo no leito, cavilando en que «¡ja vida é tan cara...!»; a velliña, que facía ouvir a sua voz doente dende a alcoba:

-¡Qué tarde ves, Mauricio...! ¿Tiveches que facer?...

E aquela noite o pobre namorado salavou entre as paredes espidas do durmidoiro...

A Nosa Terra, 216, 1-IX-1925.

Anexo II

Reseña de *Volvoreta*

«*Volvoreta*»

N'esta nova novela, que mais que novela é unha fermosa sinfonía pastoral, dánse a man o fondo espírito analítico de Guy de Maupassant e o humorismo xugoso de Eça de Queirós. É un canto en prosa do chan gallego, no que reverte a mais sinxela e tenra poesía.

Pol-as páxinas de *Volvoreta* latexa, entre liñas, unha fonda carraxe contra da erma Castela, santa carraxe hirmá d'aquela que inmortalizou Rosalía nos seus Cantares.

A exaltación do noso paisaxe esta feita con tod'a forza da realidade. A Fernández Flórez lle non queiman os labios as verbas galegas com'a condesa de Pardo Bazán, que chegou a chamarlle procesión dos Caladiños, «procesión de los Calladitos».

Flórez leva Galicia na y-alma, habéndose desposado co'ela.

En *Volvoreta* hai descrições de persoas e cousas conecidas, insuperabres. Logo a protagonista, constituyete un fondo acerto, dos que erguen pra sempre a un escritor. Ela lévanos da man ô paradiso esquecido dos primeiros anos mozos. Na súa crara psicoloxía, tan crara com'os regatos aldeáns, nos que se retratou moitas veces, cal o d'unha nova amarilis, seu corpo meigo e garrido, nin sobra nin falla nada. E milagre de xusteza. Unha bela fror primitivista, chea do perfume dos agros celtas e dos pina-res pondalinos, â que nin o Sol nin as feras nordecías logran poñer murcha.

De *Volvoreta* poderíase decir que é a novela de todol-os rapaciños galegos da clás media, foral-as circunstancias de lugar. Poucos haberán deixado de ter tratos con algunha curmán en liña direita da protagonista d'ista obra maxistral.

Pode, pois, o fero doctor Fiaño desanguerrar o entrecexo. O *ne quid nimis* d'Horacio e o pólen das áas sinxelas de *Volvoreta*.

A Nosa Terra;14, 30-111-1917¹⁵.

¹⁵ Coa reseña reproducíase a portada da novela e debaixo dela dise: «Fernández Flórez, pesi-a sua xuventude, e un dos primeiros escritores españoles. Como estilista no castelán, agás Valle Inclán, outro galego, ninguén pra nos lle vai en riba. Fernández Flórez, nado na Cruña, a un dos poucos compatriotas nosos que sinte a Galicia, téndose por desterrado na vila –char-ca– cortesana, onde tantas formiguiñas suevas, desleigadas do chan nativo, fánnos treición». Dous meses despois (ANT, 1917 Peneirando) a publicación nacionalista abondaría neste tema: «Fernández Flórez foi ouxeto d'un grande onere [sic] do que era merecente: súa fermosa novela *Volvoreta* conquistou o premio que o «Circulo de Bellas Artes», de Madrí, dona todol-os anos millor obra literaria que se publica. O trunfo de Flórez, noso querido hirmán, é pois dino de gabanza; y-o é mais ainda si nos fixa-mos no xurado que ensaminou *Volvoreta*: a Pardo Bazán, Pérez de Ayala e Ortega Gasset. Nos fixemol-o xucio da novela de Flórez sin conocele-o de Madrí; e o xucio de Madri axeitou se ô noso. Se non se axeitara, pior pr'os madrileños».



CENTENARIO
DA
EDIÇÃO
DE
VOLVORETA
(1917-2017)

Volvoreta: luz y espejo

HÉCTOR PAZ OTERO

FUNDACIÓN WENCESLAO FERNÁNDEZ
FLÓREZ

Presentación

La cuota de popularidad que Wenceslao Fernández Flórez alcanza con la publicación de *Volvoreta* (1917) convierte a esta novela, segunda narración larga tras *La procesión de los días* (1914), en una obra referente de la literatura del autor coruñés, no sólo por el efecto que produjo en la difusión de su fama como escritor, sino, sobre todo, por la revelación, a modo de manifiesto fundacional, de unas constantes semánticas y estilísticas que apenas perderán lustre pese a la notoria evolución de sus escritos. Su popularidad se puso de manifiesto el mismo año de su publicación con la segunda tirada por parte de la editorial La Viuda de Pueyo, el premio del Círculo de Bellas Artes, o, como apunta José Carlos Mainer en el prólogo para la edición de Cátedra (Mainer, 1989: 31), la elección del coplero Luis de Tapia del título de la novela para introducirla en la letra de la canción como metáfora de la situación política vivida en España corriendo el año 1917. Una década después, *Volvoreta* inauguraba la colección popular *El libro para todos*, cuya tirada rondaba los 30.000 ejemplares y ya en la década de los 70 era incluida en el catálogo de obras publicadas por RTV.

Trama e impugnación

La acción nos sitúa en una pequeña aldea gallega, donde una familia venida a menos –doña Rosa, con sus dos hijos Isabel y Sergio– contrata como sirvienta para su hacienda a Federica, alias Volvoreta. Muy pronto, la tentadora belleza de Volvoreta atrapa al joven Sergio e inician un amorío clandestino, conscientes de que doña Rosa jamás permitiría a su único hijo varón una relación con una criada. Sin embargo, a pesar de todas las precauciones tomadas, doña Rosa descubre el deshonesto noviazgo y expulsa a Volvoreta de su casa. La separación provoca en Sergio un estado depresivo y decide abandonar su hogar y marchar a la ciudad en busca de Volvoreta, donde la encuentra sirviendo en una casa. Reanudan ambos la relación

Resumen

Volvoreta (1917) fue la novela que impulsó la popularidad como escritor de Wenceslao Fernández Flórez. La historia del joven Sergio será la historia de la gran mayoría de los personajes que, en los años sucesivos, surgirán de la pluma del escritor coruñés. Una joven hermosa, Volvoreta, irrumpirá en su vida para proyectar luz sobre su sombrío entorno y para colocar un espejo frente a él, con el fin de destapar la miseria de una existencia apacible a la vez que monótona. Habida cuenta del carácter representativo y casi inaugural de la novela, con este artículo se pretende desmenuzar el universo de Fernández Flórez en fase naciente gracias al análisis exhaustivo de las implicaciones que los dos personajes protagonistas, masculino y femenino, tienen para el desarrollo de la trama, las cuales, además, acabarán por hacer brotar algunas de las temáticas más recurrentes de la obra del autor.

Palabras clave: Fernández Flórez; literatura; adaptación; *Volvoreta*; naturalismo.

Abstract

Volvoreta (1917) was the novel that boosted Wenceslao Fernandez Florez's popularity as a writer. Young Sergio's story will be the story of a great deal of characters who, in the following years, will originate from the writer's quill. A young, beautiful lady will burst into his life, casting light upon his dark surroundings and putting a mirror in front of him in order to uncover the misery of a peaceful yet monotonous life. Taking into account the representative and almost opening character of the novel, this article's intention is to pick apart Fernandez Florez's nascent universe thanks to the exhaustive analysis of the implications that the two lead characters, male and female, display for the development of the plot, which, in addition to that, will sprout some of the author's work most recurring subjects.

Keywords: Fernández Flórez; literatura; adaptation; *Volvoreta*; naturalism.

interrumpida por intervención maternal a la vez que Sergio encuentra trabajo en la redacción de un periódico liberal, hasta que éste descubre que Volvoreta es la amante de un banquero y decide regresar, humillado y melancólico, a la hacienda.

Enmarcada, según la clasificación establecida por José Carlos Mainer, en la etapa «Naturalismo simbolista: frustración y paisaje» (Mainer, 1975: 104), la novela se inicia con un primer capítulo que plantea unas expectativas que, de inmediato, serán impugnadas en los apartados posteriores. Federica (Volvoreta), la nueva sirvienta de la casa de los Abelenda, además de acaparar el título de la novela, asume el protagonismo de las primeras páginas. Todo hace entrever, entonces, que la trama gravitará en torno a la figura de la joven sirvienta, que, en el párrafo inicial de la novela, se muestra en el umbral de la mansión para ser escrutada por la mirada de doña Rosa Abelenda. Ya desde este primer encuentro, la dueña de la hacienda advierte, con disgusto, en el aspecto físico y en la indumentaria de la joven, ciertos rasgos delatores de su naturaleza, marcada por un «leve refinamiento ciudadano» (Fernández Flórez, 2004: 10), debido al uso de una sencilla blusa blanca, la negra saya, el tacón alto y el cabello rubio desprovisto del habitual pañuelo atado bajo el mentón, que doña Rosa había visto en toda cuanta criada había llamado a su puerta. El nombre, Federica, y sobre todo el apodo, Volvoreta –traducción al gallego de Mariposa– ahondan en la desconfianza de la matriarca de familia Abelenda hacia la muchacha: «*Mariposa...* ¡Hum!... Más bien creía ella descubrir en el remoquete condiciones de travesura y de holganza, de vano ir y venir, de ligereza, que mal se acomodarían al cumplimiento de los deberes de trabajo, siguió andando y gruñó» (Fernández Flórez, 2004: 10).

Las etiquetas nominativas en los personajes de Fernández Flórez van más allá de un simple accesorio de reconocimiento, puesto que añaden una significación connotativa a su personalidad¹. En este caso, el alias de Volvoreta alude al desarraigo de la joven, a esa condición errante que, como la mariposa, la lleva a revolotear por doquier mostrando con inconsciente descaro su atractivo físico

a los ojos de los no pocos hombres que, pese a su corta edad, se han cruzado en su vida.

—¿Por qué te llaman Volvoreta?

Y ella, sencillamente:

—Por ser así, ¿sabes?, un poco traviesa... Tenía muchos novios... A lo mejor, tres a un tiempo... Los sábados llegaban los mozos de las aldeas distintas a llamar a la puerta de nuestra casa para tunar conmigo. (Fernández Flórez, 2004: 35)

En este primer capítulo, el protagonismo de Volvoreta no se impone únicamente por su aparición en el primer párrafo y el examen al que es sometida por parte de la que será su ama, sino también por la inmersión que el narrador realiza en la subjetividad del personaje: «Federica comió calladamente, oyendo la charla de los jornaleros, que despertaba en ella el recuerdo de las charlas en torno al hogar, en su casita en Dumbria,...» (Fernández Flórez, 2004: 16); y la descripción de los hijos de la dueña filtrada por su mirada:

Al servir la cena, Federica curioseó con disimulo el grupo familiar. Isabel, la primogénita, delgada y alta, con el rostro alargado, lo mismo que su madre, (...) Sergio –al otro lado de doña Rosa en la mesa de albo mantel– menudo, enmarañado el pelo, naciente apenas el bozo de su boca un poco sensual. (Fernández Flórez, 2004: 14)

Sin embargo, poco después de este escrutinio, Volvoreta hará mutis para ceder el protagonismo y el testimonio –esto es, la focalización del relato– a Sergio, como parece anticipar esa forma de escabullirse tras llamar la atención de sus dueños: «Cuando los dos hermanos la miraron, Federica bajó los ojos, recogió la fuente vacía y se marchó» (Fernández Flórez, 2004: 14). El cambio de punto de vista que se escenifica en este fragmento –Volvoreta pasa de ser observadora a observada– se aplicará en las páginas posteriores hasta consolidar el protagonismo indiscutible del hijo de doña Rosa Abelenda.

En efecto, Sergio reúne las características más definitorias del personaje fernandezflorezco, características que afloran en el sujeto gracias a la irrupción repentina de Volvoreta en su anodina existencia. Es ella quien estimula su desarrollo amoroso y sexual, quien impulsa su salida del útero

¹ «Los personajes, según se llaman, son. Y si no se me ocurre el nombre que uno de ellos debe tener, esto me inmoviliza hasta que doy con el que debe ser» (Fernández Flórez, 1946: 2).

materno, quien arranca la venda de sus ojos para que pueda vislumbrar y evaluar su hábitat circundante; ella, en definitiva, es la luz y el espejo de su vida. La luz porque su presencia muestra a Sergio realidades ocultas en la sombra de una vida vulgar, espejo porque lo enfrenta a su propio yo.

No personaje

Al margen de las páginas iniciales de la novela, el narrador suprime cualquier referencia a los sentimientos de Volvoreta. Si nos atenemos a las reflexiones sobre los personajes literarios que realizan William F. Thrall y Addison Hibbard² y que Seymour Chatman recoge en su *Historia y discurso. La estrategia narrativa en la novela y en el cine*, vemos que los autores estadounidenses definen la caracterización como:

La representación, por escrito, de imágenes claras de una persona, sus acciones y su forma de pensar y de vivir. La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos: todas esas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos. (Chatman, 1990: 115)

Ni emociones, ni deseos, ni instintos, ni entorno –Volvoreta, como su alias indica, va de aquí para allá– que ayuden al lector a concebir una imagen de la intimidad de la muchacha. En suma, Volvoreta no es tanto un personaje como un elemento catalizador, es decir, como un suceso que, a su vez, desencadena toda una serie de circunstancias que no hacen más que revelar el carácter, la conducta y la evolución de Sergio Abelenda: «Y, sin embargo, percibimos muy pronto que no es sino un equívoco pretexto para la indirecta revelación del protagonismo del abúlico Sergio» (Mainer, 1975: 159).

Dicho de otro modo, Volvoreta es una suerte de *plot point*³, un acontecimiento, tal que un terremoto o una tormenta, que estimula un desa-

rollo narrativo –«Federica es simultáneamente insensible y placentera como un fenómeno de la naturaleza» (Mainer, 1975: 160)–, aspecto que explica las numerosas descripciones del autor que buscan «incrustar» al personaje femenino en el entorno natural, como un elemento más del paisaje, a fin de enfatizar su condición de evento –suceso, acontecimiento, incidente, etc.– por encima del de personaje: «...la naturaleza tiene el mismo gesto dulce, la misma mirada candorosa de Volvoreta, la misma misteriosa tranquilidad» (Fernández Flórez, 2004: 74).

En el texto que recoge este volumen, Juan Miguel Company Ramón repara en esta equiparación Volvoreta/Naturaleza rescatando, a su vez, la acertada transposición a imágenes con la que José Antonio Nieves Conde –director del filme homónimo (1976)– pretende hacer visible dicha analogía, mediante la utilización de los planos que abren el film y que siguen el itinerario de la joven hasta llegar al pazo, los cuales la muestran, entre la vegetación de la gándara, con la misma pasividad natural con la que, posteriormente, se entregará al hijo de los Abelenda.

Company destaca en este fragmento la pasividad de Volvoreta como aspecto que redonda en su fusión con la naturaleza y que, además, le proporciona un matiz deshumanizador que incrementa su representación de «no personaje», en fuerte contraste con la ebullición de emociones y estremecimientos que agitan el interior de Sergio. La mañana siguiente al encuentro sexual que tiene lugar entre los jóvenes en la alcoba de Volvoreta, mientras Sergio sentía «la dulce presión de los tibios brazos en torno al cuello, y ansiaba volver a entregarse a aquella caricia turbadora,...», ella «no concedía una gran importancia a lo ocurrido» (Fernández Flórez, 2004: 49); como tampoco parecía reaccionar cuando, en los furtivos encuentros, después de que el joven la besara, ella «permanecía inmóvil, sin protestar, sin estremerse» (Fernández Flórez, 2004: 52). Tan fría como un fantasma, o como una ilusión: «Ni aun se había puesto encarnada» (Fernández Flórez, 2004: 93), contaba Rafaela, la doncella, al ser despedida Volvoreta después de que doña Rosa descubriese el amorío con su hijo.

La joven se encuentra tan mimetizada con la naturaleza que no responde a factores racionales, sino que se deja llevar, «sin arrebatos ni hipocresías,

² THRALL William F. y HIBBARD Addison (1936): *A handbook to literature*. Nueva York: Odyssey Press.

³ Aludimos al término utilizado por Syd Field en su célebre libro sobre guiones cinematográficos *El manual del guionista* (1984).

con la fluidez con que una fuente mana y con la indiferencia con que deja a unos labios acercarse a ella y beber» (Fernández Flórez, 2004: 65). Y es esta la razón de los celos de Sergio: la disponibilidad natural de *Volvoreta* para ofrecerse a los demás, como el manantial que aplaca la sed de todo aquél que lo necesite, hasta el punto, incluso, de resignarse a una violación cuando tenía catorce años:

—¿Y fue entonces...?

—Fue.

Sergio censuró malhumorado:

—Porque tú quisiste.

—¿Y yo qué iba a hacer?... En un monte, fíjate... La vivienda más próxima, a un cuarto de legua... Ni gritar valdría. (Fernández Flórez, 2004, 69-70)

Como acertadamente comenta Sonia Kerfa, «*Volvoreta* vive su sexualidad entre pasividad, fatalismo y desinhibición» (Kerfa, 2015:134).

La luz

Habíamos hecho en párrafos anteriores referencia a la condición de luz y espejo que *Volvoreta* asumía respecto del personaje principal de la novela: Sergio Abelenda. Antes de profundizar en esta hipótesis, para lo cual echaremos mano de la comparación con otro personaje femenino de la obra de Fernández Flórez, me gustaría centrar la atención en el concepto de *plot point*, ese elemento fílmico, dentro de un relato, que suscita un giro en la acción. Sin embargo, en términos literarios, más que de un *plot point*, la aparición de *Volvoreta* se inclina más hacia la idea de «anagnórisis». El concepto de «anagnórisis» fue definido por Aristóteles en su *Poética* a mediados del siglo IV a.C. como el cambio de la ignorancia en conocimiento, esto es, un hecho que estaba oculto a los ojos del personaje de repente salta a la luz. Y eso es precisamente lo que sucede. Antes de la llegada de *Volvoreta* a la gándara, Sergio vive alejado de las acechanzas del mundo exterior, gracias, en parte, a la protectora figura maternal. Procedente del mundo urbano, que, como ya habíamos mencionado, en los primeros párrafos es recogido como un síntoma amenazante por parte de doña Rosa, la intrusión de la joven sirvienta en el seno de la casa familiar supone el primer paso hacia la anagnórisis, hacia el

reconocimiento, por parte de Sergio, de la verdadera naturaleza de su existencia.

Se inicia, entonces, un proceso que pasa, primeramente, por proyectar luz sobre una existencia, aunque sombría, apacible y rutinaria, propia de un ser recluido en el útero materno sin más contacto con una presencia femenina que el forjado en su imaginación infante mediante el amor idealizado de Celsa, la joven de la gándara que causó el sufrimiento platónico de Sergio. La repulsa que le produce la noticia del embarazo de Celsa revela la reclusión del muchacho en la etapa infantil, hasta que, coincidiendo con la llegada de *Volvoreta*, Sergio efectúa la salida del útero materno para experimentar nuevas emociones.

Desde aquella ocasión desventurada, Sergio no volvió a sentir al amor llamar francamente a las puertas de su corazón, ya juvenil. Pero el ansia palpataba en su interior, y él sentía muchas veces sus estremecimientos, como las madres sienten los de los hijos ocultos aún en sus entrañas. Y ahora era Federica la que agitaba, de una manera bien distinta, ciertamente, a aquella de los años de la niñez, sin tópicos en verso, sin sueño candoroso, sin huesos de Claudia guardados a hurtadillas, con una mareante emoción en el alma trémula. (Fernández Flórez, 2004: 27)

Aunque publicadas con 26 años de diferencia, entre *Volvoreta* y *El bosque animado* siempre ha existido un vínculo motivado por el paralelismo del paisaje rural gallego y por la clara analogía que se establece entre sus personajes. De hecho, *El bosque animado*, pese a no ser cronológicamente su última novela, analizada con perspectiva reúne en un relato coral las inquietudes que Fernández Flórez ha ido diseminadamente desarrollando a lo largo de su extensa obra anterior, lo cual nos lleva a considerarlo una suerte de texto epílogo. Por esta razón, no nos resulta dificultoso encontrar, entre la fauna humana de *El bosque animado*, personajes claramente emparentados con los protagonistas de *Volvoreta*. Es el caso de Javier, el hijo de los señores D'Abondo, los dueños del pazo sito en la fraga de Cecebre, quien, al igual que Sergio, experimenta, como un proceso convulso, el descubrimiento del erotismo, avivado por la imagen de su prima Rosina, cuya estancia en el pazo perturba las horas

de estudio de literatura sobre las cuales, posteriormente, debe dar cuentas al cura –en el caso de Sergio, el párroco también supervisa sus avances en la oposición a funcionario de correos.

Javier pensó súbitamente, ante aquella puerta entornada, en alguna travesura que asustase a la joven. Se acercó en puntillas y miró, pero no había nadie. Abrió un poco más la vieja hoja de castaño. Olía suavemente a un perfume... De pronto la vio. Estaba en la cama, de cara a él, y aún dormía. Sus cabellos tocaban el tablero alto y color de tabaco de la cabecera, en el que había talladas guirnaldas de rosas; un brazo desnudo se extendía hasta dejar que se asomase la mano al borde del lecho; el camisón de encaje –camisón de recién casada– descubría un hombro hasta allí donde el pecho comenzaba a iniciarse;... (Fernández Flórez, 2007: 160)

Este párrafo ejemplifica con claridad el cambio que experimenta el joven. De una mirada infantil –su intención inicial es cometer una travesura para asustarla– pasa a otra mirada más desarrollada, juvenil, cargada de erotismo gracias a la contemplación del cuerpo femenino. Es decir, la misma mutación que sufre Sergio: una imagen femenina que proyecta luz sobre su oscura existencia para posteriormente sacarlo del inocente útero materno y lanzarlo al despiadado mundo real, como un parto doloroso que se simboliza en la marcha a la ciudad en busca de Volvoretta.

En lo referente al personaje de Volvoretta, *El bosque animado* recupera su semblante con Hermelinda, también criada de Juanita Arruallo, su tía, reconocible a partir de la naturalidad con la que ambas exhiben su belleza y el destino final como mantenidas de un señor acomodado en la ciudad. Ahora bien, a pesar de esta más que evidente analogía, en el repertorio de personajes femeninos fernandezflorezcós existe una figura mucho más próxima a Volvoretta, se trata de Alina, la protagonista de *La casa de la lluvia* (1925), una joven que, acompañada de su tío, llega a un pazo de una aldea gallega sitiada por la naturaleza y la incesante lluvia. El dueño de la casa, Luciano, cae inmediatamente rendido a los encantos de Alina, y siente cómo sus pasiones de juventud rebrotan después de permanecer aletargados en el sopor de un matrimonio gris y anodino. Antes de la

aparición de la joven, Luciano se siente dichoso en la apacible reclusión que simboliza el período vital de la infancia donde no existen ni los sobresaltos ni las preocupaciones, y donde la pasión ha dejado paso al cariño aderezado por la ternura que siente por su esposa. Hasta que algo llega para alterar la calma: Alina se introduce en su refugio de forma subrepticia tal que caballo de Troya. No es casual que la muchacha proceda de Andalucía, un lugar de clima opuesto al gallego, donde casi siempre luce un sol radiante y donde la lluvia apenas se deja ver. Ella trae consigo esa luz alegre y risueña que ilumina la vida oscura de Luciano, poniendo de relieve la tristeza y la monotonía que desprende un paisaje continuamente humedecido por la lluvia. Cuando la joven desprende toda esa luminosidad, el sentido perceptivo del protagonista se agudiza, y se percata de que su situación existencial no es tan dichosa como creía, sino que se encuentra sumida en la oscuridad. A medida que la atracción que Luciano siente por Alina va en aumento, la percepción del personaje respecto a su entorno va mudando, y todo aquello que con anterioridad deparaba la sensación de estar disfrutando de una vida feliz, se va transformando en símbolo de la vulgaridad.

Y de algún modo, Sergio siente la misma zozobra cuando descubre su luz –en este caso, Volvoretta– ya que, a partir de entonces, le resulta insoportable la oscuridad con la que entonces había convivido.

Sergio, en pie, frotaba sus dedos húmedos contra las láminas de vidrio, y se complacía en arrancar estridentes gorjeos, que crispaban los nervios de Sabela.

—¿Quieres estar quieto?— le gritó.

Y él enfundó sus manos en los bolsillos y dio un suspiro ruidoso que empañó el cristal.

—Entonces... ¿qué quieres que haga?... No he visto cosa más desagradable que la lluvia. (Fernández Flórez, 2004: 39)

Es, por tanto, esa capacidad para proyectar luz sobre existencias umbrías lo que hermana a Lina y a Volvoretta. Aunque no solo eso, sino que, además, y recogiendo la apreciación de Natalia Alonso Ramos en un excelente artículo sobre las mujeres de Fernández Flórez en el cine, debido a la belleza natural que atrapa la mirada del personaje masculino, la víctima acaba convirtiéndose en verdugo:

Por tanto, cuando nos referimos al personaje de Alina como *femme fatale*, estamos apuntando hacia el modo en que ambos textos –novela y filme– convierten a una víctima oprimida e indefensa –el personaje de Alina o Lina, en la película– en verdugo; y a sus propios verdugos –Fernando/Luciano así como el tío de la joven– en mártires. (Alonso, 2014: 117)

Otra novela, esta vez del año 1924, presenta ya en el título, *Huella de luz*, ese planteamiento de la aparición femenina que ilumina la vida del protagonista, aunque en este caso no existe, en absoluto, ninguna identificación de la mujer con el rol de *femme fatale* que indiscutiblemente encarna *Volvoreta*.

El espejo

El prólogo que antecede a la trama de la novela nos permite ponernos en antecedentes para la posterior comprensión de la segunda característica que este artículo adjudica al personaje femenino *Volvoreta*. En él, el autor, mediante una misiva destinada al doctor Fiaño, personaje que aparecía ya en *La procesión de los días*, nos advierte que *Volvoreta* es una novela sin tesis, esto es, sin la aportación moralista de un narrador que no hace otra cosa más que condicionar el dictamen que pueda realizar el lector sobre todo aquello que recoge el texto escrito. No existe, a priori, una mirada enjuiciadora de los acontecimientos, sino una exposición de los mismos desde la más absoluta neutralidad o, si se quiere, indiferencia. Al menos esa es la intención inicial, y así lo expone:

No supe, formidable Fiaño, no supe. Cogí, para hacer la novela, el espejo aquel de la frase de Saint Réal⁴ que tomé por lema Enrique Beyle⁵, el que amó la sencillez tanto como yo la amo, y lo paseé, como él quería, a lo largo de un trozo de camino. Nunca copió mi espejo más que la misma vida, y al rebuscar

en ella no encontré el sistemático triunfo de una idea, ni el de la acción moral, ni el de la acción impura. Hace tiempo que ha muerto aquella cruel fatalidad, que pasaba lentamente, con sus ojos inmóviles y sin luz, como los de una estatua, a lo largo de las viejas fábulas. Los hombres la vemos apenas como una sombra alta y negra en los horizontes de la antigüedad. Tras ella hicimos surgir otros fantasmas: el del destino moral. Y el destino moral pasó por nuestras novelas también rígido, también inmovible, llevando en una mano el premio y en la otra el castigo, para repartirlos con una severa equidad... (Fernández Flórez, 2004: 6-7)

Mucho se ha escrito sobre el cariz conservador de la obra de Fernández Flórez, más de una vez, a nuestro juicio, con conclusiones desatinadas movidas por ese afán de establecer un vínculo congruente entre su trayectoria personal durante y tras la Guerra Civil –fue perseguido por los milicianos en Madrid para ser ejecutado, episodio que plasmó en su novela cargada de odio hacia el bando republicano titulada *Una isla en el mar rojo* (1939), y entabló una cordial relación con el régimen emanado del pronunciamiento del 18 de julio– y los escritos que, mayoritariamente, vieron la luz en la década de los años veinte. Un escritor con el bagaje que se le supone a Fernández Flórez en la esfera personal e ideológica de la posguerra civil está condenado de antemano a una revisión de su obra condicionada por este último aspecto, lo que, en consecuencia, se traduce en un interés por rastrear, desvelar y amplificar aquellos elementos de su narrativa que armonicen con su biografía. Mientras que, por el contrario, otros muchos matices de su obra que conjugan con una visión progresista de la realidad –Fernández Flórez embistió contra algunos estamentos cercanos al bando que se rebeló en 1936 como la Iglesia, el ejército o la banca, y se proclamó públicamente a favor del amor libre, el aborto o la eutanasia– han sido minimizados ante el temor de que deparasen un corolario que pudiese refutar la etiqueta de partida: un escritor de derechas.

En el prólogo de la edición de *El malvado Carabel* de Espasa-Calpe del año 1978, Santiago Prieto Delgado expone un razonamiento que permite ilustrar con claridad lo expuesto:

⁴ César Vichard de Saint-Réal, escritor francés del siglo XVII, a quien se le atribuye la frase: «Una novela es como un espejo que se pasea a lo largo de un camino».

⁵ Henri Beyle es el verdadero nombre de Stendhal y que puso en práctica la teoría de la novela-espejo promulgada por Saint-Réal.

Parece como si el escritor, en algunas ocasiones, encontrara un extraño placer, un negativo placer en modelar esos personajes que son la negación absoluta de la existencia de justicia en el mundo; no les ofrece salidas, les niega cualquier posibilidad de lucha contra sus fantasmas, tanto materiales como espirituales. Pero toda la postura sostenida por el novelista ante el personaje lleva otra, aunque ésta sea indirecta, y que no es otra que el triunfo implícito de la otra clase, la burguesa, frente al pobre hombre perteneciente a la clase media por regla general (...) Sabido es que Fernández Flórez se definió a sí mismo como conservador y burgués hasta la médula. (Prieto, 1978: 28)

Si bien en la primera parte del texto citado acierta en el diagnóstico, no podemos mostrar la misma conformidad cuando Prieto Delgado interpreta las motivaciones de índole reaccionaria que incitan a Fernández Flórez a bloquear cualquier salida hacia un mundo más dichoso a los personajes de sus historias. El argumento se cierra con una cita, sin fuente, en la que se asegura que el propio escritor se declaró, sin reserva, «conservador y burgués hasta la médula». Ya hemos afirmado que, tras la Guerra Civil, Fernández Flórez se instaló en la comodidad de la vida burguesa franquista, pero no es menos cierto que, al igual que en el primer tercio del siglo XX España vivió un periodo marcado por la convulsión social y política, la ideología del autor gallego no fue ajena a ese ambiente de agitación y caminó por la senda de la contradicción y la paradoja.

La crítica que Fernández Flórez realiza al escenario social, más que al político, que le circunda se dicta desde una posición solidaria con los individuos desamparados por la ferocidad del sistema, ante lo cual el lector vislumbra una posición progresista de los acontecimientos, pero que, en parte, se debilita con una actitud conservadora del personaje al perseguir una solución individualista, ya que, como hemos apuntado, éste busca la salvación en la mejora de su situación personal, y no en una transformación de las reglas que rigen el funcionamiento de esa sociedad. Esta es, ciertamente, la veta más conservadora de su legado literario. Por ende, el fracaso de los personajes no se fundamenta, como alega Prieto Delgado, en la invulnerabilidad

de la clase burguesa, sino en la irreversibilidad del destino⁶.

En la novela que nos ocupa, es la Naturaleza la fuerza suprema que rige el destino de los seres humanos, y ahí reside la gran paradoja de esa carta-prólogo: la tesis de esta novela de no tesis es que es la Naturaleza, al margen de la voluntad humana, la que dispone del premio y del castigo. Lo hace, además, con una dominadora indiferencia, la misma que Volvoreta siempre empleó en su trato con los hombres y que el propio autor pone de relieve en el siguiente párrafo.

Para la muerte y para el amor, para las miserias que sabemos miserias y para las miserias que creemos grandezas, la naturaleza tiene el mismo gesto dulce, la misma mirada candorosa de Volvoreta, la misma misteriosa tranquilidad. Las fuentes brotan para los labios; del mantillo que forman en el bosque las hojas caídas y muertas se nutren árboles nuevos... Y todo en una gran placidez inmutable. (Fernández Flórez, 2004: 74)

Por mucho que Fernández Flórez manifieste su intención de prescindir de una moraleja, lo cierto

⁶ Un ejemplo del tema de la irreversibilidad del destino lo encontramos en el relato *El fantasma*, publicado en el año 1930 como parte del libro *Fantasmas*, y adaptado años después al cine bajo la dirección de José Luis Sáenz de Heredia con guion del propio Fernández Flórez, y cuyo título cinematográfico «El destino se disculpa» (1944) establece un nexo temático con la teoría que desarrollamos. En el relato literario, los protagonistas, Teófilo Arnal y Tomás Capulino son dos viejos e inseparables amigos. El primero de ellos relata al segundo su desesperación fruto de una mala jugada del destino que le ha privado de un premio millonario en la lotería. Cuando se dirige a la Administración para comprar un boleto, se encuentra con un conocido con el que mantuvo una conversación trivial durante unos breves minutos, los suficientes como para llegar tarde a adquirir el último boleto y que alguien se le adelantase en su compra. Su desdicha se completa cuando al día siguiente comprueba en el periódico que ese billete que se le había escapado por unos segundos es agraciado con el mayor premio. Arnal carga toda su furia contra el Destino, el cual, en su opinión, es el culpable de todos los grandes infortunios que sufre la humanidad. Para combatirlo, le propone a su amigo Capulino un juramento: aquél que fallezca antes que el otro vendrá del más allá para aconsejar a su compañero sobre las decisiones que éste deberá tomar en la vida, con el fin de evitar fatalidades como el caso del billete de lotería. Con todo, ni siquiera las recomendaciones del fantasma de Capulino logran enderezar la vida de Arnal, quien, hundido en la resignación, decide quitarse la vida.

es que ridiculiza la vanidad humana engañosamente convencida de que es dueño de su destino, cuando, en realidad, el hombre no es más que una minúscula pieza dentro del gran engranaje que es la Naturaleza:

Estos viejos axiomas se insinuaron en el alma de Sergio, y la idea de su egocentrismo se diluyó y sintió un gran bien en advertirse ligado sutilmente a los montes, al mar, a las rocas, al río, a las nubes oscuras, como átomo de una obra gigantesca, de oscuro significado, en la cual sus sentimientos y sus voliciones eran como el estallido de una burbujita en el mar. (Fernández Flórez, 2004: 74)

Cuando en la carta-prólogo dirigida al doctor Fiaño, el autor hace referencia al espejo de Saint-Réal, realmente, lo que está poniendo de relieve es su intención de mostrar un trozo de la realidad con el mayor grado de pureza posible, esto es, bajo una mirada aséptica desprendida de cualquier juicio moral; mirada que nos evoca la indiferencia con la que la Naturaleza observa a sus moradores. De este modo, deben ser los lectores quienes, por sí solos y sin ningún condicionamiento por parte del autor, extraigan sus propias conclusiones. Pasividad del autor, pasividad de la naturaleza y, por último, pasividad de *Volvoreta* que, al igual que ofrece luz para que Sergio pueda ver con más claridad su entorno, se muestra como un espejo para que, además, el protagonista pueda verse también a sí mismo. Y es entonces cuando, a través de ese espejo, comprueba, igual que el ser humano frente a la inmensidad de la Naturaleza, la absurda creencia de creerse único sólo por contar con el amor de *Volvoreta*, aunque los ataques de celos que padecía cada cierto tiempo dejaban ver que no era así: «Sergio estaba roído por esta inquietud. Le parecía que, lo mismo que a él, *Volvoreta* había de entregarse a otro cualquiera» (Fernández Flórez, 2004: 66).

La pérdida del objeto de deseo, plasmada a través del fracaso amoroso, saca a relucir una existencia umbría que resplandeció de forma efímera durante la presencia de una mujer bella. Cuando esta presencia luminosa se esfuma, la oscuridad vuelve a asolar al protagonista hasta abocarlo a un estado depresivo marcado por la melancolía de lo que pudo ser y no fue.

En la distancia existente entre los deseos y la realidad se forja la conciencia del derrotado. Sergio,

como la mayoría de los personajes fernández-florezcós, alcanza un estado de falsa esperanza que da rienda suelta al optimismo y que le lleva a imaginarse un futuro radiante donde se cumplen sus deseos. Sin embargo, una vez acariciada ese estado de embriagadora felicidad, la realidad se impone con toda su crudeza para asestar un golpe mortal al ánimo del protagonista. Por esta razón, cuando la esperanza se desvanece de forma definitiva, decide regresar al útero materno para resguardarse de los azotes de la realidad, en lo que se ha interpretado como retorno a la etapa infantil del ser humano. No obstante, esta decisión conlleva un gravamen que repercute en su estilo de vida, puesto que la placidez del universo materno tiene como compañera de viaje a la rutina. Efectivamente, dicho cobijo implica una vida sin sobresaltos, tanto para lo bueno como para lo malo. Para lo bueno porque mantiene a los sujetos alejados de las desdichas de la vida real, para lo malo porque encerrado en ese mundo la vida se desarrolla de un modo insulso.

Fue como una caminata hacia la paz. Cuando la copa de un árbol ocultó la última pared blanca y el más saliente tejado rojo del pueblo, llegó el blando sosiego campesino hasta el último rincón de sus ánimos. Atrás quedaban las preocupaciones ciudadanas,... (Fernández Flórez, 2004: 199)

El retorno a la casa es la viva imagen del fracaso, escenificado con una mezcla de resignación, conformismo y sumisión propios de la personalidad campesina –«Va yendo», es una expresión reiterada de los aldeanos cada vez que alguien les pregunta por un conocido–, porque al final de la aventura, son conscientes de que la ley de la Naturaleza acaba imponiendo su voluntad.

Sergio no es más que el primero y más joven de los desventurados que Fernández Flórez retrató en su obra, y que encontramos, en el cuento *El monte de la vida*⁷, el mejor esbozo para su comprensión.

⁷ Este relato se incluye dentro de uno de los volúmenes hallados en el archivo personal del escritor y forma parte de la recopilación de cuentos llevada a cabo por el Equipo de Investigación Wenceslao Fernández Flórez, dirigido por el profesor Fidel López Criado de la Universidad de A Coruña. LÓPEZ CRIADO, Fidel; DÍEZ FIGUEROA, Rebeca; GARCÍA FREIRE, Ana María; PASANDÍN VAYO, Romina y TIZÓN ZAS (2001): *La cuentística de Wenceslao Fernández*. A Coruña: Deputación da Coruña.

La parábola narra la ascensión de un personaje anónimo a una cima, pero antes de llegar a lo alto, sus fuerzas empiezan a flaquear y decide pedir reposo en un albergue. La hermosa figura de un niño le abre la puerta, que, presentándose como el Amor, le niega el asilo. No tiene, entonces, más remedio que proseguir su ascensión hasta que llega a un nuevo refugio, pero en esta ocasión, una figura que dice ser la Gloria, le vuelve a cerrar la puerta sin compasión. Finalmente, en el último hospedaje, en una choza oculta entre nieve y cipreses aparece un anciano que, tras ceder su cabaña como abrigo, se identifica como el Dolor. He aquí el personaje que puebla la obra literaria de Fernández Flórez, un personaje que tiene vedada la entrada en el mundo de la gloria y del amor, y que vive condenado al sufrimiento diario de una vida vulgar.

Por ello, el retorno al hogar, al hogar familiar que atormentaba y apresaba los ímpetus de un joven enamorado, a pesar de ser descrita como una solución complaciente –«¡La cama era tan

blanda, tan amparadora la quietud, tan profundo el recogimiento de la noche!... (Fernández Flórez, 2004: 205)–, no es más que la confirmación de una tragedia, la «tragedia de una vida vulgar», de la cual nunca fue consciente hasta que la luz de Volvoreta que invadió su alcoba le devolvió, reflejada en una ventana exterior, la verdadera imagen de su desdichada existencia:

Sergio entró en su cuarto. En los vidrios del balcón, el fondo negro de la noche hacía espejo para su imagen. Desde fuera, aquella ventana iluminada tendría a lo lejos un apacible encanto misterioso. ¡Oh, el grato hogar!... Desnudose, se zambulló en el lecho, apagó la luz. (Fernández Flórez, 2004: 205)

Como un medio de sobrellevar la pena, el ser vulgar no tiene más remedio que apagar la luz para sumergirse en un sueño reparador que lo aleje de su realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO RAMOS, Natalia (2014): «Protectoras, simétricas y deseadas. La transposición filmica de las mujeres creadas por Wenceslao Fernández Flórez en el cine español de los años cuarenta», en CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María; GÓMEZ BECEIRO, Fernando y PAZ OTERO, Héctor (coords.), *Tragedias de la vida vulgar*. Santander: Shangrila, págs. 88-103.
- CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María; GÓMEZ BECEIRO, Fernando y PAZ OTERO, Héctor (coords.) (2014): *Tragedias de la vida vulgar*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y PENA PÉREZ, Jaime J. (1998): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: 2º Festival de Cine de Ourense.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y PAZ OTERO, Héctor (2014): *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil*. A Coruña: Vía Láctea.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y SEGUIN, Jean-Claude (Ed.) (2015): *Wenceslao Fernández Flórez. Literatura y Cine*. Lyon: Le Grinh.
- CHATMAN, Seymour (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1946): «Al habla con Wenceslao Fernández Flórez», en *Cartel*, nº 7, p. 2.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (2004): *Volvoreta*. A Coruña: La Voz de Galicia.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (2007): *El bosque animado*. Madrid: Austral Narrativa.
- KERFA, Sonia (2015): «Antropología del deseo en *Volvoreta* (1976) de José Antonio Nieves Conde», en CASTRO DE PAZ, José Luis y SEGUIEN, Jean-Claude (Ed.), en *Wenceslao Fernández Flórez. Literatura y Cine*. Lyon: Le Grinh, 127-146.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel; Díez FIGUEROA, Rebeca; GARCÍA FREIRE, Ana María; PASANDÍN VAYO, Romina y TIZÓN ZAS (2001): *La cuentística de Wenceslao Fernández*. A Coruña: Deputación da Coruña.
- MAINER, José Carlos (1976): *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.
- PAZ OTERO, Héctor (2015): *Poética de la derrota: la literatura de Wenceslao Fernández Flórez*. A Coruña: Vía Láctea.

Volvoreta ou a crúa realidade dunha personaxe de ficción

ALICIA LONGUEIRA MORIS
FUNDACIÓN WENCESLAO FERNÁNDEZ
FLÓREZ

Volvoreta. Dá a impresión de que as bolboretas voan cara onde queren, despreocupadas da traxectoria que seguen. Mais isto é tan só aparencia pois, en realidade, as bolboretas, coa súa imaxe de fragilidade, de delicadeza e de frescura manteñen unha dura loita pola vida, efémera vida de lene voo.

Tal é o caso da protagonista feminina da novela de Wenceslao Fernández Flórez, a mesma que dá título á obra, unha bolboreta cuxo voo non é para nada azaroso. É por iso que cando Volvoreta chega á casa de dona Rosa Abelenda para comezar o seu traballo como criada amosa unha despreocupada inxenuidade que provoca na áspera propiedade do pazo unha automática desconfianza.

O que tal vez non saiban os lectores é que Volvoreta existiu, foi personaxe de carne e óso a quen o propio escritor coñeceu nos arredores de Cecebre poucos anos despois de ter iniciado a súa relación física e espiritual con esta parroquia no ano 1913 e bastantes anos antes de ter publicado o seu libro máis famoso, *El bosque animado*.

Existiu. E viviu sometida aos rigores da vida campesiña, entregada ao sacrificio que esixe a supervivencia. Ou, cando menos, iso queremos nós imaxinar ao recrearmos esa existencia no maxín a través da viaxe evocadora que un debe facer cando trata de comprender e, dalgún xeito, de lles facer comprender a outros as orixes, causas e consecuencias dun determinado acto literario, sexa desde a perspectiva da obra de ficción en si mesma como desde a perspectiva da incidencia da publicación na crítica e tamén nos lectores.

Efectos externos á novela son o recoñecemento obtido grazas ao xurado que, dende a sección de literatura do Círculo de Bellas Artes de Madrid, lle concedeu o máximo premio pola obra 4 de maio de 1917. Este feito foi reflectido en máis dun xornal, nomeadamente ABC, onde anunciaron nunha nota aparecida o 8 de maio de 1917:

Resumen

Neste traballo referímonos á incidencia que tivo na crítica a publicación da novela *Volvoreta*, de Wenceslao Fernández Flórez e centrámonos na relación existente entre a personaxe feminina que dá título á obra e a realidade que a inspirou ilustrando a exposición coas palabras do propio autor.

Palabras clave: *Volvoreta*; crítica, protagonista; realidade e ficción.

Abstract

In this work we talk about the effect that the publication of *Volvoreta* had on the critics. We pay a particular attention of the relationship between the female character who gives title to the novel and the real woman who inspired Wenceslao to describe her.

Keywords: *Volvoreta*; critics, main character; reality and fiction.

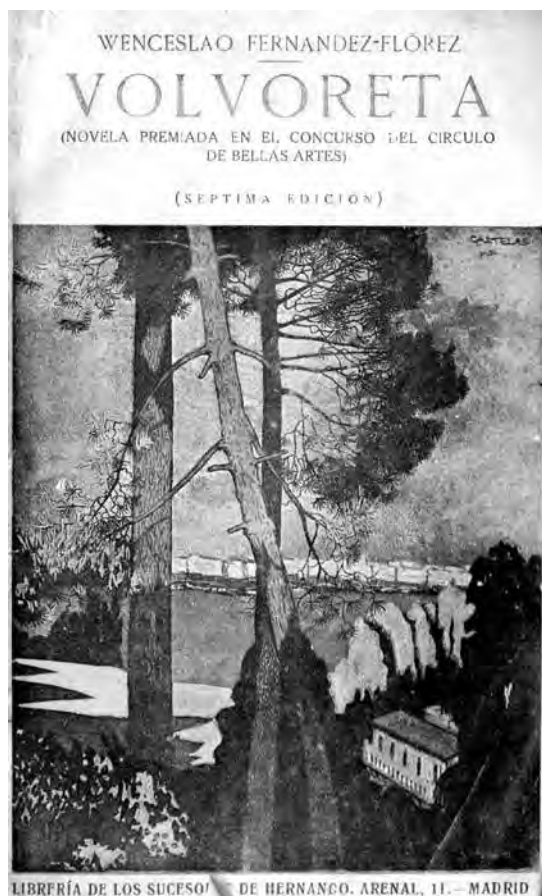


Fig. 1.- Deseño de capa de Alfonso R. Castelao, ano 1917

Reunidos en Jurado para cumplir el honroso encargo que el Círculo de Bellas Artes nos ha hecho, invitándonos a seleccionar entre las novelas presentadas a concurso la que nos pareciese de mérito superior, hemos preferido la titulada *Volvoreta*, obra de Wenceslao Fernández-Florez.

Asinaban a acta os membros do xurado que estaba formado por personalidades tales como José Ortega y Gasset, a Condesa de Pardo Bazán e Ramón Pérez de Ayala. Tal é o motivo polo que este ano 2017 conmemoramos na Fundación dedicada ao escritor o «Centenario *Volvoreta*».

Wenceslao Fernández Flórez chegara a Madrid o mes de febreiro de 1914 apadriñado por Alfredo Vicenti e animado por Luis Antón del Olmet, creador e director do xornal *El Parlamentario* en que o

escritor coruñés publicou algúns artigos. Durante o ano 1915 dirixiu a revista *La Ilustración Española y Americana*, da que era propietario Rafael Picavea, quen o enviou algún tempo despois a San Sebastián para cubrir as noticias do veraneo, que se publicarían en *El Pueblo Vasco*. Seguindo a liña marcada por Azorín comezou a escribir as crónicas parlamentarias de ABC, «Acotaciones de un oyente», o 6 de outubro de 1916, poucos meses antes de recibir o recoñecemento literario do Círculo de Bellas Artes. É dicir, Wenceslao, como el mesmo recoñece, foi un home verdadeiramente afortunado na súa peculiar vida de emigrante interior: en pouco máis de dous anos xa estaba traballando para un dos máis prestixiosos periódicos nacionais.

Con tal motivo Fernández Flórez converteuse en moi curto espazo de tempo nun xornalista acreditado e nun dos novelistas máis esperados nas librerías, contrariamente ao que acontece na actualidade, cando tan só se reeditan a novela da que falamos neste traballo e *El bosque animado*. Isto debeuse, entre outras razóns, ao seu particular estilo, libre e persoal, afastado de pedanterías e xiros innecesarios, se ben aínda se percibe unha certa contención estilística, coma se o escritor estivese experimentando nunha nova forma creativa seguindo a escola naturalista de Emilia Pardo Bazán. Afirmo Rafael Cansinos-Assens nun comentario sobre a novela publicado en *La Correspondencia de España*, o 19 de abril de 1917: «Un escritor sencillo, esto es, ante todo, Wenceslao Fernández Flórez». E engade máis adiante, falando do estilo literario fernándezfloresco: «El periodismo ha cogido a este escritor en sus comienzos, le ha comunicado su nerviosidad, su claridad léxica, su llaneza de expresión». Para Cansinos-Assens Fernández Flórez representa no tocante ao estilo e entre os escritores galegos do momento «la tendencia más libre y moderna» (Cansinos Assens, 1917: 6).

Tamén José Ortega Munilla recoñecerá esta sinxeleza de estilo nun artigo escrito a modo de carta publicado en *El Día* o 5 de abril de 1917, onde resalta:

Uno de los méritos que yo celebro en usted, señor Fernández Flórez, es la sencillez de su estilo, por sencillo tan pintoresco y admirado, tan comunicativo y sugerente. Al hablar de sencillez no quiero decir pobreza, ni vulgaridad, sino dominio de las formas que permite a quien las tiene expresar las ideas sin

afectación, conservándolas en su propia virtualidad luminosa y emocionante. (Ortega Munilla, 1917: 1)

Otro dos elementos destacados desta novela é o seu humorismo, un humor que o achega ao estilo do recoñecido Eça de Queiroz, autor polo que Wenceslao sentiu un especial interese e admiración e de quen traduciu algunhas obras como *O Conde de Abranhos* ou *A Capital*, tendo participado nos actos conmemorativos do centenario do seu nacemento e publicando un emotivo artigo na edición derivada deste acto. Cansinos-Assens destaca esta característica da obra:

[...] ese humorismo franco y suelto, que rebasa ya la línea de la pura socarronería gallega de otros escritores galaicos [...]. Ese humorismo de Fernández Flórez se sale ya de las categorías regionales para entrar en las categorías del humor universal. Es algo ya supergalaico, como el humorismo de un Camba, formado de despreocupación estética, y que se diría desentrañado de las epístolas de Fadrique Mendes. Y adviértase que ese humorismo no brota de los labios de sus personajes novelescos, como de tales personajes gallegos, sino que es enteramente propio del amor y se manifiesta al sesgo de estos personajes, en las descripciones, como una modalidad innata del espíritu del novelista. Por la amplitud de este humorismo, entronca Fernández Flórez con los escritores portugueses, especialmente Eça de Queiroz [...]. (Cansinos-Assens, 1917: 6)

Vilar Ponte precisará tamén que «Fernández Flórez es, además, un gran humorista, que sólo encuentra rival en otro coterráneo nuestro, Julio Camba, heredero directo de Larra, sin la cultura ni la ideología de Larra.» E esta imaxe do humorista ven asociado, para Vilar Ponte, ao teatro de Linares Rivas, ás caricaturas de Castelao e tamén «a aquel astro lusitano de primera magnitud que se llama Eça de Queiroz». Seguindo aínda máis esta idea, Vilar Ponte engade:

Véase, pues, como volvemos a remontarnos hasta los claros, frescos y fecundos manantiales de la raa, en alas de una bendita reacción, con la nueva literatura costumbrista y autóctona, después del largo éxodo absurdo realizado por la mayoría de los literatos españoles al híbrido e insincero *boulevardismo*. (Vilar Ponte, 1917)



Fig. 2.- Fotografía de Emilia Pardo Bazán dedicada a Wenceslao. Ano 1919

E seguindo esta liña comparativa, non podemos deixar de citar o artigo «El heredero de Eça», de Felipe Urcola, quen escribiu nun artigo do xornal *El Pueblo Vasco* en 1917:

Es inevitable que al hablar del más sutil de nuestros humoristas surja el nombre de su padre espiritual; y, sin embargo, las reminiscencias de Eça de Queiroz que se advierten en la literatura de Fernández Flórez, no despiertan sospechas de imitación ni idea de escuela [...]. No hay que buscar influencias de un escritor en otro cuando las analogías de su personalidad responden a la influencia común del mismo ambiente. (Urcola, 1917)

José Ortega Munilla, no artigo xa citado, destaca do Fernández Flórez de *Volvoreta* «el sentimiento de la vida campestre», sentimento que está ligado á súa concepción da paisaxe e mesmo da natureza: «De manera prodigiosa, afirma, nos pinta usted aquel rincón de la vida galaica, y en su cuadro todo es verdad y vida, el paisaje y las costumbres,



Fig. 3.- Edición portuguesa da novela, ano 1942

los hombres y las cosas» (Ortega Munilla, 1917:1). Tamén Julio Casares incide neste aspecto, pois di das paisaxes que están «descritos con amorosa comprensión de la naturaleza» e aínda engade que «sobresale en la pintura de los rasgos externos, en la anotación de sensaciones y en la interpretación sentimental del paisaje» (Casares, 1917:2)¹.

Unha das fortalezas desta novela é, sen dúbida o ambiente, o espazo en que se desenvolve a his-

¹ «Anotaciones de un lector. *Volvoreta*». Artigo de Julio Casares publicado en *La Nación*. Descoñecemos a data exacta, mais sabemos que o artigo apareceu a finais do mes de marzo ou principios de maio de 1917 (despois da concesión do premio do Círculo de Bellas Artes) anunciando xa unha continuación que se publicou o 6 de maio co título de «Anotaciones de un lector. *Volvoreta*. II». Do primeiro artigo temos constancia a través da recopilación da crítica levada a cabo polos irmáns do escritor, nomeadamente por Félix.

toria. Estamos na Gándara, nun entorno próximo á cidade da Coruña. A paisaxe adquire unha forza lírica transcendental, pois o sentimento da paisaxe, a identificación da exaltación espiritual de Sergio irá paralela ós movementos da natureza: a meteoroloxía que crea a atmosfera idónea en cada momento: ledicia, pesar, o sentimento da derrota. Pero, sobre todo, Galicia móstrase como a forza da terra, que chama polo protagonista cando este volta co peso da decepción ás costas. É o retorno da cidade ao campo despois de comprobar que a aparente inxenuidade de *Volvoreta* é unha máscara na súa loita persoal pola supervivencia, a súa elección como muller.

A crítica que recibiu a obra foi maioritariamente positiva, mesmo paternalista, e así se pode constatar, como xa vimos, a través de diferentes autores, en diversos xornais e revistas literarias como a referida *Estampa*, máis tamén en *La correspondencia de España*, *ABC*, *El Noroeste*, *El Mundo*, ou *Diario Universal* por citar tan só algúns exemplos.

Centrarémonos agora nalgúns aspectos máis concretos da novela e, maiormente, na figura que lle dá título, a singular Federica, chamada polos seus co alcume de *Volvoreta*, e tamén, loxicamente, na de Sergio Abelenda. Debemos sinalar que son moitas as personaxes que aparecen nesta obra, todas elas definidas cuns trazos característicos. Dende Rafaela, a vella criada da casa, pasando polo singular e indeciso Rodeiro, o cura don Julián, Isabel, a maniática irmá de Sergio, etc.

Volvoreta chega, pois, ao Pazo de dona Rosa e a súa chegada provoca unha revolución no párvulo Sergio, fillo de dona Rosa, muller de seco temperamento. Ao longo da obra, o narrador describe o inicio da relación entre Sergio e *Volvoreta*, relación que para el representa o grande Amor, con maiúsculas, malia que *Volvoreta* semella mesmo indiferente ou, cando menos, extraordinariamente serena tendo en conta o que para un adolescente representa o encontro co primeiro amor. Di Ortega Munilla de *Volvoreta* que semella «yerta estatua» (Ortega Munilla, 1917:1), mentres que para Vilar Ponte aparece como un «producto del medio, del hábito, de la educación: la soldadura ancestral del paisaje con la humanidad» (Vilar Ponte, 1917).

Para Sergio, *Volvoreta* representa o primeiro contacto directo con amor, coa paixón voluptuosa, cos encontros prohibidos, cos prexuízos.

Unha mostra disto son os encontros que teñen ás agochadas durante a noite, no cuarto de Volvoretta, ao lado mesmo do lugar onde durme a vella Rafaela, criada da casa, de toda a vida. Sergio vive a emoción plena do encontro, sinte o sangue enervado que corre polas súas veas e sinte latexar o seu corazón coma se dun momento a outro lle fose saír fóra do peito. Volvoretta, pola contra, agarda durmida no seu leito a chegada do amante furtivo, en contrastante pasividade. En todo caso, xa chegando ao final da novela, teremos ocasión de comprobar que tamén ela, Volvoretta, pode sentir ciumes e paixón, aínda que non saibamos con absoluta certeza cal é a motivación que a conduce por ese camiño se ben intuímos que se agocha a rabia de ser a querida de Acevedo que, dalgún xeito, ha de competir coa «oficialidade» da esposa estábel e mesmo da filla.

Tras o fracaso Sergio torna ao pazo. O tempo pasa lentamente na Gándara. Na cidade non se manifesta o mesmo vagar, a mesma repousada existencia. O tempo pasa traballando os pensamentos e modelando os rictos cargados de prexuízos. No pazo as horas esvaran lentamente, abandonadas, dunha estancia á outra, de dentro a fóra, ó xardín onde a herba medra nas fendas dos muros. É dona María Solís, veciña dos Abelenda, quen rompe de cando en vez a monotónia co seu laio desesperado, coa morte sempre besbellando ao seu redor, castigándoa a ela nos fillos que, un tras outro, ven a trama da vida ceder ante a inexorábel enfermidade.

É doado adiviñar o desenlace. Dalgún xeito, ao deseñar a trama da historia, o escritor quixo que o lector percibise o final inevitábel. A configuración das personaxes, ata certo punto estereotipadas, así o fai prever. Hai unha fatalidade que sobrevoa entre liñas ao longo de toda a novela porque a inxenuidade de Volvoretta está en Sergio, non na moza que se deixa querer. E se ben Volvoretta é o detonante do conflito, dándolle título á novela, en realidade é no protagonista masculino onde se centra a atención do narrador. É dicir, son as consecuencias da *non acción* de Federica sobre Sergio as que marcan o camiño que ten que seguir o lector.

Foi precisamente Julio Casares quen máis se ocupou desta circunstancia paradoxal no segundo artigo dedicado á novela en maio de 1917, no diario *La Nación*. Se ben inicialmente a temática deste artigo era a tese ou a ausencia de tese da obra



Fig. 4.- Deseño de capa de Alfonso R. Castelao

baseándose na carta-prólogo de Fernández Flórez ao suposto catedrático doutor Fiaño, o certo é que a presenza-ausencia de Volvoretta como personaxe supostamente central dentro da trama ocupa o comentario de Casares. Dinos o crítico: «Sergio quiere con todas sus potencias y Volvoretta se deja querer con la más perfecta pasividad». En palabras de Casares Fernández Flórez presenta á protagonista como muller «bella, humilde, inconsciente y alegre». Polo tanto, afirma convencido o crítico que o escritor, para evitar contradicirse a si mesmo e evitar que a súa intención de facer unha obra sen tese acabase en todo o contrario, o que fixo foi anular a Volvoretta, quitarlle todos os trazos femininos da vida interior:

Y así se ha dado el caso de que en una novela psicológica se nos hurte el conocimiento de los estados de conciencia y de los procesos afectivos del personaje central. Al terminar la obra, el lector se pregunta con

palabras del propio Sergio: «¿Cómo se formularían los deberes y los derechos en aquella adorable cabeza, en aquel corazón de ritmo uniforme, que no suscitaba desequilibrios, ni arrebatos, ni alteraciones...?». (Casares, 1917: 2)

Deste xeito, *Volvoreta* aparece representada máis ben pola mostra das súas cualidades negativas que, afirma Casares, non abundan para definir un carácter. En efecto, *Volvoreta* semella ser unha desculpa para trazar o retrato psicolóxico de Sergio e, ao seu carón, o doutras personaxes secundarias de maior dramatismo expresivo como a señora Solís.



Fig. 5.- Paisaxe de Cecebre. Álbum de Félix Fernández Flórez, ano 1920

Canto ás personaxes da novela pódese afirmar que, salvo excepcións, están dotadas de gran verosimilitude. Por iso intúe Vilar Ponte unha identificación dos lectores ós que poden representar tanto Federica como Sergio. Sábese que todo escritor ha de inspirarse nalgunha vivencia persoal para compondor a súa historia. Mesmo, de xeito subxacente, aparecen lecturas, conversas ou calquera outro tipo de manifestación que o escritor teña presenciado ao longo da súa vida. Todo está dentro do autor aínda que non sexa dun xeito consciente. Resulta moi complexo, pois, fuxir da influencia das propias vivencias á hora de escribir. Crear da nada, partindo de cero, alleo ás experiencias persoais resulta un exercicio moi difícil ou practicamente imposíbel. No caso de Fernández Flórez esta unión entre vida e ficción, entre prensa e literatura, está fortemente ligada. As descrições de paisaxes, de situacións, de

personaxes, de ambientes, todo trae consigo unha vivencia íntima. Non podemos esquecer que o autor de *El bosque animado* trezou ao longo da súa traxectoria persoal e profesional unha tupida trama que mestura a vida, o xornalismo e a literatura creando un tecido inseparábel.

No caso de *Volvoreta* isto acontece intencionalmente. Fernández Flórez coñeceu a *Volvoreta*, coñeceu a Acevedo, moi posiblemente coñeceu á nai de Sergio e mesmo pode haber trazos da propia experiencia vital do novelista nalgunhas pasaxes da vida do protagonista masculino. De feito, Antón Vilar Ponte, que seguiu de cerca de traxectoria literaria e xornalística de Fernández Flórez, preguntase: «¿Quién, después de haber leído *Volvoreta*, no dice que la conoció y tuvo tratos con ella? Pocos señoritos, al evocar la propia adolescencia, dejarán de sentir el fru-frú de sus alas en torno a la luz del recuerdo.» E aínda engade: «De *Volvoreta* puede decirse que es la novela de todos los adolescentes gallegos de la clase media, salvo las circunstancias de lugar, que no de tiempo, de muchos» (Vilar Ponte, 1917).

As personaxes constitúen, pois, un piar básico dentro da estrutura da historia. Se nos atemos ao escrito por Aguiar e Silva debemos sinalar que o autor ha de crear dentro da súa imaxinación, non só personaxes, tamén seres humanos. Estes deben moverse nun determinado espazo, nun tempo concreto. Mais, como construír as personaxes? (Aguiar e Silva, 2005: 225). Velaquí o punto de conexión coa realidade espazo-temporal. Wenceslao chega a Cecebre en 1913. Coñece xente afincada no lugar, xente da terra e tamén se relaciona con outros veraneantes. Será neste contexto rural onde terá ocasión de atopar as fontes de inspiración para crear a *Volvoreta* e, moi posiblemente, o resto das personaxes. Logo, o verniz da imaxinación será o encargado de diluír ou concentrar a realidade para crear as situacións axeitadas ao mundo literario.

Poderíamos afirmar que todo, ou case todo o mundo ten unha vida con pasaxes que poderían dar pé a unha novela. Non se fai preciso ter vivido grandes aventuras ou grandes traxedias porque, de feito, mesmo na vida aparentemente máis insulsa pode estar a trama dunha obra de ficción. Tamén resulta evidente que hai xentes que mesmo parecen sacadas dunha novela. A perspicacia do escritor está, ante todo, en saber ver, en observar, en escoi-

tar atentamente e tomar notas da realidade que se presenta ante os seus ollos e ante os seus ouvidos. E, logo dun repouso, deixarse levar pola imaxinación e fabular e construír a personaxe literaria, dándolle forma co molde das palabras que, máis que prisión, han de ser unha dúctil pasta coa que traballar para recrear o coñecido, o real, adaptándoo á fantasía. Non debemos esquecer que a creación literaria é coma un xogo en que o autor e o lector comparten unhas claves, están ligados por un pacto invisíbel.

Di Aguiar e Silva que o interese e a universalidade das personaxes modeladas nace da fusión perfecta entre a súa unicidade e a súa significación xenérica no plano humano, sexa a través da súa atemporalidade ou dende o punto de vista da súa historicidade (Aguiar e Silva, 2005: 227). No noso caso dáse a circunstancia de que os caracteres teñen unha personalidade ben debuxada, sobre todo Sergio, son personaxes «trazados de una sola plumada», di Julio Casares (Casares, 1917: 2). Non se fai precisa unha grande descrición física delas porque o trazo psicolóxico abonda para ofrecer unha imaxe que non ten a obriga de estar en posesión dunha forma contornada, nítida e definida. Queda para o lector a liberdade de encher este oco descritivo, de matizar os detalles á súa vontade. O ambiente, a época, as circunstancias sociais definen, pois, as personaxes máis que a descrición detallada do autor. De aí que, o escritor, como apunta Edith Wharton na súa obra *Escribir ficción*, debe centrarse nas reaccións das personaxes ante as situacións que van xurdindo detrás de cada páxina. As personaxes han de falar o xusto, con naturalidade, omitindo todo diálogo irrelevante sen que iso impida que os trazos psicolóxicos das mesmas queden claramente marcados (Wharton, 2011: 121).

Volvoreta, como xa vimos, defínese máis ben dende unha perspectiva negativa e non sabemos moi ben cales son as súas virtudes dende a acción escrita, mais aínda así podemos recoñecer nela trazos de verosimilitude e posiblemente non sexa difícil que á nosa mente veña a imaxe dalgunha muller semellante. Afirmo Wharton que o novelista ha de facer gala dunha grande agudeza visual e dunha grande firmeza na man á hora de perfilar os trazos das personaxes e facelos demorarse no seu camiño o tempo necesario para que o lector poida recoñecelos coma seres humanos (Wharton, 2011: 120).

Puido ser (e de feito foi) unha muller cunha traxectoria real que o propio escritor, por azar, puido seguir. Se é posible intuír a súa inspiración en vivencias relativas á súa experiencia como xornalista no seu tempo coruñés, tamén é doado atopalas, como vemos, nas súas personaxes. O caso de Volvoreta é singular, como xa apuntamos, e el mesmo o explicou nunha entrevista concedida a Matilde Muñoz en 1929: «¿Qué si existió Volvoreta? [...] ¡Existió y existe, amiga mía! Existe sin pedirme a mí permiso, como corresponde a todo personaje de novela bien educado. Vive como puede y como quiere... ¡Y esto me causa una gran contrariedad!» (Muñoz, 1929: 22).

Esta entrevista apareceu acompañada dun retrato do escritor e, ademais, de tres fotografías feitas por Félix Fernández Flórez, irmán do novelista e fotógrafo afeccionado que no tempo que pasaba a familia en Cecebre aproveitaba para captar as imaxes deste idílico lugar revelándoas despois nun laboratorio improvisado na casa onde tiña alugados uns cuartos. Nas imaxes citadas poden verse lugares de Cecebre, de Abegondo, o río Mero e algunha rústica ponte de madeira. Tamén algunhas mulleres do lugar. Moitas das fotografías que forman parte deste álbum de Félix poden verse na Fundación Wenceslao Fernández Flórez nunha exposición permanente. Representan a vida local, puramente ligada ao sector agrícola, e apréciase o contraste entre esta e o aire de novidade traído polos visitantes foráneos.

Pero, cómo naceu Volvoreta, a partir desa realidade local e concreta? Así o explica o escritor:

Volvoreta era hace unos años la misma muchacha de miel y ojos de oro que yo describo en mi novela. Servía en casa de un amigo mío, en Abegondo. Yo iba a merendar allí por las tardes, tanto por la merienda como por la muchacha... Pero un día mi amigo me hizo una confidencia que echó por tierra todos los proyectos que pudiera tener, si es que los tenía, porque ya no me acuerdo. Como las confidencias se prolongaron durante algún tiempo y yo pude hacer observaciones personales sobre la psicología de la muchacha, andando los años tuve la idea de hacer una novela con los materiales que había proporcionado aquella aventura de mi amigo... y de este modo nació *Volvoreta*. (Muñoz, 1929: 22)



Fig. 6.- Paisaxe de Cecebre. Álbum de Félix Fernández Flórez, ano 1920

Que supuxo para o escritor atoparse coa súa «musa» varios anos despois? Cal foi a súa sensación? En verdade, debemos recoñecer que unha gran decepción, xa que entre a imaxe bucólica do escritor e a crúa realidade mediaba un abismo.

Naturalmente, todo lo que nace debe morir. Pero para la muerte debe buscarse un momento oportuno que no se salga de la línea estética y, sobre todo, que no rebase esa especie de cadencia, ese desarrollo armónico que tienen todas las cosas bien construidas. Lo contrario es sobrevivirse estúpidamente. Yo había dejado de ver a *Volvoreta* en La Coruña, hacía muchos años. Estaba optimista, fresca y juvenil con sus collares de vidrio, y rodeada de muebles de pino, las litografías pavorosas y las blusas detonantes que debía a la generosidad del que yo en la novela llamo «el señor de Avecedo». Algún tiempo después, mi amigo se casó y se fue del país, completamente olvidado de la aventura. Era un personaje que se disipaba de un modo perfectamente conforme a los intereses de la novela. Creí que *Volvoreta* desaparecería también... Y he aquí que hace dos años... (Muñoz, 1929: 22)

Volvoreta xa non era a moza alegre que Wenceslao coñecera. Convertérase, polas circunstancias da vida, nunha muller vestida de loito que arrastraba as zapatillas e que levaba da man dous nenos de seis a oito anos. O mesmo autor recoñece que na novela non retrata esta personaxe como modelo de virtudes. Aquela muller avellentada, afirma o escritor, non podía ser Volvoreta, e aínda así: «¡Tenía el

atrevimiento de ser Volvoreta de carne y hueso, que vivía, que andaba, que tenía una realidad efectiva, que era, en fin, la verdadera Volvoreta!» (Muñoz, 1929: 23).

Para Wenceslao aquela muller real pasara, no interior da súa imaxinación, a un plano de idealización. A Volvoreta fantástica, dinos, tiña anulada a Volvoreta real. Na súa curiosidade por coñecer a realidade da verdadeira Federica, Wenceslao corre detrás dela:

[...] la seguí a través de las calles, hasta llegar al barrio del Orzán, en una de cuyas callejas ella ocupaba una casucha miserable. Cuando iba a abrir la puerta y sumirse en la oscuridad de la vivienda, la llamé. Tuve que repetir el nombre dos veces y ella me miró con ojos cansados, en los que había todavía muy remoto, muy lejano, un fugitivo resplandor dorado. «¿No me conoces?»- le pregunté. No, no me conocía. Le nombre a mi amigo, y después de un rato de silencio pareció hacer memoria. «¡Ah, sí! ¡El señorito Fulano!». Los chiquillos se habían ido para dentro de la casa, un poco asustados de todo aquello. A preguntas mías, y siempre mirándome con recelo –un recelo que habían dado los años a la pobre Volvoreta–, fue contándome su historia, que ya no era la mía. (Muñoz, 1929: 23)

Wenceslao expresa o seu desencanto pola transformación operada na que fora a súa «musa». Sempre foi un grande retratista das vidas humildes, das vidas de personaxes golpeadas polo infortunio ou por unha vida sinxela, tal e como demostrou cando escribiu as súas *Tragedias de la vida vulgar*, en 1922. E, dalgún xeito, contemplou estas vidas con pena e co desexo de fuxir desa vulgaridade.

Con certa ironía e posiblemente con certo humor no sentido en que Wenceslao expresaba e entendía o humor tal e como describiu no seu discurso de ingreso na Real Academia Española en 1945, Fernández Flórez trata de explicar esta situación. Lembremos que o humor para Wenceslao xurde nas xentes ou nos pobos despois de ter sufrido moito (Fernández Flórez, 1945: 16). A novela foi publicada cando Wenceslao tiña trinta e dous anos. Da súa pluma xa tiñan saído *La procesión de los días* e *Huella de luz*, entre outros ensaios literarios menores. Aínda era un home novo. Mais xa tiña levado a cabo moitas reflexións sobre o sufrimento, sobre a

desconformidade, en parte motivado pola morte do seu pai cando o rapaz tiña quince anos, a morte da irmá máis nova en 1913 e as dificultades para soste unha familia numerosa da que pasara a ser cabeza. E por iso anos máis tarde, xa en 1945, afirmará que escribirá: «Una novela es el escape de una angustia por la válvula de la fantasía», xa que os homes que empregan a imaxinación para escribir unha novela non deixan de ser uns «descontentos». Cando un escritor debuxa un personaxe triste o que fai é, dinos Wenceslao, vingarse nel pola tristeza propia e pola súa propia incapacidade de reacción, sexa «por escepticismo o por impotencia». Atrevémonos a afirmar que Wenceslao foi un grande escéptico, que todo o víu desde a distancia e que sempre mantivo unha coraza protectora fortemente ancorada ao seu redor, gardadora da súa intimidade máis profunda (Fernández Flórez, 1945: 11).

Volviendo á entrevista concedida a Matilde Muñoz, Wenceslao remata lamentándose coa ironía propia do seu temperamento:

Aquella noite no dormí apenas, preocupado. Comprenderá usted, Matilde, que cuando se logra la codiciada categoría de protagonista de una novela se

adquieren ciertas obligaciones y no es posible comportarse en la vida como le da a uno la gana. Aquella muchacha había sido premiada en un concurso literario; su psicología y su conducta toda, referidas por mí en trescientas páginas, merecieron tres mil pesetas y un documento aprobatorio firmado por la Pardo Bazán, José Ortega y Gasset y Pérez de Ayala... ¿Y ahora esto? Toda la noche estuve cavilando en el modo de suprimirla. Los novelistas tenemos gran costumbre de hacer desaparecer a los personajes que nos estorban. Se tacha un nombre, se rompe una página... (Muñoz, 1929: 23)

Mais a realidade supera á ficción en moitas ocasións. Posiblemente a *Volvoreta* literaria que aparece na novela tería rematado, de continuar a historia, de xeito igualmente dramático que a real. Posiblemente Sergio levase unha traxectoria igual de vulgar. Mais, en todo caso, ese futuro incerto, novelesco, queda dentro do maxín de cada lector, que é o que debe facer súa unha novela cada vez que participa do xogo literario.

Neste caso, é o propio autor conclúe afirmando que, «por desgracia, la realidad era demasiado fuerte» (Muñoz, 1929: 23).

BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel de (2005): *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos.
 CANSINOS-ASSENS, Rafael (1917): «Ritmos y matices. A propósito de *Volvoreta*», en *La Correspondencia de España*, nº 21.616, 6.
 CASARES, Julio (1917): «Anotaciones de un lector. *Volvoreta*. II», en *La Nación*, nº 193, 2.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945): *El humor en la literatura española*. Madrid: RAE.
 MUÑOZ, Matilde (1929): «Cómo nacieron las mujeres del arte. Fernández Flórez habla de la pobre mujer que hoy es *Volvoreta*», en *Estampa*, nº 74, 22-23.
 ORTEGA MUNILLA, José (1917): «El autor de *Volvoreta*», en *El Día*, nº 13.300, 1.

URCOLA, Felipe (1917): «El heredero de Eça de Queiroz», en *El Pueblo Vasco*.
 VILAR PONTE, Antón (1917): «Impresión literaria. La nueva novela de Flórez», en *La Voz de Galicia*, número publicado o 22 de marzo.
 WHARTON, Edith (2011): *Escribir ficción*. Madrid: Páginas de Espuma.

«Volvoretas» con las alas cortadas: algunas cuestiones sobre el cine español 1962-1976

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE
COMUNICACIÓN. UNIVERSIDADE DE
SANTIAGO DE COMPOSTELA
FUNDACIÓN WENCESLAO FERNÁNDEZ
FLÓREZ

No solo viejos...: Los damnificados del Nuevo Cine Español o el extremo rechazo provocado en todos lados por una crispada y deformante «Modernidad Ibérica» en los primeros años sesenta

Resumen

A través de los diversos intentos de llevar a la pantalla la novela *Volvoreta* de Wenceslao Fernández Flórez, el artículo se aproxima a ciertas particularidades del Nuevo Cine Español de los años sesenta y a otras, no menos significativas, del producido a comienzos de la Transición democrática. Así, tanto los dos guiones nunca rodados de Francisco Regueiro y Juan Cesarabea (1965) y Rafael Moreno Alba (1976), como la película escrita y dirigida por José Antonio Nieves Conde en 1976, nos iluminan no solo acerca del talante y el talento de sus hacedores y de la maleabilidad de la ahora centenaria novela del escritor coruñés como material adaptable, sino también de ciertos hechos históricos, contextualmente operativos, sin los cuales estas operaciones discursivas, fallidas o no, no podrían ser comprendidas en profundidad.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez; *Volvoreta*; Francisco Regueiro; Manuel Summers; José Antonio Nieves Conde; Adaptación; Cine español; Literatura; Dictadura; Transición democrática.

Abstract

Through the various attempts to make the novel *Volvoreta* by Wenceslao Fernández Flórez a motion picture, the article approaches certain peculiarities of the Nuevo Cine Español of the sixties and also other ones, no less significant, produced at the beginning of the democratic transition. Thus, both screenplays –never shot– by Francisco Regueiro and Juan Cesarabea (1965) and Rafael Moreno Alba (1976),

«El otro problema es que este esquema, al reducir la categoría de Occidente a la condición de un sitio geográfico unitario, descuida todas las formas de heterogeneidad que siempre han existido –y siguen existiendo– en Occidente. Por lo demás, no deja espacio para ninguna idea respecto a que podría haber una multiplicidad de modernidades, algunas de ellas de origen no occidental: el resto podría ser capaz de generar sus propias formas de modernidad. Reconocer esta última posibilidad también significa reconocer que la modernidad no tiene un vínculo necesario con una raza, una etnia, una nacionalidad o una ubicación temporal en particular».

(Morley, 2008: 64-65).

«La tendencia que veía en ese nuevo cine español no me interesaba mucho. Hay dos películas mías que coinciden con ese momento, *El mundo sigue* y *El extraño viaje*. Ambas están hechas a raíz del nombramiento de García Escudero. El guion de *El mundo sigue* ya estaba escrito y la censura lo había prohibido. En cuanto hubo una posibilidad, la hice. La otra era de encargo, pero ambas fueron extremadamente mal vistas por el mismo gabinete de García Escudero. Incluso Florentino Soria me regañó, de parte del Director General, porque le parecía imposible que yo, que era uno de los directores en los que más confiaba, hubiera hecho esas películas. (...). Cuando las realicé todavía no se había inventado la denominación y yo creía que eso era el auténtico nuevo cine español. Al mismo tiempo se hacían las otras, y el Estado les daba la máxima protección y las enviaba a los festivales. Y el estilo de esas películas no me gustaba nada, era el contrario de las mías (...).

and the movie written and directed by José Antonio Nieves Conde in 1976, enlighten us not only about the open mind and talent of their makers, and the malleability of the hundred-year-old novel by the Corunna writer as adaptable material, but also about certain historical facts, contextually operative, without which these discursive operations, failed or not, could not be deeply understood.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez; *Volvoreta*; Francisco Regueiro; Manuel Summers; José Antonio Nieves Conde; Adaptation; Spanish Cinema; Literature; Dictatorship; Democratic Transition.

Si en el pasado reciente centramos nuestras investigaciones en el crucial proceso mediante el cual cierto cine español –habitado desde el periodo mudo por personajes populares, sainetescos y zarzueleros– afrontó, entre 1951 y 1963/64, y pese a las dificultades censoras, un proceso de crispación y distanciamiento de la mirada, un camino hacia una intransferible y reflexiva modernidad propia, grotesca y esperpéntica, similar en cierto sentido a la llevada a cabo en su tiempo por Francisco Goya o Ramón María del Valle-Inclán, y que, arrinconada con furia por el régimen franquista, iba a culminar forzosamente en los célebres exabruptos filmicos de Marco Ferreri (*El cochecito*, 1960), Fernando Fernán-Gómez (*El mundo sigue*, 1963; *El extraño viaje*, 1964) o Luis García Berlanga (*Plácido*, 1961; *La muerte y el leñador*, 1962; *El verdugo*, 1963) de principios de los sesenta, apenas ha trascendido el demoledor impacto que tal amputación de la cultura fílmica española iba a tener en los años (e incluso en las décadas) posteriores.

Atacada a la vez, y virulentamente, desde la derecha y desde la izquierda –asfixiándola, *cegándola*, todos a una, tirando de los dos lados de la cuerda «posibilista»– esa violenta mirada ibérica y crispada que, desde arriba y con rabia, era capaz de distorsionar los rasgos del mundo inicialmente costumbrista que observaba para mejor mostrar, así y *de nuevo*, la triste realidad española, iba a verse condenada a su total arrinconamiento, a su práctica desaparición. Se han reivindicado las nacionalidades, los documentos robados, los inte-

Era consciente de que aquello que gozaba del favor ministerial yo no lo sabía hacer».

(Fernando Fernán-Gómez, en VV.AA, 1984: 70).

«[Cesáreo González] me salvó en un momento muy difícil, tras cuatro años en paro después de *El verdugo*, gracias a mi mujer que tenía mucha amistad con un hombre que trabajaba con González, José Vicente Puente. Yo conocía a Cesáreo también, aunque poco».

(Luis García Berlanga, en Castro de Paz y Pérez Perucha, 2005: 185).

lectuales perseguidos... Pero nadie parece haber querido reivindicar las formas de cultura popular que el Franquismo atacó –precisamente por lo que de populares y subversivas podían tener–, desde el inicio de su brutal imposición sobre los españoles. Y, sin embargo, aunque el ataque fue feroz y frontal desde un primer momento, represión, depuración y censura no fueron suficientes para diluir unos engarces culturales que tenían siglos de historia. Tuvo que esperar el sistema represor hasta el inicio de los años sesenta, con ese *milagro* económico que fue el desarrollismo, para empezar a alcanzar resultados más que estimables en su cruzada contra las formas de la cultura popular. Al menos eso es meridianamente claro en el campo del cinematógrafo: las formas culturales propias habían sobrevivido al embate franquista en los años cuarenta (Castro de Paz, 2012) y en los cincuenta (Castro de Paz y Cerdán, 2011)¹ y el cine español, el más popular de los espectáculos públicos en aquella década, fue capaz de establecer unas sólidas bases sobre las cuales construir una Modernidad cinematográfica

¹ Pero si el forzoso culmen de tan crucial transformación ética y estética iba a tener lugar en filmes tan extraordinarios como los citados, esta se había iniciado sin embargo embrionariamente en la obra fílmica de Edgar Neville y su literal despegue podía aislarse casi literalmente en una secuencia de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951) y tenía un mojón de excepcional importancia en un filme como *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957), casi siempre despreciado por la crítica y la historiografía.

bien asentada. Pero fue entonces cuando las cosas empezaron a cambiar. Al represor sistema franquista le surgió un *aliado* donde menos lo esperaba. Un interesado pentagrama con evidentes errores en su partición, una historia que se quiso y se pudo resumir en poco más de cien palabras, cómo no ridiculizándola, y un Nuevo Cine Español, fueron los elementos principales del ataque frontal que sufrió el cine popular español entre la segunda mitad de la década de los años cincuenta y principios de los años sesenta (Zunzunegui, 2005). Como se ha avanzado, lo paradójico del caso es que en ese ejercicio de vaciado de las tradiciones cinematográficas populares, el régimen contó con el más insospechado aliado: buena parte de la militancia antifranquista que, en un proceso de ceguera progresiva, había acabado identificando al cine popular español con el cine franquista. Cogidos de la mano, franquistas y opositores vieron en el fin de ciertas formas de cine popular una clara victoria política, estrangulando así otro (este sí) auténtico nuevo cine español, moderna y demoledora consumación de algunas de las más relevantes tradiciones filmicas hispanas, que no habían dejado de crecer y dar muestras de vitalidad estética (pero también política, pese a todo) desde el mismo fin de la contienda bélica.

LA REVOLUCIÓN QUE NO FUE

De todos es conocido, de hecho, cómo el cine español había comenzado la década de los sesenta del mismo modo que había concluido la anterior, dando muestras de extraordinaria potencia significativa y ofreciendo a su público algunas de las obras más densas, populares, modernas, violentas y radicales de toda su historia.

Así, y tras el momentáneo retorno a España del cineasta de Calanda, *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) supone una genial síntesis de elementos surreales y otros vinculados a hondas tradiciones hispanas (de la mística a la picaresca, del simbolismo litúrgico a lo esperpéntico) y parece llamada a constituir algo así como el buque insignia de un nuevo cine español moderno y abierto al exterior. Obvio es señalar cómo el monumental escándalo político tras ser premiada la película en Cannes y la denuncia de blasfemia por parte de *L'Osservatore Romano* dará al traste con tal pretensión, hasta el punto de que su estreno oficial se retrasará dieciséis años, impidiendo en parte una influencia directa en el cine y

los cineastas de entonces, al tiempo que pone fin a la actividad de una de sus productoras, UNINCI, que tanto había contribuido a la introducción de nuevos aires en la década anterior.

Mientras tanto, directores como Fernando Fernán-Gómez o Luis García Berlanga proseguían la corriente iniciada unos años atrás, en un proceso que acentuaría los rasgos esperpénticos y grotescos de película en película, y dentro del cual habría que situar tanto los singularísimos, en verdad únicos, filmes del primero (la demoledora disección de la sociedad española en *El mundo sigue*; el excepcional *El extraño viaje* al año siguiente, auténtico texto crisol en el que la «furia esperpéntica» se cruza con ciertos elementos sainetescos y otros provenientes del astracán, sin olvidar la presencia de dispositivos genéricos de raigambre inequívocamente hollywoodiense) como las ya citadas obras maestras que ofrece desde comienzos de la década el tándem Azcona/Berlanga.

Juan Antonio Bardem, por su parte, realiza para Suevia Films-Cesáreo González la última de sus grandes películas, *Nunca pasa nada* (1963), título con el que retoma el universo provinciano reflejado en *Calle Mayor* (1956), pero que tampoco puede desligarse de alguna de las propuestas más destacadas de los jóvenes directores que comienzan a incorporarse a la industria, tan enraizadas en toda una veta inequívocamente hispánica como la unamuniana de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963).

Esta película de Miguel Picazo ha de encuadrarse en lo que se vino a llamar Nuevo Cine Español, movimiento claramente auspiciado por la administración, en concreto por un José María Escudero que, a su vuelta en 1962 al puesto de Director General de Cinematografía y Teatro tras su efímero y polémico paso por el mismo de diez años atrás, iba a dedicar todos sus esfuerzos a apoyar un cine con cierta voluntad renovadora en lo formal y, en la medida de lo tolerable por la censura –*posibilismo*, insistimos, es una de las palabras más utilizadas para hablar de este tipo de estrategias–, en lo temático, que pudiese viajar a los festivales internacionales, dando, *de paso*, una imagen de cierto aperturismo del régimen franquista. Pero también con una auténtica voluntad de renovación generacional, pues García Escudero se apoyará para ello en los jóvenes directores que comenzaban a surgir de la Escuela Oficial de Cine (antes Instituto de

Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). El movimiento nace en buena medida, entonces, de la convergencia de intereses entre las necesidades de los sectores más aperturistas del régimen franquista y unos determinados grupos de la profesión cinematográfica, en no pocos casos vinculados con sectores de la oposición comunista, en una alianza tácita que iba a demostrarse tan oportuna a corto como endeble a medio plazo. La voluntad de crear esta *nueva ola* española no sólo fracasará en general en su relación con el público, sino que cercenará el camino a los cineastas que, como los citados Fernán-Gómez, García Berlanga o Marco Ferreri, suponían la auténtica punta de lanza del cine español, estética y políticamente. Sin duda, y pese a ello, algunas relevantes obras de este Nuevo Cine Español (*Nueve cartas a Berta*,² Basilio Martín Patino, 1965; *Los farsantes*, Mario Camus, 1963; la citada *La tía Tula*) suponen esfuerzos creativos de primer orden y abren ciertas vías estéticas, a veces rápidamente abandonadas. Pero el peso crítico del «Nuevo Cine» ha sido tal, sin embargo, que algunos títulos al menos igual de relevantes que los citados –como, entre otros, *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), al que de inmediato nos referiremos, o *Vida de familia* (José Luis Font, 1963) (Cerdán, 2013)– son, todavía hoy, prácticamente desconocidos.

JÓVENES CINEASTAS EN LA ENCRUCIJADA: JULIO DIAMANTE, FRANCISCO REGUEIRO

«Mi primer guion [«El paralítico», para Isidoro Martínez Ferry, escrito en 1957] surge del impacto de *El pisito*, de Ferreri, y de toda una cultura, de toda

² Aunque no es este el lugar para reflexionar sobre las relaciones casi siempre demasiado rápidamente establecidas entre el solo supuestamente único, monolítico e *italiano* «regeneracionismo» bardemiano y el surgimiento del Nuevo Cine Español –con las Conversaciones de Salamanca y el IIEC como puente–, señalemos de pasado cómo sí el renovado debate en torno a «las formas del realismo» va a llevarse a cabo «con el cadáver del cine de Juan Antonio Bardem *de cuerpo presente*» (Zunzunegui, 2005), no lo es menos que la excelsa *opera prima* de Martín Patino encuentra a Bardem –de nuevo y pese a todo– en el melancólico deambular por esa calle mayor provinciana que, de Clarín a Arniches y de Lorca a Sueiro o Aldecoa, atravesaba desde hacía un siglo la dolorida pero fértil tierra cultural española.

una literatura de por aquel entonces con la que yo convivía muy bien. Me encontraba muy a gusto con la obra de escritores como Baroja, Galdós, Cela, o en la obra del maravilloso pintor y escritor Solana; en medio, en fin, de imágenes de ti mismo, imágenes que te identifican con este país».

«[Otro guion, «Aurelia y los hombres», escrito en 1959 a partir de una comedia de Alfonso Paso, y que también iba a dirigir Martínez Ferry, se centraba en] el tema de la solterona y, era, en el fondo, una visión esperpéntica de lo que Bardem hizo en su espléndida *Calle Mayor* (...) [intentando] al mismo tiempo parodiar la propia comedia de Paso».

(Francisco Regueiro, en Barbáchano, 1989: 231).

«[La vía] del expresionismo cercano al esperpento y el humor (...) quedó en cierta medida clausurada [para mí] después de mis agitadas relaciones con la censura en *Los que no fuimos a la guerra*».

(Julio Diamante, en Castro de Paz, Larrauri Gárate y Zunzunegui, 2014).

Entre las devastadoras consecuencias inmediatas del decidido proceso de aplastamiento de esa moderna radicalidad grotesca al que acabamos de referirnos, no solo se halla el triste devenir en las pantallas –si es que llegaban a ellas– de los más radicales títulos de Fernán-Gómez (Castro de Paz, 2010), la imposibilidad de Berlanga de poner en pie proyecto alguno desde *El verdugo* (1963) hasta *La boutique* (1967, primera colaboración del valenciano con Cesáreo González) (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2005) o el retorno a Italia de Marco Ferreri, sino también la férrea *reconducción* de la apenas iniciada trayectoria (o incluso el cercenamiento radical del camino todavía nonato) de algunos jóvenes cineastas que –como las declaraciones de Francisco Regueiro nos permiten nítidamente constatar– parecían abocados a proseguir y ahondar creativamente en ese modelo grotesco-esperpéntico con el que aseguraban identificarse plenamente.

Aunque enseguida habremos de volver sobre Regueiro –coautor con Juan Cesarabea de un guion escrito en 1965 a partir de la novela *Volvoreta*, publicada por Fernández Flórez en 1917, que el vallisoletano iba a dirigir para Cesáreo González–, detengámonos antes, brevemente, en el complejísimo debut como realizador de Julio Diamante, cuya ya citada *opera prima*, una esperpéntica mirada hacia

el universo fernándezflorezco de *Los que no fuimos a la guerra* (1961, a partir de la novela de igual título publicada en 1930) en los antípodas del «Nuevo Cine» que se cocía, solo logrará estrenarse en 1966 tras un inacabable y desesperante tira y afloja con la propia productora y con las instituciones censoras, y una vez que el cineasta hubiera ya *ingresado oficialmente* en el Nuevo Cine Español con *Tiempo de amor* (1964) y *El arte de vivir* (1965). El proyecto –como detalla con precisión Iñigo Larrauri en su relevante tesis doctoral sobre la obra de Diamante (Larrauri Gárate, 2014)– había nacido antes del regreso de García Escudero a la Dirección General y constituía para el joven realizador un material de partida idóneo –aún si era necesario transformarlo en profundidad³ de cara a proseguir, ahora desde el largometraje profesional, en las búsquedas estéticas que había comenzado a desarrollar en el IIEC y en su trabajo como director teatral, a la vez que –o eso esperaba– en principio poco problemático dada la «etiqueta» política del escritor coruñés.

Diamante estaba muy interesado desde sus inicios en un cine íntimamente vinculado con lo que denominaba, siguiendo a Alfonso Sastre, *expresionismo realista español*, cuyas raíces hallaba en las pinturas de Goya o en el espejo deformante valleinclanesco, por lo que «no debe extrañarnos que en su primer largometraje algunas de las opciones de su puesta en escena estuvieran directamente ligadas a este tipo de cine que reivindicaba, en una tradición cercana al esperpento», (Larrauri Gárate, 2014: 135) y explícitamente entroncadas con la obra de Luis García Berlanga (Diamante en Anónimo, 63: 20), aun gestionadas de modo diferente.

Muy próximo en lo esencial es el caso de Francisco Regueiro, el cineasta que ha dado al

cine español algunas de sus imágenes más densas, pregnantes y desgarradas. Tras la prohibición de sus primeros guiones –los citados al comienzo del epígrafe–, hubo de introducirse en la industria con un título, no por relevante menos ejemplarmente ajustado a las «convenciones» del Nuevo Cine Español, *El buen amor* (1963), aun si su personalísima segunda película, *Amador* (1965), masacrada por la censura –«a mí me castraron, me cortaron las alas de un vez por todas en *Amador*», dirá en más de una ocasión– y escrita con anterioridad y originalmente para ser dirigida por Carlos Serrano de Osma, se daba de bruces con los limitados perfiles del posibilista «movimiento renovador», y suponía empero el verdadero e inaugural encuentro con el universo negro, tremendista, carpetovetónico, simbólicamente destartado, inconsciente, dolorido y surreal del cineasta. El análisis *documental* y en ocasiones casi naturalista del triste «buen amor» de su primer film da paso, aquí, a la aparición de ese regueirano personaje masculino metafóricamente mutilado de guerra, víctima cruenta de una educación religiosa y sexual dura y reprimida; infantilizado e *impotente*, «verdadero niño» dominado por la madre, *incestuoso*, a la vez atraído y temeroso de la mujer (Castro de Paz y Nogueira, 2014). Cómo señaló Santos Zunzunegui, la *forma* «en que *Amador* busca, con las obvias dificultades derivadas del momento en que surgió, el dar cuenta de la España de aquellos días sin renunciar a insertar esa visión en una tradición cultural concreta no formaba parte del que se iba a conformar, poco a poco, como el paradigma dominante de un cine español de pretensiones culturales y que buscaba un reconocimiento en el exterior» (Zunzunegui, 2014: 51).

Pese a su relativa buena acogida en la *Section parallèle* del Festival de Cannes de 1965, la carrera futura del cineasta –herido y frustrado después de la mutilación de la película por parte de las instituciones censoras y de la ruptura con el productor de sus dos primeros títulos, Alfredo Matas– no parece sino complicarse y abocarse hacia el «malditismo». Pero es en el propio Cannes donde Regueiro recibe una inesperada oferta de trabajo por parte de Cesáreo González.

³ Diamante percibía el potencial crítico del texto original, ambientado en una alegórica Iberina durante la Primera Guerra Mundial, y confiaba en disponer de la *forma* de convertirlo en una parábola sobre «la larga y penosa paz que estalló tras nuestra Guerra Civil» (declaraciones de Diamante en Ugidos, 1980), corrompiendo «*estéticamente* el argumento hasta torcer su recto sentido y hacerlo poco grato al régimen» (Montiel y Martínez, 2004: 49). Para la comprensión profunda de esas cruciales transformaciones estéticas a partir del fértil barro fernándezflorezco, en las cuales es fundamental un reparto poblado de *tipos* inolvidables –*cómicos de tripa*, puro *materialismo ibérico*–, encabezados por José Isbert, cfr. Zunzunegui (1998); Larrauri Gárate (2014); y Redondo Neira (2014: 130-145).

LA FRUSTRADA «VOLVORETA»
DE FRANCISCO REGUEIRO PARA
SUEVIA FILMS-CESÁREO GONZÁLEZ

Muy pocos son los datos que conocíamos hasta ahora sobre este proyecto fallido, más allá de las declaraciones del propio Regueiro en su libro-entrevista con Carlos Barbachano, donde no solo se fechaba erróneamente el guion en 1967 (cuando se finaliza realmente en noviembre de 1965, como adelantábamos), sino que tampoco aclaraba las verdaderas razones del fracaso:

Cuando estuve por segunda vez en Cannes, con *Amador*, recuerdo que Cesáreo González asistió al Gran Palacio y me quiso contratar y, rápidamente, me pidió que, a mi vez, le ofreciera algo. Y yo saqué mis viejos ancestros e inmediatamente le contesté que también era gallego y que quería hacer una de las novelas más tiernas y más entrañables de Fernández Flórez, *Volvoreta*. Al momento me dijo: *‘Eso ya está hecho’*. Con tan mala suerte que, prácticamente, cuando le entregamos el guion, al poco tiempo se murió. (...)

[L]o escribí con Juan Cesarabea. Y aquí también hubo verdaderamente mala suerte, porque los mejores trabajos de guionización que hicimos juntos quedaron inéditos, sin poder rodar. (Regueiro en Barbachano, 1989: 235)

Aunque lo que acabará por suceder convertirá a Regueiro –aunque solo temporal, parcial y muy conflictivamente– en uno más de los jóvenes cineastas del «Nuevo Cine Español» que se integra *naturalmente* en el seno de Elías Querejeta P.C. –y de hecho su siguiente película *Si volvemos a vernos/Smashing Up*, 1967, es ya una producción del donostiarra a partir de un cuento del propio Cesarabea premiado en 1963 por la revista *Triunfo*–, lo cierto es que las cosas bien pudieron haber ocurrido de otra manera, quizás menos frustrante para el director. De hecho –como sabemos hoy gracias a la consulta del guion y de la correspondencia entre el director y el propio Cesarabea (cuyo auténtico nombre era Manuel Suárez García), una vez este sustituye a Manuel Pérez Yubero, coguionista previsto inicialmente–, Regueiro veía en la adaptación de Fernández Flórez para Cesáreo González la posibilidad de hacer «una buena película comercial (...), que me sitúe definitivamente», (Regueiro, 1965) sin renunciar por ello a su propio universo y a sus constantes estilísticas.

Y no es de extrañar el optimismo inicial del cineasta, dado el firme liderazgo que la productora de Cesáreo González ocupaba en la industria cinematográfica española todavía a comienzos de los años sesenta. Ni siquiera los sustanciales cambios promovidos desde 1962 por José María García Escudero –que toman forma definitiva en la «Carta Magna del cine español» promulgada en 1964–, muy alejados de los intereses del productor gallego, parecían en principio un verdadero problema para un hombre extremadamente habilidoso a la hora de adaptarse a los cambios. Sin embargo, –y más allá del lugar común historiográfico que se limita a enfrentar las películas impulsadas por García Escudero con el resto de la producción «de consumo» (de la comedia desarrollista al *sphagetti western*)– las transformaciones de la producción en esos años y su propio declive personal no dejarán de afectar a González, cuyo «cine de prestigio» –un poco reconocido y cuantitativamente secundario pero con todo destacado segmento de su actuación, vinculado desde los años cincuenta sobre todo a la labor de Juan Antonio Bardem y que continúa entonces (*Los inocentes*, 1962; *Nunca pasa nada*, 1963; *Los pianos mecánicos*, 1965)–, solo tardía y muy parcialmente iba a desarrollarse a través de los directores vinculados al nuevo cine español (Castro de Paz y Cerdán, 2005). Y, muy probablemente, fuesen precisamente «Volvoreta» y *El juego de la oca* –dirigida por Manuel Summers y coproducida con Benito Perojo en 1965– las primeras tentativas del productor en este terreno, deseoso de probar la posibilidad de conjugar las ayudas provenientes del «Interés Especial» (Orden Ministerial de las Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional, de 16 de agosto de 1964 [BOE, 1/9]) con historias y repartos en lo posible más próximos al público popular.

Las conversaciones iniciales entre la productora y Regueiro, como adelantábamos, parecen orientarse en este sentido y la correspondencia entre el cineasta y su coguionista revelan, a la vez, el retraso constante de la firma del contrato por parte de la productora⁴ y el intento del autor de llevar la película, (in)disimu-

⁴ El 8 de septiembre Regueiro disculpa ante Cesarabea que «el contrato se retrase unos días»: «[r]esulta que Cesáreo González está empezando dos películas a la vez y preparando inmediatamente la de Sara Montiel y el director de producción acaba de llegar de Barcelona y hasta anoche no pude hablar con él. Creo que en el primer momento libre se redacta el contrato. Ya te digo,

ladamente, por derroteros estilísticos y discursivos (matizadamente) próximos a su título anterior. De modo similar a lo que veía Diamante en *Los que no fuimos a la Guerra*, Regueiro estaba convencido de que la célebre novela publicada en 1917 constituía un propicio material referencial «que no ofrece dificultades de censura» (Regueiro, 1965) a partir del cual poner en pie, por medio de un bien particular *endurecimiento* de las situaciones que no duda en escarbar en el fetichismo y la violencia sexual latentes en el texto fernándezflorezco –tal y como Natalia Alonso analiza con solvencia en el artículo publicado en este mismo volumen–, un discurso político y socialmente crítico «de amos y criados» en el que «Volvoreta es la víctima» sobreviviente en una Galicia (la de 1922, pues ahí sitúa el guion el comienzo de la acción) atrasada y minifundista, agria y violenta, ofreciéndose finalmente al viejo «oligarca de mierda, maniático, bondadoso y fetichista» (Regueiro, 1965). Un guion, en fin, que sin olvidar una cierta ternura circunstancial en el dibujo de Volvoreta y Sergio –«señorito gallego» sin preparación, indolente y frustrado por la ruina familiar–, convoca de nuevo dos de los ingredientes esenciales del peculiarísimo conglomerado estilístico regueriano:

Me gustaría reunir (...) igual que en *Amador*, Valle-Inclán y Kafka, con los cuales, estilísticamente, me veo muy identificado. Quisiera hacer un esperpento, pero un esperpento habitual, de miedo cotidiano. Un mundo cerrado, de pequeñas cosas (...). Una película que ronde el terror, pero de verdad, no en película de suspense. Donde la mayoría de los personajes padecen de ese miedo (...) Creo, como tú, que en esta historia, el lado crítico, no debe ser muy explícito, tal vez se tiene que explicar por lo negativo, como un mundo sin salida. Entiéndase, sin salida porque dadas sus estructuras vitales, no tienen otro camino.

Es muy importante ese tono, ese estilo que te dije antes. El miedo, el absurdo de todas esas clases sociales. Miedo incipiente en Sergio que, paulatinamente

creo que es cosa de días» (Regueiro, 1965). Una semana después, todavía confiado, le indica que «[a] nuestro querido director de producción, por cuestiones de trabajo, todavía no lo he visto. Ha tenido que salir urgentemente a Barcelona. Estas productoras grandes, lo malo que tienen, es que llevan muchas películas a la vez y veo que se toman las cosas con calma. Sobre todo nuestra película, que es para invierno». (Regueiro, 1965).

va creciendo y, a la vez, es lo que le va erotizando. (Regueiro, 1965)

Con todo, como ya señalamos, el cineasta era bien consciente de la necesidad de compatibilizar su personal, oscuro y esperpentizado universo –quizás de tapadillo y a la vez puesto en marcha y velado por el texto de Fernández Flórez, pero sin duda presente– con una propuesta industrialmente solvente y de factible éxito popular potencial. Entre otras razones a tal fin, propone un reparto encabezado por Sonia Bruno (Volvoreta) y Pablito Calvo (Sergio), confiando en el tirón popular que podría suponer «ver a Marcelino enamorándose»,⁵ acompañados de un sólido friso de excelentes actores secundarios (Regueiro 1965). Y todo ello –a la postre bien ingenuamente, pues la crispación esperpéntica, como vimos, se hallaba del todo alejada de lo que los auspiciadores del Nuevo Cine Español consideraban «estilo» oportuno para el «movimiento»–, y de acuerdo con su productor, aspirando a la vez a las ayudas que podía suponer la obtención de la categoría de Interés Especial, que se otorgaba, entre otros, a proyectos con suficiente ambición artística, especialmente cuando facilitasen la incorporación a la vida profesional de los titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía, por lo que propone un equipo técnico íntegramente formado por jóvenes diplomados de la misma.

Pero las tan meditadas piezas del puzle ideado por Regueiro (Fernández Flórez + esperpento + Cesáreo González + Pablito Calvo-Marcelino enamorado + Interés Especial) no acabaron de cuajar, en primer lugar por la prevención de la propia productora, como expone Regueiro a Cesarabea en carta fechada el 18 de septiembre (Regueiro, 1965):

[a]cabo de hablar con (...) [el director general de producción de Suevia Films] y las cosas han cambiado. Quieren que escribamos el guion, que nos concedan el Interés Especial y entonces nos empiezan a pagar. Más o menos, lo de *La Busca*. Han tenido consejo, tienen muchas películas y sólo les interesa hacer esta en estas condiciones. Como comprenderás estoy verdaderamente asombrado. Las condiciones, a

⁵ Francisco Regueiro se refiere, claro está, a la célebre *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1955), protagonizada por el niño Pablito Calvo, nacido en 1948.

primeros de mes eran otras. Esta es una martingala que se han aprendido todas las productoras y que veo que tiene muy mala solución. Les he pedido menos dinero para empezar, pero ha sido igual (...).

(...) Pienso que en cualquier otra productora, a todos nosotros nos van a hacer lo mismo. El Interés Especial se ha hecho para los diplomados de la Escuela de Cine y ellos lo saben y tratan de aprovecharlo. Y las condiciones son estas, con todos.

Ante la nueva situación, el cineasta libera a su coguionista del compromiso, pero este acepta finalmente escribir el guion sin contrato a la vista y así lo hacen, conjuntamente, finalizándolo en noviembre de 1965. Como a Suevia Films le han caducado ya los derechos de la novela, los autores se plantean, además, «la posibilidad para, en caso de que queramos –a guion hecho– (...) [poder llevarlo] a varias productoras» (Regueiro, 1965).

No tenemos constancia alguna –ni siquiera el recuerdo del cineasta, que hoy parece haber olvidado casi por completo el episodio y se limita a achacar la cancelación del mismo a la zafiedad intelectual de los colaboradores de González (Regueiro a Castro de Paz, 2017)– de que el proyecto llegase realmente a ser presentado para la obtención de la categoría de Interés Especial ni, claro está, de que en ese hipotético caso esta le hubiese sido concedida, y no existe documentación alguna al respecto en el Archivo General de la Administración. Es posible, con todo, que Suevia Films-Cesáreo González se decidiera finalmente a producirlo –con o sin dichas ayudas; quizás coincidiendo con el 50 aniversario de la publicación de la novela–, lo que explicaría que la memoria del cineasta (en su citada entrevista con Barbachano, 1989) llevase la escritura del guion hasta 1967 y que, en su recuerdo, el motivo de la cancelación del proyecto fuese en exclusiva la enfermedad y el posterior fallecimiento del productor gallego en 1968.

Intervalo. Fernández Flórez como disparadero para un peculiar y formalizado «landismo»: ¿Por qué te engaña tu marido? (Manuel Summers, 1968)

En ese mismo 1968, caducadas ya en buena parte las esperanzas depositadas en el Nuevo Cine Español, «con el rabillo del ojo puesto en la inminente

liquidación a corto plazo» de las ayudas a un cine «cada vez más condenado a las catacumbas de la marginalidad y la independencia de la industria» (Zunzunegui, 1998: 73), Manuel Summers –que acaba de perder millón y medio de pesetas debido al fracaso de *Juguetes rotos* (1966)– recurrirá de nuevo a nuestro escritor para, poniendo en pie una singularísima versión formalmente elaborada y discursivamente feroz de las zafias comedias «landistas» de Mariano Ozores y compañía, retornar a la senda del cine popular (y del éxito en taquilla).

Aunque el inteligente guion de *¿Por qué te engaña tu marido?* –basado en la novela de título similar aunque sin interrogaciones, publicada por Fernández Flórez en 1931– fue en principio rechazado por completo por la Junta de Censura y Apreciación de Guiones, se aprobó finalmente tras algunos cambios y numerosas advertencias (especialmente referidas al cuarto episodio, para evitar que desembocase –según el informe– en un conjunto de «escenas, situaciones y expresiones de tipo erótico o inconveniente») (AGA, 1968). Partiendo parcial y brillantemente del texto literario, Summers lo adapta a su tiempo (el episodio de los hippies, la burda burla al «teatro para el pueblo») y, sobre todo, transforma el humor irónico del escritor en una comedia próxima a la farsa y el vodevil hispánico, exhibiendo regocijantes recursos metalingüísticos entonces en boga (créditos recitados por un monaguillo, personajes que comentan la acción e interpelan al espectador, etc.) y haciendo gala de una ferocidad crítica y un exacerbado humor negro en verdad llamativos. Como señaló Santos Zunzunegui en un excelente análisis de la película,

junto al oportunismo de la operación (el filme no deja de ser un híbrido en equilibrio inestable) coexisten toda una serie de aspectos que tomando como punto de partida el ya identificado cinismo de Fernández Flórez, no se limitan a ilustrarlo sino que lo utilizan como detonador para una operación de ferocidad considerable. Podemos ver solo en el filme las jóvenes en bikini, el regodeo en la frustración del españolito medio, la parodia de la modernidad o la proliferación de chistes más o menos fáciles. Pero no deberíamos echar en saco roto el que la película vierte una mirada feroz y desencantada sobre un mundo en el que el asesinato es considerado si no como una de las bellas artes si como una mera forma de sobrevivir

individualmente en medio del más absurdo de los mundos. (Zunzunegui (1998: 78)

**Volvoreta tras la muerte de Franco:
un guion de Rafael Moreno Alba; un guion
y un filme de José Antonio Nieves Conde
(Volvoreta, 1976).**

LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

La Transición política hacia la democracia es uno de los períodos más fructíferos de la Historia del cine español. En los diez años que median entre 1973, con los primeros estertores del franquismo y la aparición de una serie de películas que anticipan el cambio de régimen, y 1982, año del triunfo del PSOE en las elecciones generales de octubre, se producen del orden de mil películas de largometraje. Son estos unos años convulsos que tienen como fruto un cine acorde con los tiempos: abundancia de películas que escapan a los márgenes del relato convencional, desde los subproductos «S» a películas que bordean lo experimental, documentales que revisan el pasado más reciente, cine *underground*, etc. Asistimos a una progresiva ampliación de lo decible que culmina con la abolición de la censura en 1977, cuyo reflejo más inmediato será el estreno en masa de películas hasta entonces prohibidas en España.

La extraordinaria politización de la sociedad española de la Transición tiene nítida correspondencia en el cine entonces realizado. Un cine *coyuntural* que documenta y retrata la España de esos años desde todos los frentes y posicionamientos políticos. Visible dicho proceso en cualquier género, movimiento o tendencia (del llamado «cine metafórico» cultivado por Carlos Saura o Manuel Gutiérrez Aragón al documental o al *underground*, del *thriller* al melodrama) lo es, en primer lugar y desde luego, en el género más popular de nuestro cine, la comedia, dándose cita en ella todas las opciones políticas del momento, al tiempo que se observa una evolución desde los modelos más enraizados en el franquismo hacia aquellos que habrán de constituirse en representantes de la futura democracia. Y todo ello a partir de una sucesión de tipologías de personajes que, con el rostro de una serie de actores muy conocidos, singularmente populares, encarnarán al español medio que, en el curso de unos pocos años, pasará de sufrir los horrores de la

dictadura a gozar de los placeres de una libertad a la que en un primer momento le resulta difícil amoldarse («landismo», comedia esperpéntica o grotesca de raíz sainetesca, «tercera vía», primeros títulos de la llamada «comedia madrileña», etc). Dicha politización aflora también, y de modo explícito, en una serie de filmes que abordan los sucesos o los cambios sociales más significados del momento de manera directa (*7 días de enero* [J. A. Bardem, 1978], *Operación Ogro* [Gillo Pontecorvo, 1979]), o a través de adaptaciones de novelas que, ambientadas en un pasado cercano, proponen diferentes posicionamientos formales y políticos no solo sobre los periodos y los acontecimientos analizados en cada caso, sino también sobre las consecuencias de los mismos en la trágica historia española del XX, cuando no se convierten en metáforas más o menos evidentes del conflictivo presente. *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978-1980), por ejemplo, basada en la novela del mismo título de Eduardo Mendoza, rechaza la habitual y complaciente espectacularidad decorativa del mal llamado film histórico (la acción se desarrolla en la convulsa Barcelona de 1917), y se apoya a la vez en la «épica» de Bertolt Brecht y en la narrativa del mejor Fritz Lang negro y hollywoodiense para elaborar un vigoroso discurso nítidamente político sobre el momento histórico de la formación del embrionario fascismo y, a la vez, sobre la propia Transición y sus «cloacas» (Castro de Paz, 1997: 800-802), logrando que se nos hable del pasado desde (y para) el crucial momento en que se realizó.

¿QUÉ VOLVORETA?

Pues bien, si, de algún modo y como veíamos más arriba, la obra de Fernández Flórez había estado presente en un esquinado prólogo del Nuevo cine español (la problemática *Los que no fuimos a la guerra*), no había tenido espacio alguno en su periodo álgido (la fallida «Volvoreta» de Regueiro) y reaparecía como iracundo epílogo del mismo (la grotesca y violenta *¿Por qué te engaña tu marido?*), también habrá de estarlo –de manera secundaria pero no irrelevante– en el cine producido inmediatamente después del fallecimiento del dictador en 1975.

Mientras en Galicia Antonio F. Simón partía de ciertos pasajes y personajes de *El bosque animado* en su intento de poner en pie un cine nacional gallego popular, de contenido social y con posibi-

lidades de éxito (*Fendetestas*, 1975) (Mera García, 2017), también desde Madrid se consideró –en un confuso momento de ebullición política y cinematográfica en el que, insistimos, casi cualquier material de partida parecía útil para dialogar con el pasado, el presente y el futuro del país– que *Volvoreta* podía servir como disparadero para una sólida y prestigiosa adaptación literaria que a la vez ofreciese material propicio de cara al aperturismo en lo «visible» del cuerpo femenino y permitiese un discurso sobre el pasado español moderadamente crítico y capaz de iniciar una revisión histórica de la problemática social y política de los años previos a la Guerra Civil.

Desde luego, la tan deseada recuperación de la novela de 1917 por parte del entonces director general de Azor Films Rafael Gil –uno de los cineastas que más partido, humorístico y social, había sido capaz de sacar de la novelística de Fernández Flórez en el pasado y que había visto frustrados una y otra vez sus intentos de rodar *Volvoreta* desde los años cuarenta– no descartaba tales posibilidades discursivas, pero la elección inicial de Rafael Moreno Alba (*Las melancólicas* [1972], con elementos lésbicos y una doble versión con desnudos para el mercado exterior exhibida por error –y con popular regocijo– en Compostela; *Pepita Jiménez* [1975], a partir de la novela homónima de Juan Valera publicada en 1874) para dirigirla parece dejar claro que la fidelidad a una obra «clásica» de indiscutible interés literario y la puesta en valor del tenue erotismo fernándezflorezco eran sus objetivos prioritarios. Y no debe extrañar, por ello, que rechazase con virulencia (dado además su profundo desencuentro ideológico) el «guion-manifiesto» –como lo denomina con precisión en su estudio Sonia Kerfa– propuesto por Moreno Alba, que adelantaba la acción hasta los años 30 y convertía finalmente a la joven

y hermosa sirvienta en una miliciana republicana, exacerbando y transformando la lectura política y social que la novela planteaba, de modo del todo diferente –*pero no opuesto*– al escrito por Regueiro y Cesarabea, en circunstancias bien distintas, una década atrás.

Despedido Moreno Alba, Gil recurre a su amigo José Antonio Nieves Conde, al que había contratado para adaptar la novela de Ramón Solís *Mónica, corazón dormido* –a la postre *Más allá del deseo* (1976), último título de la destacadísima filmografía del autor de *Surcos* (1951)–, que, con apenas una semana de preparación (ante la negativa de Amparo Muñoz a retrasar el rodaje), contra reloj y a partir de la novela y no del guion anterior (aunque recoja ciertos elementos de este), «trazando y desarrollando por la noche lo que filmaba al día siguiente» (Freixas, 1998: 101) y sin tiempo para controlar el montaje ni la sonorización, se hace cargo de la dirección.

El filme resultante –obviamente lastrado por los condicionantes citados y por las limitaciones interpretativas de sus protagonistas principales, la citada Amparo Muñoz y Antonio Mayans⁶ no es, en cualquier caso –y además de su respetable rendimiento en taquilla, dados sus 544.653 espectadores–, en absoluto desdeñable y, como analiza con su habitual sutileza páginas más adelante Juan Miguel Company, constituye una moderada y desencantada pero innegable lectura crítica de la obra original, capaz de imbricar las dos líneas de acción (romance y asunto político) y traer a *primer plano*, incidiendo en su contextualización ideológico-política, el conflictivo fondo social que latía en la novela y que, como supo ver José-Carlos Mainer, tenía en ella un cohibido pero innegable sabor autobiográfico (Mainer, 1976: 152-179; Mainer, 1989).

⁶ Pese a la indiscutible calidad de unos secundarios entre los que destacan Mónica Randall, Agustín González, Luis Varela, Isabel Mestre, María Paz Molinero o María Vico.

ENTREVISTA

CASTRO DE PAZ, José Luis (2017). Entrevista con Francisco Regueiro, realizada el 24 de junio de 2017, ampliando otras anteriores.

FUENTES ARCHIVÍSTICAS

REGUEIRO, Francisco (1965). Guión y documentación del proyecto «Volvoreta» (1965). Archivo privado de Francisco Regueiro, que incluye la inicial sinopsis de Regueiro y Pérez Yubero, cartas del director a Juan Cesarabea y el propio guión de Regueiro y Cesarabea.

ARCHIVO GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN ALCALÁ DE HENARES (A.G.A.): 1968. Expediente administrativo de ¿Por qué te engaña tu marido?, 108-68; 44.816.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1963): «Entrevista con Julio Diamante», en *Documentos cinematográficos II Época-Año III*, junio-julio, 1963, 20.

BARBACHANO, Carlos (1989): *Francisco Regueiro*. Madrid: Filmoteca Española.

CASTRO DE PAZ, José Luis (1997): «La verdad sobre el caso Savolta/Barrio Chino/Nell'occhio della volpe 1978 [1980]», en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2010): *Fernando Fernán-Gómez*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA PÉREZ, Jaime (coords.) (1998): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.) (2003): *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: 8 Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 95-103.

CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, Josetxo (coords.) (2005): *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español*. A Coruña: CGAI/Filmoteca de Galicia/Filmoteca Valencia/AEHC/Filmoteca Española.

CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.) (2005): *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga*. Ourense: X Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, Julio (2005): «Lo que no se llevan los ladrones, aparece por los rincones. Entrevista a Luis García Berlanga», en CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.) (2005): *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga*. Ourense: X Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, J. L. y CERDÁN, JOSETXO (2011): *Del sainete al esperpento. Lecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, J. L. y NOGUEIRA, Xosé (2014): *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J. L., LARRAURI, Iñigo y ZUNZUNEGUI, Santos (2014): *Los que no fuimos a la guerra, de Wenceslao Fernández Flórez: de la novela al film*. A Coruña: Vía Láctea.

CASTRO DE PAZ, J. L., FOLGAR DE LA CALLE, José María, GÓMEZ BECEIRO, Fernando y PAZ OTERO, Héctor (coords.) (2014): *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila.

CERDÁN JOSETXO (ed.) (2013): *Josep Lluís Font. Els passos perduts*. Barcelona: L'Alternativa.

DOBARRO PAZ, Xosé María, ALONSO RAMOS, Natalia y GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coords.) (2017): *O home que quixo crear. Literatura, xornalismo e cinema na obra de Wenceslao Fernández Flórez*. A Coruña/Cecebre: Vía Láctea/Fundación Wenceslao Fernández Flórez.

FREIXAS, Ramón (2003): «Convivencias y supervivencias (Nieves Conde en los infelices setenta)», en CASTRO DE PAZ, J. L. y PÉREZ PERUCHA, J. (eds.), *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: 8 Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 95-103.

LARRAURI GÁRATE, Iñigo (2014): *Julio Diamante. Militancia ética y estética de un cineasta*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Tesis Doctoral inédita.

MAINER, José-Carlos (1976): *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

MAINER, J.-C. (1989): «Introducción a *Volvoreta*», en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1989): *Volvoreta*. Madrid: Cátedra.

MONTIEL MUES, Alejandro y MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau (2004): «Ironías de la vida (acerca del cine de Julio Diamante)», en POYATO, Pedro (coord.), *Documen-*

tal. Carcoma de la ficción. Ponencias y comunicaciones. Tomo II. Córdoba: AEHC/Conserjería de Cultura/Filmoteca de Cataluña, 49.

MERA GARCÍA, Alberte (2017): «Fendetestas e a obra de Flórez como base para un cinema nacional nos anos 70», en DOBARRO PAZ, Xosé María, ALONSO RAMOS, Natalia y GÓMEZ BECEIRO, Fernando (coords.), *O home que quixo crear. Literatura, xornalismo e cinema na obra de Wenceslao Fernández Flórez*. A Coruña/Cecebre: Vía Láctea/Fundación Wenceslao Fernández Flórez, 203-214.

MORLEY, David (2008): *Medios, modernidad y tecnología*. Barcelona: Gedisa.

POYATO, Pedro (coord.) (2004): *Documental. Carcoma de la ficción. Ponencias y comunicaciones*. Tomo II. Córdoba: AEHC/Conserjería de Cultura/Filmoteca de Cataluña, 49.

REDONDO NEIRA, Fernando, (2014): «En un lugarejo provinciano. Costumbrismo, reflexividad y crítica en un film epigonal: *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), en CASTRO DE PAZ, J. L., FOLGAR DE LA CALLE, José María, GÓMEZ BECEIRO, Fernando y PAZ OTERO, Héctor (coords.), *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila, 130-145.

VV. AA (1984): «El viaje del comediante. Conversación con Fernando Fernán-Gómez», en *Contracampo* nº 35, primavera, 1984.

UGIDOS, Gonzalo, «Entrevista con Julio Diamante», (1980), «Julio Diamante, director del Festival de Benalmádena. 'El cine es hermoso, pero está enfermo'», en *Mundo Obrero*, 10 de mayo, 1980.

ZUNZUNEGUI, Santos (1998): «Historias españolas. Presencia de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español de los años sesenta», en CASTRO DE PAZ, J. L. y PENA PÉREZ, Jaime (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 61-78.

ZUNZUNEGUI, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, S. (2014): «El mal amor (*Amador*, 1965), en CASTRO DE PAZ, J. L. y NOGUEIRA, Xosé, *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Shangrila, 42-52.

Turbia(s), aunque Blanca(s). Convergencias y fracturas en la transposición fílmica inacabada de «Volvoreta» (Francisco Regueiro y Juan Cesarabea, 1965)

NATALIA ALONSO RAMOS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA

Resumen

El presente artículo aspira a analizar la transposición fílmica que el cineasta Francisco Regueiro y Juan Cesarabea intentaron llevar a cabo a partir de la novela *Volvoreta* de Wenceslao Fernández Flórez. A través de la comparación entre novela y guion, intentaremos demostrar cómo, tomando como base un mismo sustento argumental, Regueiro y Cesarabea construyen un personaje femenino protagonista -Blanca- diametralmente opuesto al que emerge de la novela -Federica-. Además se abordarán los vínculos entre todas las mujeres de nombre Blanca que residen en la filmografía de Francisco Regueiro.

Palabras clave: Francisco Regueiro; Juan Cesarabea; Wenceslao Fernández Flórez; *Volvoreta*; Transposición fílmica; Análisis fílmico.

Abstract

This article aims to analyze the filmic transposition that Francisco Regueiro and Juan Cesarabea tried to carry out from the Wenceslao Fernández Flórez novel *Volvoreta*. Through the comparison between novel and screenplay, we try to show how, based on the same plot, Regueiro and Cesarabea build a diametrically opposite character female protagonist: Blanca. In addition we analyze the links among women named Blanca who live in the filmography of Francisco Regueiro.

Keywords: Francisco Regueiro; Juan Cesarabea; Wenceslao Fernández Flórez; *Volvoreta*; Filmic transposition; Film analysis.

El la surge de un sendero bordeado de olmos. La oteamos desde lejos, a través del quicio de una puerta, desde el zaguán oscuro, lúgubre y decadente de la residencia a la que se dirige. La muchacha aparece en un día soleado pero, al mismo tiempo, ventoso y salpicado por alguna nube, como si el paisaje inscribiese en su propia textura la paradoja que trenza el vínculo entre el nombre y el apodo de la joven: por un lado, Blanca, el color de la pureza, limpia de mancha alguna; y, sin embargo, *Volvoreta*, insecto de colores turbadores que, inquieto, va posándose de flor en flor. El contraste entre ese marco penumbroso y la luz exterior, así como la leve rasgadura indicial que el viento y las nubes trazan sobre un paraje –en principio– apacible, pero que, antes o después, todo apunta a que acabará resquebrajándose, acogen la primera aparición del personaje femenino protagonista en el guion de *Volvoreta*, ideado por el cineasta Francisco Regueiro y el escritor Juan Cesarabea, en 1965. Asimismo, en esa estancia mortecina, sobre una consola situada en las tinieblas del hogar, yace una figura china, la cual también acabará resquebrajándose cuando, bien avanzado el relato, se produzca el primer encuentro a solas entre Blanca y el joven Sergio, hijo de la propietaria de la casa a la que la muchacha acude para trabajar como sirvienta. El texto que nos ocupa constituyó un intento fallido de llevar a la gran pantalla¹ la novela *Volvoreta* de

¹ Fernández Flórez se convierte en uno de los autores más adaptados en el cine español de los años 40 y 50: «Melancólicas y a su modo costumbristas, en ocasiones también sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas y los relatos de Fernández Flórez darán lugar a filmes donde los elementos citados se conjugarán formalmente de muy diferentes modos, en función de las particularidades

Wenceslao Fernández Flórez, publicada en 1917, cuando el autor gallego contaba con 32 años, y con la que obtuvo el premio del Círculo de Bellas Artes. Mientras que en el texto original, Blanca –que no es Blanca, sino Federica– no atraviesa ningún sendero y comparece, en el inicio del relato, ante las puertas de la casa de la familia Abelenda, en la transposición fílmica inacabada de Regueiro y Cesarabea, la mujer no solo surge de las entrañas de una naturaleza críptica, sino que además, lo hace mediada por la mirada masculina –mirada deseante de dos hombres situados por casualidad en el lugar– que se posa sobre ella a modo de huella premonitória de lo que ha de venir después: otras dos miradas masculinas que acabarán codiciando su cuerpo. No obstante –y ésta es, pues, nuestra hipótesis de partida–, el guion, pese a la fidelidad que comparte con la novela en lo concerniente a su base argumental, construye, en virtud del personaje de Blanca, una identidad femenina radicalmente opuesta a la del ente ficcional de Federica. Mientras que la tercera persona omnisciente de la novela apenas se adentra en la mente de Volvoretta, centrándose en el punto de vista del joven Sergio, la Blanca de Regueiro –tan solo una de las Blancas creadas por Regueiro y con las que, como veremos, comparte trazos muy significativos– se aleja de la pieza escultórica, de serena belleza, creada por Fernández Flórez, a quien las preocupaciones parecen no amenazar.

...por sus ojos verdes no pasaba nunca una turbación, ni un rubor por su rostro. Era como si las fuerzas sencillas de la Naturaleza, que hacen germinar al grano en el surco y florecer a las plantas humildes en los rincones de las tapias, sin estremecimientos, sin complicaciones, por pura función biológica, la llevasen a ella también a ser el manso eco de aquel

textuales de cada obra adaptada, del periodo en el que tenga lugar la realización, y, cómo no, del talante y del talento del cineasta en cuestión, pero que habrán de convertirse, con frecuencia altamente significativa, en fragmentarios esbozos, llamativos atisbos u originales transformaciones de los caminos por los que surge la revitalización fílmica, característica del cine español, de unas formas estéticas propias, cruzándose luego –en un a menudo fértil proceso de mestizaje– con los modelos de representación dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood) pero sobre el *humus* de unas formas culturales enraizadas en ciertas tradiciones culturales populares» (Castro de Paz y Paz Otero, 2014: 37-38).

amor que la había requerido (...) la Naturaleza tiene el mismo gesto dulce, la misma mirada candorosa de Volvoretta: la misma misteriosa tranquilidad. Las fuentes brotan para los labios; del mantillo que forman en el bosque las hojas caídas y muertas se nutren árboles nuevos... Y todo en una gran placidez inmutable. (Fernández Flórez, 1920: 94 y 106)

La Naturaleza a la que apunta la tercera persona del narrador omnisciente al introducirse en los pensamientos de Sergio, muchacho completamente embelesado por la figura de su sirvienta Volvoretta, es definida a través de una pasividad casi escultórica: no existen el «rubor», los «estremecimientos», las «complicaciones», todo es «gesto dulce», «mirada candorosa», «placidez inmutable». Federica comparece pues, mediada por el punto de vista del hombre que la desea, como una flor, un árbol o una estatua, esto es, belleza en estado puro, obra perfecta, en definitiva, a la que la realidad –sus fisuras, sus dolores cotidianos– no le hiere, pues ella ha de permanecer bella, tierna, estática, «inmutable». Federica no sufre, no padece, esas experiencias le son completamente ajenas y, precisamente, en esa impermeabilidad escultórica estriba su belleza, al menos, desde la perspectiva del joven Sergio, ya que la tercera persona omnisciente no se adentra en la mente de ella y, por tanto, el lector es privado de sus miedos, goces y anhelos más íntimos, debiendo conformarse con la armonía impasible de su cuerpo. En esta misma línea, Nieva de la Paz afirma, con respecto a las mujeres creadas por Fernández Flórez, que «... el autor hace descansar las causas del amor en características puramente físicas, basadas en la belleza de la mujer, que revelan el canon de belleza femenina imperante. Rara vez se unen a la descripción rasgos que aporten datos sobre su psicología y su carácter» (2005: 358).

La comparación entre novela y guion, así como el hallazgo de vínculos con el resto del universo creativo del cineasta a través de los recursos que nos ofrece el análisis fílmico –en tanto en cuanto instrumental metodológico que permite determinar «cómo dicen las películas lo que dicen» (Zunzunegui, 2007: 57), esto es, de qué recursos enunciativos se sirven los films para cifrar determinados ecosistemas diegéticos–, nos permitirá discernir de qué modo Regueiro y Cesarabea dan a luz a Blanca, una mujer que, a diferencia de Federica, sí filtra, aunque de forma

solapada, sus turbias y contradictorias emociones, alejándose de la joven impávida que reside en la novela. Además, de la ficción creada por Wenceslao Fernández Flórez, ya sea en su vertiente novelística o en su fertilidad como autor de cuentos, así como en la cristalización fílmica de sus diégesis, emergen, fundamentalmente, dos arquetipos de personajes femeninos (Nieva de la Paz, 2005: 362): la mujer honesta, fiel esposa o devota madre –ante todo, motor de progreso para el hombre²–; y la *femme fatale* –objeto de deseo esquivo³– que conduce al sujeto deseante hacia el abismo y, en ocasiones, hacia la misma muerte. Sin embargo, en el texto de Regueiro y Cesarabea, como veremos, ni la *femme fatale* es tan perversa –se trata más bien de una víctima del contexto patriarcal en el que se halla inserta–, ni la madre se erige en motor de progreso para el hijo, más bien todo lo contrario: la señora de Abelenda se comporta como una madre castradora que, en consonancia con la Madre que se expande por la filmografía de Regueiro en su conjunto, frena la voluntad del hijo.

² En esta categoría encajan los personajes de Teresa –esposa que actúa como madre de su marido y perdona su infidelidad sin oponer la menor resistencia– en *La Casa de la Lluvia*, llevada al cine por Antonio Román en 1943; la protectora madre de Octavio Saldaña en *Huella de Luz* (Rafael Gil, 1943); Lelly –mujer enamorada que lucha por lograr comprometerse con Saldaña sin importarle los diferentes estratos sociales de los que ambos proceden–, también en *Huella de Luz*; Valentina –joven que espera incondicionalmente a ser correspondida por el hombre al que ama– en la transposición fílmica del relato *El fantasma*, llevado al cine por José Luis Sáenz de Heredia bajo el título *El destino se disculpa* (1945); o Irene en *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), quien con su amor logra evitar el suicidio del personaje masculino protagonista.

³ Natalia en *Ha entrado un ladrón* –cuya transposición fílmica es obra de Ricardo Gascón en 1949– destruye con su falso amor, primero, y con su posterior desdén al personaje de Jacinto Remesal; con ciertos paralelismos, aunque también sustanciales divergencias, Alina, en la novela *La casa de la lluvia*, o Lina en la versión fílmica de Antonio Román, se sirve del sentimiento que sabe ha provocado en Luciano (Fernando, en la película) para manipularlo y huir del entorno opresivo en el que se encuentra inserta; por su parte, en *El destino se disculpa*, Elena se acerca a Ramiro con la intención de aprovecharse de su *status* económico.

Al cruzar el umbral: «o fantasma que me aterr»

Lo sabemos ya, podemos observarla a través de la puerta de la casa de los Abelenda: Blanca surge de entre la Naturaleza, ese sendero bordeado de olmos, en un día fresco, soleado y salpicado de nubes, pero además, lo hace bajo la canción «Negra Sombra», tema central del film y cuya letra se corresponde con el poema perteneciente al libro *Follas Novas* (1880), de la autora gallega Rosalía de Castro, al que puso música el compositor Xoán Montes Capón. Mientras que en la novela, el empleo de esta pieza musical aparece vinculado a la figura de Sabela –hermana de Sergio que vive completamente sometida a su enfermiza fe religiosa mientras espera, durante años, a que su pretendiente Rodeiro se decida a pedirle matrimonio–, quien lo interpreta con maestría al piano; en el film, la canción preside la primera aparición de Blanca y sirve para subrayar que la Naturaleza –turbia, atormentada– que enmarca a este personaje, difiere de aquella otra –dulce, imperturbable– que actuaba como reflejo de Federica, según la mirada del joven Sergio.

El popularmente conocido como «Negra Sombra» se erige en uno de los poemas más conocidos, enigmáticos y, en consecuencia, analizados del conjunto de la obra rosaliana. En el mismo, la voz poética se dirige a esa «Negra Sombra» y la identifica con diversos elementos de la Naturaleza:

Cando maxino que es ida,
no mesmo sol te me amostras,
i eres a estrela que brila,
i eres o vento que zoa
(...)
i es o marmurio do río,
i es a noite, i es a aurora. (Rosalía de Castro, 2000:170)

La sombra –extendida, pues, sobre el sol, las estrellas, el viento, la noche y la aurora– simboliza para Carvalho Calero (1963: 201) la existencia de un mal recuerdo que todo lo impregna. De hecho, el poema que, en realidad, lleva por título su primer verso –«Cando penso que te fuches»– forma parte de una serie de tres poemas. En el primero de ellos, la voz poética se dirige al mar y al cielo para solicitarles su ayuda: «O fantasma que me aterr/ axudádeme a enterrar» (Rosalía de Castro, 2000:



Fig. 1



Fig. 2

168). Marina Mayoral (2008) concluye que, en todo caso, cada una de las interpretaciones⁴ en torno a la «Negra Sombra» convergen en la emergencia de vivencias de signo doloroso. Resulta evidente, pues, que la Naturaleza de la que surge el personaje de Blanca no se corresponde con el paraje imperturbable que la mirada de Sergio, en virtud de la tercera persona omnisciente, equiparaba con Federica; más bien todo lo contrario: nos encontramos ante un entorno que hace acto de presencia envuelto en una aureola enigmática y surcada por cierta herida –vivencia de signo doloroso– que anticipa la deriva hacia un desenlace fatal.

La presencia de la mujer en el marco de una Naturaleza turbia y crepitante comparece en otros títulos de Regueiro como *Carta de amor de un asesino* (1972), *Las bodas de Blanca* (1975) y *Padre Nuestro* (1985), no pareciendo casual, por tanto, que los tres films, al igual que *Volvoreta*, se encuentren protagonizados por mujeres llamadas Blanca. En el título de 1975, el personaje encarnado por Concha Velasco abre en plena noche la puerta de la cocina para dirigirse al jardín. Aún bajo el quicio (Fig. 1) y con un conejo en los brazos, asido como si de un recién nacido se tratase –ese hijo que no puede tener debido a la no consumación de su primera unión matrimonial–, pronuncia el nombre del marido impotente para, acto seguido,

sumergirse en la frondosa y nocturna vegetación con la intención de salir en su búsqueda. Una vez allí, la pareja se encuentra y Blanca aprovecha la ocasión para aproximarse físicamente al esposo, sin lograr, nuevamente, excitar su deseo. En este sentido, la naturaleza, ese jardín tenebroso, supura la frustración ante el anhelo insatisfecho de la mujer, quien quiere y no quiere deshacerse del marido para iniciar una nueva vida y ver cumplido su sueño de ser madre.

En *Carta de amor de un asesino*, otra Blanca, al salir por la noche de la biblioteca en la que ejerce como directora y cruzar, en consecuencia, el umbral de otra puerta, se encuentra –o cree encontrarse– con un presunto asesino, quien, previamente, le ha declarado su amor secreto a través de una misiva. En los jardines que rodean el edificio (Fig. 2) –otra vez, naturaleza turbia y crepitante– se produce un cruce de miradas entre ambos. La mujer parece querer escapar pero, al mismo tiempo, algo la frena, como si no pudiese evitar dirigir su mirada al hombre que le ha confesado su pasión sigilosa, como si él le produjese rechazo pero, al mismo tiempo, actuase como imán que la reclama. Xosé Nogueira (2013: 80-81) señala las *Elegías de Duino* de Rilke como una de las influencias de Regueiro a la hora de concebir *Carta de amor de un asesino*, haciendo hincapié en el comienzo de la «Elegía III», cuando la voz poética hace referencia

a aquel escondido, culpable dios fluvial de la sangre.
Aquel a quien ella reconoce de lejos... (Rilke, 1945: 37)

⁴ Por su parte, García-Sabell (1952: 42-57), apunta hacia la constatación, por parte de la autora, de la nada del ser; y Machado da Rosa (1954) considera que la «Negra Sombra» encarna al poeta Aureliano Aguirre, con quien Rosalía podría haber mantenido un vínculo muy estrecho en su juventud.

Siguiendo el rastro del poema, la mujer también reconoce desde lejos al presunto asesino que dice amarla o, más bien, cree reconocerlo, pues comparece éste –un nuevo «fantasma que me aterr»– cifrado en una vegetación rugosa y lúgubre, que parece tener vida propia y, por supuesto, junto a una mujer de nombre Blanca.

Paradójicamente, cuando la mirada del asesino se posa sobre la muchacha, no detecta la angustia que el film evidencia, más bien todo lo contrario: «en usted he encontrado (estoy seguro de que es así) una calidad espiritual que nunca logré. Esa seriedad sublime, esa tranquila grandeza», afirma el personaje encarnado por José Luis López Vázquez en la carta que le escribe a su amada. No obstante, nosotros que sí podemos contemplar la intimidad de la mujer, sabemos que esa «tranquila grandeza», la misma serenidad escultórica que apreciábamos en la novela de Fernández Flórez, en realidad, no existe ya que la mujer vive sumida en un triángulo amoroso que la atenaza sin piedad, dibujándole, en sueños, espeluznantes imágenes. Sabemos, en definitiva, que Blanca no es tan blanca como parece, sino que se trata más bien, tal y como sucederá con *Volvoreta*, de un personaje turbio, ahogado por unas contradicciones que cristalizan en la textura caótica de la vegetación que la absorbe.

A la última de las Blancas de Regueiro la encontramos en *Padre Nuestro*: se trata de la meretriz que regenta el prostíbulo del pueblo, situado en un paraje alejado de la civilización, solo rodeado por árboles. Al principio escuchamos como su voz, fuera de campo, se dirige al médico interpretado por Francisco Rabal: «¿Es usted Don Abel? ¡Pase! ¡Pase dentro!». A continuación, el doctor avanza, y tras el umbral de otra puerta, observa a Blanca, sentada sobre una cama, luciendo un vestido verde, con un estampado de flores, al lado de una jovencita a la que pretende «captar» para que trabaje en su establecimiento (Fig. 3). «¿De dónde ha salido?», pregunta el médico. «Del monte –responde Blanca como si se tratase de una obviedad–, de la labranza de arriba, es un milagro del cielo, Don Abel». Cuando el doctor se dispone a explorar a la muchacha, ésta se levanta con premura y corre a cerrar la puerta para que nadie pueda verla. Mientras tanto, Blanca fuma y bebe con placer, pletórica ante la consecución de un nuevo fichaje.



Fig. 3

Nuevamente, nos encontramos con los tres elementos ya citados: una mujer de nombre Blanca, situada a través de un umbral y, al fondo del mismo, una naturaleza crepitante, oscura, una naturaleza que las penetra, que se adhiere a ellas, vinculada a la propia sexualidad femenina, una sexualidad siempre insatisfecha. De dónde ha de venir aquella muchacha, parece decir Blanca con su entonación, si no es del monte, como si no existiese otra respuesta posible.

«Esa alegría extraña que la lluvia produce»

El espacio inmutable y dulce que teje la novela se convierte, en su transposición filmica, en un entorno vivo, capaz de filtrar emociones turbias, fundamentalmente a través del recurso de la lluvia. Así, la primera y única cita entre Blanca y Sergio, para ir al cine, se produce bajo intensas precipitaciones; la misma lluvia que desaparece cuando el joven se aleja durante unos días, en compañía de su madre, del domicilio familiar; y, finalmente, lluvia, de nuevo copiosa, de la que huye Sergio cuando, en la secuencia definitiva, coge el tren que lo alejará de *Volvoreta* para siempre con destino a Madrid. Sin embargo, en el texto original, esa lluvia simbólica –encarnación del deseo que vincula a ambos protagonistas– no llega a mojar, los personajes siempre logran guarecerse.

Vieron blanquear, bajo el choque de la lluvia, las aguas pizarrosas de un trozo de la ría; vieron el turbión deshacerse en largos hilos y borrar los horizontes, y, en una cañada frontera, al otro lado

de la gándara, fingir humo en los remolinos a que le obligaba el viento. Brillaron las tejas de las casitas, y todas las parcelas que guardaban ya entre sus surcos la siembra de los cereales, se ennegrecieron más aún bajo la lluvia. Recogidos, apretados sus cuerpos, un poco inclinados bajo el reborde de la roca, veían los jóvenes llover, con esa alegría extraña que la lluvia produce cuando se presencia bajo la guarida segura. No hablaban. El espectáculo de un labriego que allá abajo abandonaba su labor, saltando sobre la húmeda tierra, para recogerse bajo un alpende vecino, les hizo reír, gozosos. Y nuevamente enmudecieron, y del vasto espectáculo de la lluvia en el monte redujeron su mirar, un poco abstraídos, a la visión de cómo unos erizos de castaña, vacíos ya, tirados ante la roca, iban siendo limpiados de tierra por el golpear de las gotas, y cómo otros, con sus púas hacia abajo, iban llenando de agua la blancura de su concavidad. (Fernández Flórez, 1920: 55)

En el texto filmico, no obstante, el agua resbala con violencia sobre los protagonistas. En un encuentro furtivo con Sergio, junto a una cabaña *Volvoreta* comprueba como el agua impacta sobre sus pies. En otro instante, justo cuando Sergio cruza la calle para entrar en el cine en el que se reúne con Blanca, se inician las precipitaciones. En otro fragmento del guion, Sergio contempla la lluvia a través de la ventana pero no permanece pasivo, más bien todo lo contrario: araña el cristal. Además una de las gotas se sitúa justo sobre el sendero, el mismo sobre el que al principio del guion aparecía *Volvoreta*, ocultándolo.

La utilización de la lluvia como recurso estilístico en tanto evocación del deseo entronca directamente con otra transposición filmica de una novela de Wenceslao Fernández Flórez: *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943). En esta película, se juega, desde los compases iniciales del relato, con la dicotomía 'fuera' –lo incierto e incontrolable, la lluvia incesante, el caos– *versus* 'dentro' –el hogar, el calor anestésico de la chimenea, el orden, la proporción–. Al finalizar los créditos, un plano de detalle comienza a dibujar una panorámica descendente, y ligeramente escorada hacia la izquierda, con la intención de seguir el curso del agua sobre la piedra de un templo y finalizar en el tubo que actúa como desembocadura de una canaleta, por el que la lluvia sale con gran ímpetu. El objetivo se

detiene en él, a través de un plano contrapicado, captando y enfatizando su forma fálica. A continuación, contemplamos como el agua impacta, con violencia, sobre la naturaleza para, justo después, trasladarnos al caserón en el que vive el personaje de Fernando con su esposa Teresa: concretamente, el film nos sitúa en una parte no habitada de la residencia –aquella que será alquilada a Lina, la protagonista, y a su tío, por parte del matrimonio, con la intención de ganar algo de dinero– en la que el agua, a diferencia de lo que ocurre en el resto del pazo, sí logra penetrar gracias a las goteras y se acumula en diversos cuencos, amén de desbordarse sobre la madera. Acto seguido, el objetivo nos sitúa en una nueva estancia: se trata del salón, hermético ante el frío y la lluvia, en el que el matrimonio reposa junto al calor de la chimenea. La puesta en forma filmica nos traslada, gradualmente, desde ese 'fuera' caótico e incontrolable –término imaginario que se identifica con el deseo más furibundo– hacia el 'adentro' cálido y ordenado –coraza hueca tras la que se esconde la ausencia de anhelos carnales por parte del marido hacia la esposa–. Por su parte, la novela también establece dicho juego metafórico, no en vano, bajo una lluvia torrencial se produce el primer contacto físico entre Luciano y Alina –Lina, en el film–: ambos intentan resguardarse del agua pero, de repente, ella «resbaló en la viscosa tierra en declive. Con un movimiento instintivo rodeé con mi brazo su cintura y la atraje hacia mí» (Fernández Flórez, 1945: 449).

De hecho, el valor del agua como símbolo de erotismo y fecundidad se remonta a la lírica medieval, muy especialmente a las Cantigas de Amigo de la lírica gallego-portuguesa, composición de autoría masculina en la que una mujer se lamenta de la ausencia de su amado ante la presencia del agua en tanto cristalización del deseo insatisfecho.

El agua tiene un poder fertilizante con el que enlazan viejas costumbres paganas que en varias ocasiones fueron censuradas por la Iglesia en la Edad Media. El vínculo de este elemento con la fecundidad se manifiesta en la lírica de los distintos países, así se suele presentar el amor y la unión sexual en las cercanías del agua (...) la mujer al lado de una fuente, pozo, río, mar... ha sido objeto arquetípico del apetito masculino en todas las civilizaciones. (Vila Carneiro, 2006: 155 y 165)

No parece casual, por tanto, que en el guion de Regueiro y Cesarabea, la primera aparición de *Volvoreta*, mediada, como ya aventuramos, a través de la mirada deseante de dos hombres, se realice en las proximidades de un estanque y muy cerca del mar: «detrás de los prados, el mar, la ría, la playa, parecen desiertos, abandonados» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 1). De igual modo, la Blanca de *Carta de amor de un asesino* rememora mentalmente la misiva en la que el criminal le declara su amor al lado de un río, en cuyas cercanías, yace, bajo unos rastros, sin que ella lo sepa, el cuerpo sin vida del propio autor de la carta.



Fig. 4

El pie: evadir la censura, inscribir el deseo

El paraje turbio y la lluvia son dos de los recursos estilísticos de los que se sirven Regueiro y Cesarabea para inscribir el deseo en la transposición fílmica de *Volvoreta*, pero no son los únicos. De acuerdo con Cuéllar Alejandro, «fueron los pies, especialmente los femeninos (lógico dado el dominio patriarcal del arte occidental contemporáneo) los que de forma más disimulada se introdujeron y más éxito tuvieron frente al amargado ataque de la censura» (2000: 71) y, sin duda, como veremos, la filmografía de Regueiro tampoco escapa al empleo de esta estrategia. El autor realiza un amplio recorrido por la historia del cine con la intención de evidenciar su tesis, deteniéndose, muy especialmente, en un título basililar para el cine español y que además se estrena a inicios de la misma década en la que Regueiro y Cesarabea reformulan el personaje de *Volvoreta*: nos referimos, pues, a *Viridiana*.

¡Y cómo olvidar *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) donde los enormes pies de D. Jaime calzándose los zapatos de su difunta esposa funcionan como un desgraciado e impotente sucedáneo de la metáfora de su deseo: los delicados pies de su fenecida cónyuge reencarnados en los de su sobrina, perfecto doble del fantasma que le atormenta! (Cuéllar Alejandro, 2000: 72)

La utilización del pie como fetiche constituye un elemento recurrente en la filmografía regueiriana y adquiere una de sus cotas más explícitas –explícita en tanto en cuanto entronca de forma literal con la definición de fetiche establecida por Sigmund Freud– en *Las bodas de Blanca*, concretamente, en

la secuencia en la que la joven, ya desprovista de su castidad, se apoya descalza en los hombros de su primer esposo para bajar una pelota del árbol (Fig. 4) mientras éste le pregunta con insistencia: «Cuéntamelo, ¿qué ha pasado?», haciendo referencia a la relación sexual que ella acaba de mantener con otro hombre.

De acuerdo con Freud, el feticheismo se sustenta en la percepción, por parte del niño, de la ausencia del órgano sexual masculino en la mujer, así como la consiguiente negación de esa ausencia. Freud matiza que el fetiche actúa como «emblema del triunfo sobre la amenaza de castración y como salvaguarda contra ésta» (Freud, 1981: 2994). Por tanto, el objeto fetiche actúa como complemento ante ese agujero o abismo. Nos encontramos ante una suerte de metonimia, esto es, «se nombra una cosa mediante otra que es su continente, o una parte de ella, o que está en conexión con ella» (Lacan, 1992: 316). El fetiche es, por tanto, un objeto adyacente, cercano a esa ausencia masculina en el cuerpo femenino: «... el pie o el zapato deben su preferencia –total o parcialmente– como fetiches a la circunstancia de que el niño curioso suele espiar los genitales femeninos desde abajo, desde las piernas hacia arriba» (Freud, 1981: 2995). La justificación freudiana del pie como objeto fetiche constituye, sin atisbo de dudas, el germen de la secuencia que acabamos de describir. De hecho, la sobrina del segundo futuro esposo de Blanca se acerca a la pareja y le advierte a la muchacha en tono de burla: «se te ven las bragas».

En el caso de «*Volvoreta*», según Regueiro y Cesarabea, los pies adquieren protagonismo ya al

inicio del film, cuando Blanca llega a la puerta de la casa de los Abelenda: «Los otros la miraban, al fondo. Ella se agachó y sacó unos zapatos de un capacho. Se quitó los zuecos y se puso los zapatos. De la jamba de la puerta, hacia afuera, salía una cadena. Tiró y sonó una campana, dentro. Ella se quedó esperando» (1965: 21). De hecho, esta circunstancia también constituye una radical diferencia con respecto a la novela: mientras que en el texto original accedemos, por vez primera, al personaje de Federica a través de los ojos de Doña Rosa, la propietaria de la casa –«Erguida en el umbral, doña Rosa Abelenda clavaba el mirar agudo de sus ojos en la rapaza, recogida en una modesta actitud» (Fernández Flórez, 1920: 13)–; en la versión filmica, los primeros en posar sus ojos sobre la muchacha son dos hombres, quienes observan cómo se saca los zuecos –calzado de obrera– para ponerse los zapatos –sin duda, atavío más sofisticado para comparecer ante sus nuevos patronos–. Nos encontramos, como ya habíamos avanzado, con dos miradas masculinas deseantes que desembocan en los pies de la joven⁵ y, al mismo tiempo, en virtud del cambio de calzado, con la comparecencia de las dos dimensiones del personaje femenino protagonista: lo que es –una obrera que viste zuecos– y lo que desearía ser –una mujer autónoma, que goza de comodidades, lujos y no necesita servir a otros para sobrevivir–.

El primer encuentro a solas entre Sergio y Volvoretta también viene acompañado por un claro protagonismo de los pies como elemento fetiche. Ambos personajes, durante la noche, abandonan sus respectivos dormitorios –ella para ir al baño y él, tras escuchar unos ruidos– y se encuentran por casualidad en el pasillo.

La muchacha seguía callada. SERGIO encendió otra cerilla. Le vio la cara. El pelo, despeinado, le caía sobre el cerrado escote del camisón. Ella bajó la mirada. Indicó. SERGIO se agachó, bajando la luz. Cerca de los pies desnudos de la muchacha estaba rota una figura de China. La cabeza partida. Así, en aquella

postura, ante los blancos pies de VOLVORETA, recogiendo la cabeza de la estatuilla, dijo:

SERGIO: –No te preocupes, ya lo pegaré yo... Si te dicen algo, échame la culpa... (Regueiro y Cesarabea, 1965: 22)

La llama procedente de la cerilla –metáfora de la pasión que está a punto de desatarse entre ambos– ilumina el rostro de Volvoretta, permitiendo que Sergio lo contemple, por vez primera, con todo lujo de detalles. Sin embargo, la joven apunta en dirección al suelo, a sus pies desnudos y, junto a ellos, a una figura de porcelana rota, la misma a la que se referían las primeras líneas del guion. Desnudo y fractura se engarzan, también por primera vez, en el seno del discurso filmico, constituyendo un indicio ineludible del camino que han de trazar sus personajes protagonistas. De hecho, tras la llama, es el dedo de la propia Volvoretta el que señala a la figura resquebrajada: deseo –llama–, cuya consumación –pies desnudos– conduce a la herida –figura desintegrada, decapitada–. En otro momento, durante una visita de Sergio al dormitorio de la muchacha, ésta debe advertirle de que tenga cuidado ya que debajo de la cama hay un cepo para cazar zorros y, como el joven lleva los pies desnudos, podría cortarse.

Pero sin duda, el fragmento más explícito se produce cuando Blanca acude a ver a unos familiares suyos que trabajan para otra adinerada familia, los Acevedo. Volvoretta entra a curiosear al cuarto de baño de la casa. Una vez allí, ve un frasco de colonia y no pudiendo evitar la tentación, acaba rociándose con ella. Finalmente, aún con el frasco de colonia en la mano, introduce un pie debajo del agua y, en ese preciso instante, el propietario de la casa la sorprende: «tenía cara de guasa y la miraba a los ojos y al pie» (Regueiro y Cesarabea, 1965:33). En dicha secuencia, por tanto, son trenzadas la citada parte de la anatomía femenina –doble metonimia, parte que remite al todo: al cuerpo en su totalidad que bajo ningún concepto puede ser mostrado; y fetiche que frena el pavor ante una hipotética castración– con el agua en tanto símbolo del deseo, como ya hemos visto, utilizado con tales connotaciones desde la lírica medieval. De hecho, a partir de ese instante, la joven guardará con sumo cuidado, para que nadie lo descubra, el frasco de colonia –agua, deseo, en

⁵ De modo similar, en *Amador* (Regueiro, 1965), el primer contacto físico entre el propio Amador y la madre de su hijo se produce cuando ésta cambia las zapatillas domésticas por los zapatos para salir a la calle. En ese preciso instante, Amador se abalanza sobre ella y no antes.

definitiva— que el señor Acevedo acaba regalándole —instante que es elidido del relato final pero cuya existencia puede inferirse—.

«También aguantar un hombre toda la vida...»

Más allá de la pasión amorosa y de los mecanismos enunciativos empleados para plasmarla, el personaje de Volvoretta, en la versión filmica, posee opiniones sobre el contexto social en el que se encuentra inserta, así como sobre su propia condición femenina. A diferencia de lo que sucede en la novela, donde Volvoretta es interrogada, desde el inicio del relato por Doña Rosa, quien observa con cierto recelo a la muchacha; en el guion, los roles se invierten y es Blanca quien adopta una actitud mucho más activa al formularle diversas cuestiones a la también sirvienta Rafaela: la Volvoretta filmica quiere saber cuántas personas viven en esa casa y, por supuesto, si le van a permitir salir, de vez en cuando. Asimismo, aunque el bagaje cultural de ambas mujeres —Federica y Blanca— resulta precario, la protagonista del texto original sí se muestra capaz de responder por escrito a las misivas de Sergio, mientras que la protagonista del film es completamente analfabeta. Pero, sin duda, la visita que la Volvoretta de Regueiro y Cesarabea realiza a sus familiares, quienes trabajan, también como sirvientes, en la casa de los Acevedo, resulta esclarecedora para acceder a la cosmovisión de dicho personaje, esto es, a desde qué perspectiva considera ella la época y la sociedad que le ha tocado vivir, así como su propia circunstancia femenina. Volvoretta le confiesa al personaje de Feli que se siente «atada»⁶

⁶ La metáfora del matrimonio como prisión también cristaliza en *Las bodas de Blanca* (Regueiro, 1975), cuando la protagonista acude a visitar a su tía monja, quien se encuentra ingresada en un hospital. Al principio de la visita, Blanca dice «quiero echarme a correr» y cuando su tía la interroga por los motivos, ésta le responde: «Tía, me voy a casar». A continuación, la monja parece no querer escuchar las palabras de la sobrina y cambia de tema mientras guarda, aprisionado en el interior de su puño, un pequeño gorrión. Blanca repite la misma frase: «Tía, me voy a casar». Entonces, la anciana, tras indicarle sin mucho afán que ya la ha oído, libera el pájaro a través de la ventana. En la secuencia, la idea del matrimonio comparece asociada al gorrión encarcelado entre los dedos de la anciana, mientras que el desinterés de la tía ante las intenciones conyugales de la sobrina, se asocia a la liberación de la ave, quien por fin vuela libre.

y que «si fuera oficio de mujer me gustaría ser jardinero». Cuando el propio jardinero apostilla que «El verdadero oficio de la mujer es casarse...», Blanca responde que «también aguantar un hombre toda la vida...» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 31). A diferencia de lo que ocurre con Federica, quien no manifiesta un rechazo explícito con respecto al género masculino, el personaje de Blanca sí filtra una cierta desconfianza hacia los hombres, incluido el propio Sergio, de quien no sabe si fiarse. De hecho —nueva y significativa diferencia entre protagonista original y protagonista filmica—, Blanca abofetea a Sergio cuando éste la besa, además de ser el joven el que manifieste su deseo de subir al dormitorio de la muchacha; sin embargo, en la obra de Fernández Flórez, es Federica la encargada de tomar la iniciativa para que se produzca el tan ansiado contacto físico entre ambos. Además, cuando en el guion, Sergio advierte a Volvoretta de que tenga cuidado ya que, a su juicio, el también sirviente Chinto «no es de fiar», Blanca responde que «como cualquier hombre... todos buscáis lo mismo...» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 35).

El ansia de libertad que experimenta el personaje de Blanca cobra forma, con especial vigor, en la secuencia en la que acude al cine junto a Sergio para ver *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902). La joven contempla con tal fascinación la película que cuando el muchacho le regala un anillo y le dice que la quiere, ella solo acertará a responder «¿Y luego que ponen?» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 45). La luna⁷ encarnará para Blanca el término imaginario de esa libertad que le es vedada a todas las mujeres de su época, condenadas a ceñir su prosperidad al destino de un hombre, y muy especialmente a las mujeres de su estrato social, simples sirvientas que nunca podrán liberarse de sus dos oficios: criada y a la vez esposa⁸, cuando no

⁷ La luna como territorio de goce inalcanzable también hará acto de presencia en *Me enveneno de azules* (1969), cuando en la soledad del domicilio familiar, el personaje masculino protagonista observe la pantalla de un televisor, plagada de interferencias, tras las cuales, se intuye, de modo muy precario, la llegada del hombre a la luna.

⁸ La obligación del matrimonio como única vía posible para el horizonte femenino, más allá de la clase social a la que se pertenezca, cobra forma en otro fragmento del guion: cuando Sergio discute con su hermana Sabela y le dice que se va a convertir en una «solterona» y añade «¡Qué es peor!» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 53).

amante que cede la explotación de su cuerpo a favor de un patrón adinerado que le otorgue una vida más confortable o, por lo menos, sin tantas penurias. Por ello, cuando *Volvoreta* se halla sumergida en su quehacer diario, no puede evitar aferrarse a la presencia de la luna, en tanto escenario inalcanzable –lugar donde las estrellas, encarnadas por figuras femeninas, son libres y del cual los hombres acaban huyendo, tal y como plantea el film de Méliès– en el que nunca podrá reposar: «VOLVORETA salió de la casa, por el patio, de la puerta trasera. Llevaba un cubo de cáscaras de patatas. Abrió la cochiguera. Se oyó el gruñir de los cerdos. Le daba asco. Se veía la luna. La miró. Recordaba la película. Sonrió» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 46).

Mientras que el personaje de *Federica* se definía, como ya hemos adelantado, por carecer de «estremecimientos» y vivir sumida en esa «placidez inmutable»; el guion de Regueiro y Cesarabea sí explicita la angustia que padece Blanca, muy especialmente al entrar en contacto con el Señor de Acevedo: cuando va a ver a sus familiares, pregunta con insistencia si el patrón se encuentra en la casa y, cuando éste acude al hogar de los Abelenda, se pone nerviosa y se arregla para presentarse atractiva ante él –«Se quitó, rápidamente, el pañuelo y la bata. Se peinó con la mano, aturullada. Miró otra vez. Ahora el Señor Acevedo se acercaba a la puerta. VOLVORETA corrió para abrir ella» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 64)–. Asimismo, cuando por indicación de Sabela, debe acompañar al hombre para que éste pueda entrevistarse con Chinto, el guion evidencia las emociones caóticas y contradictorias que atraviesan al personaje de Blanca: «VOLVORETA tenía miedo, pero a la vez la entusiasmaba, porque el señor Acevedo se lo pidiera» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 65). Resulta imposible discernir, en este punto del guion, si la angustia que acecha a *Volvoreta* en el film se corresponde con una verdadera atracción por el hombre que la corteja o por lo que éste representa –Acevedo llega a la casa de Abelenda en un vehículo sofisticado, mientras que Sergio regresa de su viaje a Compostela en el coche de línea, constituyendo ambos medios de transporte, símbolos de dos *status* económicos diametralmente opuestos–; en todo caso, resulta evidente que el personaje de Blanca, a diferencia de lo construido en el texto original, sí experimenta «estremecimientos», siendo víctima de

emociones complejas, crípticas –incluso para ella misma– y, en consecuencia, encontradas.

Además, el hecho de que el propio Sergio, muchacho a todas luces enamorado o, por lo menos, embelesado con la belleza de *Volvoreta*, desconfíe injustamente de ella, después de que la también sirvienta *Rafaela* sea víctima de un robo, corrobora, en cierta medida, la opinión de Blanca en lo concerniente al género masculino, aquél del que una no puede fiarse, pues él tampoco acaba de confiar plenamente en ella. *Volvoreta* es fulminantemente despedida y debe huir a la ciudad con la obvia intención de sobrevivir. Sergio acude en su busca pero cuando, finalmente, da con ella recibe una sorpresa poco grata: el joven se encuentra a *Volvoreta* convertida en la amante del Señor de Acevedo. Al principio de la secuencia, el muchacho no comprende las nuevas circunstancias de su amada, mientras ésta le exhibe el vestido lujoso que porta o el reloj de oro que lleva en la muñeca. Blanca recalca que todo lo que la rodea es suyo y le recrimina a Sergio, quien continúa sin entender la situación, que su madre la echó de casa «como a un perro» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 100). Al darse cuenta de que el joven no comprende nada de lo que está ocurriendo, *Volvoreta* comienza a enarbolar un discurso mucho más agresivo y cargado de ira:

¡Pero es que eres idiota!... ¿No te has enterado todavía? ¡Pues te lo voy a decir!... ¿Sabes quién paga todo esto? ¿No lo sabes? ¿Es que eres tan tonto?... ¡El Señor Acevedo, el padre de tu querida Luisa! (...) ¿No comprendes que tengo razón, Sergio? ¿Qué pensabas? ¿Te hubieras casado conmigo? (Regueiro y Cesarabea, 1965: 100)

Las palabras de Blanca filtran la descarnada necesidad que vertebra la elección de sus actos, consciente de que un joven de la clase de Sergio nunca se casará con ella –víctima de los tabúes inherentes al contexto social en que se ubica y de una madre castradora que, como veremos, invade cada decisión del hijo–: solo convirtiéndose en amante de un hombre adinerado, *Volvoreta* conseguirá asir una cierta dosis de libertad. Ésta es, pues, la gran paradoja sobre la que se asienta la versión fílmica de este personaje: la cesión de su cuerpo se erige en único sendero posible para gozar de una cierta autonomía. De hecho, en esa misma secuencia, Blanca le

muestra al muchacho –quiere dejar patente que aún y a pesar de todo los conserva– la postal que éste le envió cuando se encontraba en Santiago, así como la réplica en miniatura del botafumeiro que él le había regalado, materialización de que las emociones aún perduran, en su interior, aunque ya para nada sirven porque la mujer ha elegido un itinerario del que él, Sergio, nunca podrá formar parte –si es que en algún momento esa fue, en realidad, su intención–. La bofetada final que el muchacho le asesta a la joven evidencia la impotencia que Sergio experimenta ante un rival –el Señor Acevedo– contra el que no tiene recursos –económicos y sociales– para competir, así como el desprecio y la carencia de empatía con respecto a la propia Volvoretta, mujer víctima del contexto patriarcal en el que se encuentra inserta y que tan solo lucha por sobrevivir en un entorno hostil para ella, en particular, y para la condición femenina, en general.

Este desenlace contrasta con el final de la novela, donde, en primer lugar, la discusión no se produce entre los personajes de Sergio y Volvoretta, sino entre los dos hombres enfrentados por una misma mujer. Nuevamente, el universo emocional de Federica constituye un espacio inalcanzable para el lector. Además, al término de la obra, el personaje de la virginal y mística Sabela logra que Rodeiro, su eterno amor platónico, le pida que se case con él, produciéndose, por tanto, el triunfo del amor convencional para la época –no carnal, profundamente respetuoso con la doctrina católica– con respecto al amor pasional que encarnaban Sergio y Volvoretta, impedido, ahora lo veremos, por la prohibición de una madre invasiva que no acepta a una criada como futura esposa de su hijo.

«Deja eso», ostentar el nivel simbólico

El personaje del joven Sergio, huérfano de padre y dominado por una madre castradora que imposibilita la materialización de un final feliz en su relación con Volvoretta entronca con dos de los rasgos más recurrentes en el arquetipo de personaje masculino protagonista que se extiende a través de la obra de Regueiro:

...un verdadero niño, víctima cruenta de una educación religiosa y sexual dura y reprimida, infante dominado por la madre, incestuoso, a la vez atraído

y temeroso de la mujer (...) en su filmografía —pero también en sus declaraciones— el tema de la muerte del padre (e incluso, literalmente, del parricidio) toma cuerpo de manera obsesiva y siempre estrechamente vinculada al franquismo. (Castro de Paz, 2013: 114)

Así, el muchacho, antes incluso de intervenir en el guion, es nombrado por su progenitora y no de cualquier forma, sino en virtud de una orden que éste ha de ejecutar sin encontrarse aún presente: «...despierta enseguida a Sergio y que se ponga a estudiar...» (Regueiro y Cesarabea, 1965: 4) le dice la madre a la sirvienta Rafaela, ante la propia Volvoretta, quien acude, por vez primera, a la casa de los Abelenda. En otro fragmento del guion, el primer encuentro entre madre e hijo se produce en el dormitorio matrimonial de la primera y ante las fotografías del padre y tío de Sergio, ambos fallecidos:

La madre estaba sentada ante un pequeño secreter. Ordenaba las cuentas en la vieja libreta de hule negro, con otros papeles. Tenía puestas las gafas de leer. En la pared matrimonio era muy grande, baja, de madera y adornos barrocos. Había un enorme armario antiguo, cortinas pesadas, un par de sillas buenas, de gabinete. Sobre la cama un crucifijo.

Sergio se acercó a la cama donde estaban repartidos los trajes de su difunto tío, un uniforme militar y medallas. El uniforme era de gala.

De pronto se volvió la madre. Le pilló cogiéndole una medalla.

MADRE: Deja eso, ¿dónde has estado? (Regueiro y Cesarabea, 1965: 17)

Sergio intenta apropiarse de las medallas, metonimia de la autoridad militar, al igual que el uniforme, cristalización filmica del lugar del padre, el que impone la Ley del Incesto, en definitiva, esa barra significativa que actúa como óbice en el vínculo especular que madre e hijo mantienen durante el Estadio del Espejo Lacaniano. En el seno del discurso psicoanalítico, la escisión de dicho vínculo especular, en virtud del Complejo de Edipo –estructura simbólica sobre la que se asienta el lenguaje–, instaura una carencia y crea el inconsciente, por ello, «el deseo tiene un carácter radicalmente desgarrado» (Lacan, 1990: 252)

Sergio admira el símbolo –por cierto, yacente sobre el lecho conyugal–, desea hacerse con él, quiere ostentarlo y, por ello, coge la medalla entre sus manos, pero la madre lo frena –«deja eso»–, con la intención de, acto seguido, decirle que no habrá dinero con el que pagarle una carrera, ejerciendo, nuevamente, el rol castrador que la acompañará a lo largo de todo el texto.

Llegados a este punto, y como cierre para este análisis, merece la pena recordar a la madre de *Amador* (Regueiro, 1965) –patrón de la Madre regueiriana por excelencia–, quien pese a no aparecer físicamente en todo el film, actúa como un espectro que atraviesa cada itinerario textual en tanto ente ambiguo, foco que genera pavor, a quien, ni tan siquiera un asesino en serie –de mujeres, por supuesto– tiene valor de visitar. «Mi tía se parece cada vez más a mi madre», afirma Amador poco después de quedarse mirando el escote de la mujer. «Cuando veas a tu madre en Guadalajara, no te excites. Si te riñe, tú te callas», le advierte la propia tía ante la posibilidad de que madre e hijo se encuentren, situación que finalmente no se producirá. En definitiva, la Madre de Regueiro no se corresponde con el motor de progreso al que hacíamos referencia al comienzo de estas líneas y propio de la narrativa de Fernández Flórez, sino todo lo contrario: constituye un obstáculo, ese espejo deforme que se niega a desaparecer y que frenará la libre toma de decisiones del hijo.

Conclusiones

Tras evidenciar los mecanismos enunciativos empleados en la transposición filmica de *Volvoreta*, constatamos, tal y como aventurábamos

al comienzo de estas páginas, que a partir de la prosa de Wenceslao Fernández Flórez, Francisco Regueiro y Juan Cesarabea logran reinventar al personaje de Federica –Blanca, para ellos– dotándolo de una dimensionalidad de la que carece en la novela. Mientras que en el texto original la tercera persona omnisciente no hurga en las interioridades de la protagonista, a la cual debemos acceder a través del punto de vista de otros entes ficcionales, bien masculinos –el joven Sergio–, bien femeninos pero con una perspectiva ultraconservadora –Doña Rosa, por ejemplo, quien recela de la joven porque no luce pañuelo en la cabeza o le disgustan sus altos tacones–; el film presenta a otra Volvoreta que sí muestra la angustia que le provoca su propia condición de mujer en una época donde la supervivencia comparece inexorablemente ligada a la figura masculina en tanto fuente de sustento. En este sentido, Blanca –a diferencia de la opaca y aparentemente tibia Federica– manifiesta todo un magma de emociones caóticas, resultado del choque entre lo que siente y su ansia de autosuficiencia económica.

En suma, mientras que la Federica de Fernández Flórez, se identifica con una naturaleza hierática y dócil, Blanca se manifiesta como un paraje turbio sobre el que se inscribe esa «Negra Sombra», esa herida de signo melancólico engarzada a la necesidad de resignarse a formar parte de un estrato social y genérico inferior que provoca el repudio de las clases superiores. Sabedora de que Sergio antes o después se cansará de ella y de que nunca se enfrentará a su familia para convertirla en su esposa, la joven procura un nuevo horizonte donde, a través de la cesión de su cuerpo, pueda sobrevivir.

BIBLIOGRAFÍA

CARVALHO CALERO, Ricardo (1963): *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia.
 CASTRO DE PAZ, José Luis y PAZ OTERO, Héctor (2014): «Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español», en *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila, 30-63.

CASTRO DE PAZ, José Luis (2013): «Reciclando el detritus: (i)lógica onírica y geometría grotesca en *Duerme, duerme, mi amor* (1974)», en *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Shangrila, 110-137.
 CUÉLLAR ALEJANDRO, Carlos (2000): «A tus pies: el sexo hermético en el cine» [en línea], en *Banda Aparte*, 19, Septiembre, 71-74. En: <http://hdl.handle.net/10251/42467> [consulta: 19 de julio de 2017]

DE CASTRO, ROSALÍA (2000): *Follas Novas*. Xerais: Vigo.
 FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1920): *Volvoreta*. Madrid: Editorial Pueyo.
 FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1945): «La casa de la lluvia», en *Obras Completas Tomo II*. Madrid: Aguilar.
 FREUD, Sigmund (1981): «Fetichismo», en *Obras Completas Tomo III*, Madrid: Biblioteca Nueva.

- GARCÍA-SABELL, Domingo (1952): «Rosalía y su sombra», en *Siete ensayos sobre Rosalía*. Vigo: Galaxia, 42-57.
- LACAN, Jacques (1990): *El Seminario II: el Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (1992): *El Seminario III: las psicosis*. Buenos Aires: Paidós.
- MACHADO DA ROSA, Alberto (1954): «Rosalía de Castro, poeta incomprendido», en *Revista Hispánica Moderna*, XX, Nueva York.
- MAYORAL, Marina (2008): *La poesía de Rosalía de Castro* [en línea]. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc000j7> [consulta: 19 de julio de 2017]
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2005): «Imágenes de mujer en la narrativa de Wenceslao Fernández Flórez (una contribución a la definición ideológica del autor)», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature*, vol 30, University of Colorado, 345-369.
- NOGUEIRA, Xosé (2013): *Escribir desde dentro: Carta de amor de un asesino* (1972), en *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Shangrila, 74-109.
- REGUEIRO, Francisco y CESARABEA, Juan (1965): *Volvoreta*. Guion inédito.
- RILKE, Rainer Maria (1945): *Las elegías de Duino*. México: Centauro.
- CARNEIRO VILA, Zaida (2006): «El agua en la canción de amor catalana, gallego-portuguesa e italiana», en *Cuadernos de ALEPH*, n° 1, 151-166.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2007): «Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas», en *Comunicar*, n° 29, vol. 15, 51-58.

«Volvoreta» (1976) de Rafael Moreno Alba: guion-manifiesto para tiempos nuevos

SONIA KERFA

DÉPARTEMENT D'ÉTUDES DES MONDES
HISPANOPHONE ET LUSOPHONE
UNIVERSITÉ LUMIÈRE LYON 2

Resumen

La obra *Volvoreta* de Wenceslao Fernández Flórez, por su vitalidad narrativa y visual, por la sinceridad de los deseos que animan a los personajes y por la ironía lúcida de su autor se revela idónea para una adaptación cinematográfica. Lo hizo el director Nieves Conde, sin embargo Rafael Moreno Alba va más allá en su guion nunca llevado a la pantalla. En su reescritura, imperan con igual tensión la vibración política de la democracia y el deseo erótico pasado por el filtro de una estética lasciva, aspectos esenciales que vertebran nuestro estudio. Además, el marco de todas esas libertades a punto de estallar lo configura el periodo histórico que condujo a la Segunda República. La postura atrevida de Moreno Alba busca retomar el hilo de una historia cortada por la Guerra Civil. Reescribir *Volvoreta* a la luz de una modernidad posible, de la que fue privada España, es un acto que se puede leer como un programa para la transición incipiente, es decir un manifiesto. Se reconoce a este tipo de texto la capacidad performativa de sugerir la inconformidad y la no aceptación de la realidad: posturas las dos presentes en la mirada escéptica y distanciada de la narrativa de Fernández Flórez.

Palabras clave: Wenceslao Fernández Flórez; guion; Rafael Moreno Alba; modernidad; Segunda República.

Abstract

Wenceslao Fernandez Florez's *Volvoreta* appears to be ideal for a film adaptation because of its narrative and visual vitality, of the sincerity of the desires that inhabit the characters and of the lucid irony of the author. Filmmaker Nieves Conde has done that, but Rafael Moreno Alba has

Antes de que se estrene, ya «[e]l guion le ha otorgado existencia a la película [...]» (Strauss y Huet, 2006: 17). Sin embargo cuando aborta el proyecto solo quedan palabras que construyen una historia sin imágenes. Esto fue lo que le ocurrió al guion «Volvoreta» de

Rafael Moreno Alba² quien trataba de adaptar la fuente literaria original, la novela de Wenceslao Fernández Flórez, al cine. Mas la película nunca ha llegado a rodarse por conflictos (Linás, 1995: 138-139) entre el guionista y Rafael Gil, productor de Azor Films y director de larga carrera en el cine español. Fue entonces cuando Gil solicitó a su amigo, el director José Antonio Nieves Conde, para rodar en la urgencia una adaptación de la novela del escritor gallego. La película epónima se estrenó en agosto de 1978 con la actriz Amparo Muñoz.

Los dos guiones no se parecen de ningún modo a pesar de girar alrededor de los amores de un señorito gallego, Sergio, con la hermosa criada de la casa, *Volvoreta*, que da su nombre al guion. Si se puede comprobar fácilmente la fidelidad de la transposición a la pantalla del guion que dio origen a la película de Nieves Conde, en cambio, el guion de Rafael Moreno Alba se presenta según el subtítulo que aparece en la portada como «libre adaptación» (Moreno Alba, 1976: portada), y lo es totalmente con respecto a la novela de Wenceslao Fernández Flórez. Primero, y es esencial, cambia radicalmente el contexto histórico. Así, en la novela, la acción transcurre a finales del siglo XIX mientras que Moreno Alba prefirió transponerla a finales de los

¹ Frase original en francés: «Le scénario a donné une existence au film [...]». Traducción personal como todas las traducciones del español al francés del artículo.

² Rafael Moreno Alba (1976), «Volvoreta», guion, AGA, Signatura 36,05754, 153 p. La sigla AGA remite al Archivo General de Administración, situado en Alcalá de Henares. De aquí en adelante, solo usaremos la abreviatura AGA.

gone further with his never filmed screenplay. Both the political vibration of democracy and the erotic desire filtered through lascivious aesthetic, rule in equal tension his cinematographic rewriting and both will be key aspects to structure our study. In addition, the framework in which all these freedoms are ready to spring out is shaped by the historic period that led to the Second Republic. Moreno Alba's audacious posture intends to pick up a story interrupted by the Civil War. Rewriting *Volvoreta* in the light of a possible modernity, of which Spain had been deprived, is an act that can be read as a program for the upcoming transition, that is, a manifesto. This type of text is acknowledged to have the performative ability to suggest nonconformity and non acceptance of reality: both posture that are present in the sceptical and distanced Fernandez Florez's narrative view.

Keywords: Wenceslao Fernández Flórez; screenplay; Rafael Moreno Alba; modernity; Second Republic.

años veinte, en vísperas de la proclamación de la Segunda República, en tiempos revueltos.

Su propuesta se podría resumir en el deseo de intensificar, estética y políticamente, la novela de Wenceslao Fernández Flórez, considerando ésta como la versión en modo menor de una historia más tensa, la que se describe en el guion nunca rodado.

Es como si Moreno Alba solucionara la «convulsa evolución ideológica» (López Criado, sin fecha: 6) dándole aire fresco y alentador a través de la contextualización en nuevos tiempos opuestos a la situación política y social estancada de la Restauración. Si, como lo afirma Fidel López Criado, «[...] la obra literaria de Fernández Flórez es el resultado de la ficcionalización de su circunstancia histórica, pasada por el tamiz de su inadaptación y radical individualismo [...]», la versión liberada de Moreno Alba puede leerse como la reivindicación del reconocimiento de una España moderna. Existió este momento con su correspondencia artística, la bien llamada «Edad de plata», pero la dictadura franquista lo borró de las memorias. Quizá sea esa vertiente moderna la que anunciaban los años 1929 y 1930 –y que encarnaría la Segunda República– la que quiso reavivar Moreno Alba en 1976, primer año sin dictador.

Además, la versión imaginada por Moreno Alba se libera de la estética de los años setenta al desarrollar en sus acotaciones una atmósfera decadentista que toma sus referencias en el imaginario prerrafaelita. Desde este punto de vista, el guion de Moreno Alba se aleja sumamente de la adaptación de José Antonio Nieves Conde, deudora de las técnicas de rodaje de los años setenta con el uso del zoom y del objetivo gran angular (Kerfa, 2015: 127).

Tanto la historia, en sus distintas facetas políticas y sociales, como la estética conforman un guion, un argumento, que es una versión atrevida de la *Volvoreta* de Wenceslao Fernández Flórez. Ya que se sitúa el guion en tiempos de vanguardias, nos ha parecido pertinente considerar su propósito como el de un manifiesto, género literario tan vinculado a estos movimientos. Es un manifiesto en el sentido en que «detenta cierto poder de producir el acontecimiento que señala³» (Margel, 2013: 5). En

³ Texto original en francés: «il détient un certain pouvoir de produire l'événement qu'il désigne».

este sentido es «un acto performativo, que inventa una nueva forma de acción» (Margel, 2013: 5). Y compartimos la idea de Maurice Mourier, cuando escribe que «[de] cierta manera, todo el cine es manifestatorio⁴» (Mourier, 1980: 103), frase que abre su refinado y ácido artículo sobre la insolencia, la belleza y las limitaciones sociales del cine, «síntesis de todas las artes» (Mourier, 1980: 107), juego de imágenes y palabras que lo puede alterar todo. El guion de Moreno Alba, al volver sobre el periodo de la dictadura, saca del olvido el bullicio de la modernidad en marcha en España, en ruptura con la historia oficial franquista.

Nos interesaremos, en una primera parte, por la puesta en escena de la historia del principio de los años treinta que hace del guion un manifiesto de renovación política y social. Luego, en una segunda parte, indagaremos en el guion como manifiesto artístico de estetización sexual y social.

Manifiesto de renovación política y social

Veremos en esta primera parte cómo se inscribe la trayectoria fílmica de Rafael Moreno Alba en una búsqueda de politización de sus producciones o escritos, antes de interesarnos por la visión que su guion nos ofrece de la situación histórica de crispación social en la que se enmarca su adaptación de *Volvoreta*.

MORENO ALBA: ESCRIBIR PARA TIEMPOS REVUELTOS

Rafael Moreno Alba nació en Madrid en 1942 y murió prematuramente en el 2000. Estudió Derecho y Marina mercante sin llegar a terminar la carrera y empezó «a trabajar en el cine como script, ayudante de realización y director de segunda unidad» (Borau, 1998: 603) pero no pudo ingresar en la Escuela Oficial de Cine (Brenanan, 2010: en línea). Compaginó su labor de director con el de guionista. En los diccionarios de cine español⁵, las referencias a este director se limitan a citar sus producciones

y a presentarlo como un miembro más del mundo de la gran y pequeña pantalla; se le otorga ínfimo valor. Sin embargo, a pesar de una orientación claramente comercial, su producción no nos ha parecido insulsa.

Rafael Moreno Alba se dio a conocer tras el estreno, en 1971, de *Las meláncolicas* que se benefició de un error de proyección de la versión no censurada y alcanzó fama a pesar suyo. La proyección de la versión para el extranjero provocó largas colas en una sala de cine de Santiago de Compostela cuyo gestor había recibido la cinta sin que se cortasen los planos con escenas de beso y de mujeres casi desnudas (El País/Agencia EFE, 2000: en línea). Esta película de terror erótico cuenta con la actuación de la actriz Analía Gadé y el actor Francisco Rabal. Es una película de género sin más.

Su película anterior, que corresponde a su debut como director, *Gallos de pelea* (coproducción hispano-tunecina de 1969) narra las aventuras de mercenarios en un territorio africano. Es la típica historia de acción cuya «formulación no ofrece ningún detalle a destacar, limitándose a seguir recetas archiconocidas sin excesiva imaginación» (*Fotogramas*, sin fecha: en línea). Tanto en la primera como la segunda película Rafael Moreno Alba se encargó del guion. En 1972, rodó, de nuevo en régimen de coproducción esta vez con Portugal, *Triángulo*, que narra la clásica historia de una esposa abandonada que busca consuelo en los brazos de un amante joven. Este drama se transforma en un thriller de cuyo guion y argumento se encargó Moreno Alba y que «se salva de la mediocridad gracias al acertado trabajo de su conocidísima y siempre eficaz protagonista, la actriz catalana Nuria Espert». (*El País*, 1997: en línea)

En estas películas, el protagonismo de las mujeres no se separa nunca de una fuerte carga erótica que recuerda, en negativo, la frustración imperante en la sociedad española del franquismo y explica su éxito entre el público masculino. Volverá al mundo del cine de terror con *La encadenada*⁶, una coproducción hispanoitaliana dirigida por Manuel Mur Oti y para la cual Moreno Alba escribió el

⁴ Texto original en francés: «D'une certaine façon, tout le cinéma est manifestataire.»

⁵ José Luis Borau (1998: 603) y AGUILAR, Carlos (2007): *Guía del Cine español*. Madrid: Cátedra. No aparece su nombre en la *Historia del cine español*, de Cátedra de 2004 dirigida por Román Gubern et al.

⁶ La película se rodó en 1974 a partir de un guion, *Diario de una asesina* escrito por Emilio M. Lázaro y Juan Tébar en 1973, depositado en la Biblioteca Nacional de España. Se estrenó en 1975 en Italia y Estados Unidos y después en enero del 1977 en España.

argumento. Otra vez se utilizó la receta terror más erotismo que tanta fama le trajo a un director como Jesús/Jess Franco, en los años setenta.

Sin embargo, sus guiones más elaborados nacen de obras literarias que él sitúa en contextos republicanos, como para el guion y el film *Pepita Jiménez* o prerrepúblicanos, caso del guion de *Volvoreta*. *Pepita Jiménez* (1975) es la adaptación fílmica de la ópera prima del escritor Juan Valera quien relata una historia de amor en la Andalucía del siglo XX. Transpone Moreno Alba a los años treinta del siglo XX este relato costumbrista, aspecto que, por ejemplo, le decepcionó bastante al crítico del diario conservador *ABC*, Tomás Garrido, muy seducido, por otra parte, por otros muchos aspectos de la adaptación. Él no entendió que se ambientara el film en los años treinta, contextualización que provoca, según él, «graves anacronismos, cuando Valera escribió «Pepita Jiménez» hace ahora un siglo, cuando ni las faldas habían subido la pantorrilla, ni existían ni los pijamas ni los jerseys» (Garrido-Conde, 1975: 52), como si la adaptación significara calco servil y no recreación.

Analizamos el cambio de contexto en la adaptación como la voluntad, por parte de un director sensible a la historia literaria de su país, de enmarcar sus obras en un contexto político fértil, que otorga grandes posibilidades de narración cinematográfica. Es muy posible, también, que esta forma de nostalgia prerrepública corresponda también a su sensibilidad sino política por lo menos social. Recordémosnos que, al igual que la generación que llegó joven al cine en los setenta, su interés por este periodo podía haber nacido de una avidez por un tiempo de bullicio, artístico e intelectual, silenciado durante el franquismo de su juventud «por la sistemática desinformación sobre lo que fue, o mejor, lo que pudo ser, el arte más vivo de los años veinte y treinta [...]» (Pérez Sánchez, 1979: 9).

El resto de su producción podría comprobar esta hipótesis de orientación hacia una cultura liberal. Así, amén del guion de *Volvoreta* (1976) cuya vertiente política y social estudiaremos aparte, los demás trabajos de Rafael Moreno Alba nunca se han apartado de la ficcionalización de la historia más tensa del siglo XX en España. Dan prueba de ello sus trabajos para la televisión en series tan exitosas como, *Los gozos y las sombras* (dirección de la serie, guion de Jesús Navascués, supervisado

por el autor de la novela, Gonzalo Torrente Ballester, 1982) o *Proceso a Mariana Pineda* (guion y dirección de la serie, 1984) con Pepa Flores. La actriz malagueña es la encarnación de esta mujer liberal y determinada cuya vida se acabó en garrote vil «porque se encontró en su casa una bandera a medio bordar con las palabras «igualdad, libertad y ley», lema de los liberales granadinos.» explicaba Moreno Alba al diario *El País* en 1984 (Pérez Ornia, 1984: en línea).

Al contrario, en *Volvoreta*, el guion no cierra un episodio sino que se abre hacia el futuro puesto que narra el periodo anterior a las elecciones de 1931 que dieron lugar a la instauración de la Segunda república. Detallamos en las líneas siguientes las secuencias paradigmáticas de esta tensión social anunciadora de cambios radicales cuando un aire liberal soplabla sobre España.

SOCIEDAD EN CRISPAción

El caso de la «*Volvoreta*» del guion es emblemático de ese momento bisagra en el que nuevas ideas, en este caso republicanas, invaden la esfera pública y se enfrentan con los poderes más conservadores. En la novela de Wenceslao Fernández Flórez, ocurre algo parecido a través de la figura inteligente de Rodeiro –el «republicanote» como lo llama Doña Rosa, la madre, no sin cierta ternura–, quien encarna la apertura y la ruptura con el estancamiento político y social de fin de siglo. Al enfrentarse con el capitalista Acevedo, Rodeiro pone de manifiesto su defensa de una sociedad más justa e igualitaria, en una perspectiva democrática próxima a un ideario de izquierdas. El personaje de la película de Nieves Conde mantiene esta dimensión política de compromiso, pero se revela más atrevido en la expresión de sus sentimientos con respecto a Isabel. En cambio, en la novela, su deseo es casi implícito.

En el guion de Moreno Alba, la ruptura radical se hace patente en los episodios de la revuelta estudiantil que son emblemáticos de esta crispación a través de los enfrentamientos con un poder dictatorial totalmente desacreditado y una monarquía débil. El gobierno de Primo de Rivera no supo gestionar el conflicto alrededor del artículo 53 de la Reforma Universitaria –conocida como «Ley Callejo» (1928)– que otorgaba derechos de expedir

títulos a universidades católicas, sino con represión y violencia. Ante la oposición rotunda tanto de los estudiantes como de catedráticos, «[l]a reacción de Primo de Rivera fue especialmente inhábil [...]» zanja el historiador Javier Tusell (2007: 545).

Por su parte, Eduardo González Calleja recuerda que «[...] La juventud estudiantil fue, junto con los militares y los intelectuales, el primer grupo social que organizó la rebeldía contra el régimen dictatorial, pasando en unos meses de las reivindicaciones puramente académicas y profesionales a la formación de un verdadero núcleo de oposición política». (González Calleja, 2005: 32)

Por lo tanto no es nada anodino el haber escogido la referencia a los acontecimientos históricos de 1929 y 1930. A escala regional, la ciudad de Santiago de Compostela, que reemplaza como entidad urbana a la ciudad de La Coruña en la novela y el film, escenifica el deterioro de unas estructuras políticas nacionales que no supieron «regenerarse». Además, el guion nunca pierde contacto con la realidad histórica que vivió la capital gallega, puesto que «[e]n Santiago de Compostela, los estudiantes saquearon las sedes del Gobierno Civil y la de la UP [Unión Patriótica] y colocaron cuatro artefactos explosivos, uno de ellos en la casa del rector» (Quiroga Fernández de Soto, 2008: 101).

Las revueltas estudiantiles de 1929 sintetizaron el estancamiento general de la sociedad que estaba experimentando nuevas formas de vivir y de pensar. Pertenecen estos movimientos a lo que describe Eduardo González Calleja:

La movilización corporativa escolar tenía también un origen académico, pero estaba vinculada a razones ideológicas, como la defensa de los valores de la democracia, la libertad de expresión o el laicismo, lo que daba un tono de incipiente politización a la protesta. Acostumbraban a iniciarse como movimientos de adhesión al profesorado, y su rápido desarrollo, frecuentemente tumultuario, superaba los límites de las instituciones académicas para convertirse en un problema de orden público que requería la intervención de las autoridades. (González Calleja, 2005: 24)

En la economía general del guion, la protesta tiene lugar en el primer tercio del texto guionístico:

En el silencio de la plaza, se empieza a oír GRITOS⁷ y VOCIFERACIONES, no muy lejos, en OFF. SERGIO se detiene.

OTRO ANGULO: Por otra calle que desemboca en la plaza, llega un APRETADO GRUPO DE ESTUDIANTES, gritando «VIVAS» y «MUERAS» al ritmo eterno e inmutable, de cualquier manifestación estudiantil, en cualquier país y en cualquier tiempo.

Inesperadamente, los ESTUDIANTES echan a correr.

SERGIO se ve envuelto en la manifestación. [...] (Moreno, 1976: 34, sec. 34)

Destaca el guion de Moreno Alba por anclar la diégesis en un periodo histórico muy preciso, como lo testimonian las referencias al general Berenguer y a la organización estudiantil más activa, de tintes republicanos, la Federación Universitaria Escolar, conocida como la F.U.E.⁸:

«INT. EXT. – CLAUSTRO – Universidad SANTIAGO DE COMPOSTELA – DÍA.

[...]

ESTUDIANTE ALTO

«Los guardias del Dictador no deben entrar ¡Este recinto es sagrado, inviolable!»

Desde lo alto de una escalera, un ESTUDIANTE VETERANO lanza su perorata:

ESTUDIANTE VETERANO

«El Dictador intenta atropellar nuestra universidad... ¡Defendamos nuestros fueros! Estas aulas y este claustro, [sic] han de ser, a un tiempo, bastión de la ciencia y de la libertad...¹⁰!»

⁷ Las mayúsculas son del guion original. De igual modo, hemos respetado la compaginación del texto original que corresponde a los esquemas que recomiendan los manuales para redactar un guion. Para más información, ver FIELD, Syd (2008): *Scénario, Les Bases de l'écriture scénaristique*. Paris: Dixit.

⁸ Fue creada en 1926 como alternativa a la Asociación de Estudiantes Católicos.

⁹ Signos de puntuación originales.

¹⁰ Los puntos suspensivos son pleróticos en el guion de Moreno Alba. Los reproducimos tal cual.

APLAUSOS y OVACIONES. 'VIVAS' y 'MUE-
RAS'. El ESTUDIANTE VETERANO alza los
brazos y prosigue, cuando el barullo se calma.

ESTUDIANTE VETERANO

«Calma... Calma...

(pausa aguardando el silencio).

El secretario de la F.U.E. nos avisa-
que los de medicina vienen hacia acá-
para solidarizarse con Derecho. Viva-
la F.U.E.!» (Moreno, 1976: 35 sec. 35).

La realidad histórica del papel de los estudiantes
escenificado en el guion corresponde a una volun-
tad de dinamizar el contexto histórico de la novela,
sin alejarse del todo del tono irónico de la escritura
de Wenceslao Fernández Flórez, como lo podemos
ver en el uso despectivo de la palabra «perorata». Por otra parte evidencia, en circunstancias nacio-
nales, que

La contracultura juvenil de posguerra fue en Europa
radicalmente rupturista, ante la evidencia del fracaso
histórico de la generación anterior. Los años veinte
fueron, para los sectores de menor edad, la época
del alejamiento de los valores burgueses en el vestir,
la mudanza de los hábitos religiosos, sexuales, etc.,
en una asunción conflictiva y festiva de los valores
modernos frente a los tradicionales. De este modo se
fue forjando en España una cultura estudiantil liber-
taria, centrada en la crítica a las instituciones que,
como la familia, la Iglesia o la escuela, eran los pun-
tales de la sociedad conservadora y se especializaban
en la transmisión de una cultura del establishment.
(González Calleja, 2005: 32)

Las referencias a Primo de Rivera ya estaban cla-
ramente anunciadas en el resumen que acompaña
la portada del guion de Alba: «La acción de este film
transcurre entre los años 1929 y 1931, al socaire
de la caída del dictador Miguel Primo de Rivera,
Gobierno de Berenguer y llegada de la República.
Los paisajes que viven los personajes son dos: rural
(un pequeño pueblo marinero), y urbano (una capi-
tal de Galicia)» (Moreno Alba, 1976: portada).

La crispación entre mundo rural y urbano, entre
política en la ciudad y en el campo, se dará de nuevo
en el sermón del cura con la llegada del general
Berenguer al poder, tras la caída del general Primo
de Rivera:

PARROQUIA DE LA GANDARA — INT. DIA.
DON MIGUEL con sus ropas litúrgicas, habla
desde el púlpito a sus feligreses de la Gándara.

DON MIGUEL

«Como todos ya conocéis, el Ge-
neral Berenguer ha formado un nue-
vo Gobierno. Debemos elevar nues-
tras oraciones, para que en nues-
tra tierra, se abran nuevas escue-

las, todos aprendan a leer, y que los hombres de la
Gándara, no tengan que salir de sus casa para ga-
narse la vida en otras tierras. La dimisión del

anterior Presidente-

del Consejo, nos ha demostrado...

[varias intercalaciones que detallan las miradas
que se intercambian Sergio y Volvoretta en la
iglesia]

...que todo Gobierno que haya de depender de la
Iglesia...

[...]

...del Ejército y de los terratenientes...

[...]...que sólo podrá contar con un
apoyo temporal...

[intercalaciones, otra vez]

... y que únicamente que los gobier-
nos que se basen en un profundo sen-
tido del pueblo conseguirán permanecer...¹¹[...]».

Que un cura, desde su púlpito, critique la fun-
ción política de la Iglesia, en un gobierno que acaba
de fracasar, es digno de mencionar. Sin embargo, de
nuevo, Rafael Moreno Alba no se aleja de ningún
modo de la realidad histórica, ya que las relaciones
de la política primorriverista con la Iglesia tuvieron
cada vez más un carácter conflictivo. Francisco
Martí Gilabert recuerda que «[a]l final de la Dicta-
dura, la resistencia pasiva [de la Iglesia] fue quizá
—dice Madariaga— la fuerza más importante entre
las que le dieron al traste con la Dictadura». (Martí
Gilabert, 1993: 176). Según el cura Don Miguel, la
Iglesia estaba alejándose del pueblo y se había acer-
cado con demasía a la esfera política. Es una postura
atrevida y parece formar parte de la estrategia de
Rafael Moreno Alba que quizá buscara poner de
manifiesto las contradicciones de una Iglesia cuya
misión evangélica se había alejado de su tradicional

¹¹ Guion de Moreno Alba, p. 89, secuencia 112.

y «antigua compenetración con el pueblo [...]». (Martí Gilabert, 1993: 176).

Esta doble configuración de una sociedad reivindicativa y de una iglesia con preocupaciones sociales remite al lector del guion, escrito en 1976, a los años de la Transición, cuando la calle reclamaba a través de numerosas manifestaciones, más justicia social y la ruptura radical con los sistemas antidemocráticos, y que se beneficiaba del respaldo de una iglesia modernizada por el concilio de Vaticano II y sensible a la injusticia.

En la película de Nieves Conde, el acontecimiento político más importante gira alrededor de la redacción progresista de *El Avance* que acabaría por comprar el capitalista Acevedo eliminándose así cualquier posibilidad de oposición. Sin embargo, el horizonte de una república posible y anhelada se manifiesta de forma completa y casi obsesiva a través de la figura de un redactor, Prego, «republicano de corazón; [quien] había hecho promesa de andar de luto hasta que volviese el régimen de la democracia» (Fernández Flórez, 1999: 172). Por otra parte, tanto en la película como en la novela, el director del periódico, Rosales, muy comprometido con el partido en el periodo electoral que se anuncia¹² es ateo y radical (Fernández Flórez, 1999: 137), o sea casi revolucionario, postura que comparte con Rodeiro que no duda en «dispara[r] contra don Miguel [el cura] sus apotegmas revolucionarios [...]» (Fernández Flórez, 1999: 135). En la película, la cuestión política se escenifica en el enfrentamiento entre Rodeiro y Acevedo, en casa de los Souto, cuando Rodeiro, que forma parte socialmente de la familia de los nobles de La Gándara, se atreve a negarle su apoyo en las elecciones por no compartir en absoluto sus ideas políticas.

Fuente de la que beben todos los «adaptadores», la obra de Wenceslao Fernández Flórez se revela lo bastante plástica para dar cabida a visiones políticas que todas apelan por lo menos a la renovación de una sociedad española que se encontraba en un callejón social y cultural sin salida. Más que en su conservadurismo político, se auspician todos en su lucidez social y su apertura moral.

En cambio, Rafael Moreno Alba intensifica algunos aspectos de la novela al subrayar el encorsetamiento sexual que viven las mujeres, aspectos retomados casi sin modificar en la película de Nieves Conde. Lo original de su visión viene de la estetización en la que enmarca la expresión de este dolor sexual así como de la libertad con la que los personajes solucionan sus deseos. Todos estos aspectos se desarrollan en una atmósfera de decadencia social de la burguesía rural, muy presente en la novela, y presente en filigrana en el film rodado.

Manifiesto artístico de estetización sexual y social

El retrato de la vieja nobleza rural gallega que nos ofrece Rafael Moreno Alba en su guion se revela particularmente despiadado, en particular en dos vertientes, la doméstica –a través de la figura de Doña Rosa– y la sexual, en el comportamiento de su hija Isabel que raya en lo siquiátrico. Llama la atención el desfase entre la realidad económica de una familia venida a menos, cuya descripción pormenorizaba ya Wenceslao Fernández Flórez en su novela, y la apariencia de lujo que defiende con uñas y dientes la dueña del pazo de los Abelenda, viuda y centinela de la vieja sociedad.

Rafael Moreno Alba juega con estas contradicciones que mejor hacen resaltar, y fisurar al mismo tiempo, el barniz que protege, momentáneamente, a esta clase social en parte momificada. Es así como interpretamos la presencia recurrente de un coche de lujo, el Hispano Suiza, marca preferida del rey Alfonso XIII y emblema de un prestigio social poco compatible con una familia de noble linaje, por cierto, pero en vía de decadencia como lo prueba la descripción siguiente:

En todas las habitaciones del pazo se hará patente la estrechez económica de los Abelenda. Muebles y objetos muestran el abandono propio de aquellas familias para las que un poco de cera o un bote de pintura representa un gasto innecesario, o sea, un lujo. (Moreno, 1976: 8, sec. 8)

Semejante descripción viene anunciada por el retrato de Rafaela como si en la servidumbre se destiñese el proceso de caída social. Nadie se escapa de la mirada cruel del guionista, que, desde este punto

¹² No se precisa el partido al que pertenece y para el que Rosales escribe los «fondos», sin embargo, en periodos preelectorales, podemos pensar en la Unión republicana de 1893. Cf. *Volvoreta*, p. 81.

de vista, retoma la visión despiadada de Wenceslao Fernández Flórez sobre su entorno. La degeneración está apoderándose de la casa y la que mejor encarna el final de una clase es la hija Isabel. En su retrato, coinciden todas las paradojas de una mujer desorientada y anacrónica¹³. Más que sujeto de la acción, se presenta como objeto de construcción estética. Por su prisma, se nos ofrece una galería de cuadros «Art nouveau» coloreado de una estética pictórica de corte prerrafaelita. A través de su relación física con el agua, el personaje de Isabel se revela altamente cinematográfico.

ISABEL: RETRATO PRERRAFaelITA Y NEURÓTICO

Ya desde las secuencias 9 y 10, el lector comprende que Isabel sufre en su cuerpo y que intenta apaciguarlo tomado varios baños al día. El cuarto de baño, espacio sin papel relevante ni en la novela ni en el film de Nieves Conde, es un espacio esencial en el guion. «Espacioso, con enorme ventanal» (Moreno, 1976: 10, sec. 10), es el territorio de Isabel, una forma de salón privado con espejos, gramófono y pétalos de flores donde ejerce sus «manías místicas» (Moreno, 1976: 26, sec. 25). La manera de vestir de Isabel viene descrita desde el primer momento como anacrónica: «Soltera, callada y distante, su aspecto resulta incongruente en el ambiente que la rodea [salida de misa]. Va exquisitamente vestida, con traje blanco de vaporoso corpiño y guantes, zapatos y sombrero blancos; como si acudiese a una recepción veraniega o a algún cóctel veraniego.» Su aspecto romántico, virginal y casi irreal, hace de ella un personaje aparte en el ambiente rural, desfasado. Parece pertenecer a otro mundo.

La escenificación de sus largas estancias en el cuarto de baño la metamorfosea a través de la omnipresencia del agua, de las flores, de su semi-somnolencia, en una Ofelia gallega, la del famosísimo cuadro inglés del prerrafaelita John Everett Millais, *Ophelia* (1851-1852). Las secuencias 57 y 59, a mitades del guion (Moreno, 1976: 48-49), lo expresan plenamente añadiendo un toque sensual a la vez que mórbido:

P.P¹⁴. La bocina del gramófono. MUSICA. Creemos reconocer «La muerte del cisne»¹⁵.

PAN. hacia la bañera.

Nos descubre la cabeza de Isabel apoyada en el extremo inclinado de la bañera. Tiene el cabello suelto y la frente coronada por una graciosa cadenera de margaritas. Con los ojos semicerrados.

CAMARA retrocede.[...]

La superficie del agua está totalmente cubiertas de margaritas. [...] El tapiz de margaritas se estremece y abre para dar paso a una pierna desnuda de ISABEL.

[...]

ISABEL entreabre los labios, lentamente, como en un rito extraño y pagano, y con la punta de su lengüecilla acaricia la gota. El contacto la hace estremecer. Suspira.

[...]

La mano de ISABEL desciende lentamente, acariciando el cuello, hasta que las yemas de sus dedos entran en contacto con el suave pezón y empiezan a acariciarlo... (Moreno, 1976: 49, sec. 57)

Parece pertenecer Isabel, en la escenificación que ella misma organiza, a otro tiempo, se recrea un personaje heredero del mundo pictórico inglés, de la estética vegetalizante del «Art nouveau». A la Ofelia del cuadro se la describió como «el paisaje inglés más encantador atormentado por la pena¹⁶» (Des Cars, 1999: 43), frase que podría aplicarse a Isabel, en versión gallega. A esa sensualidad –se nos indican muchos juegos con las gotas de agua– inherente al estilo modernista, el guion le agrega erotismo, una constante también de la película de José Antonio Nieves Conde. Además, Isabel completa esos placeres solitarios, en agua caliente, con dolorosas sesiones de baño en el agua fría del océano obedeciendo un ritual de baños de fertilidad a los que participan las viudas de marinero. En este mundo mágico en el que impera lo irracional, lo más profundo de la antropología cultural gallega

¹⁴ P.P.: Primer Plano/PAN: Panorámica.

¹⁵ Seguramente el fragmento «La mort du cygne» del *Carnaval des animaux* del compositor francés Camille Saint-Saëns.

¹⁶ Texto francés: «le plus ravissant paysage anglais hanté par le chagrin».

¹³ Incluso la estética «Art nouveau» (finales del XX y principios del XX) puede parecer anacrónica en un contexto histórico de finales de los años veinte.

emerge, coordinada esencial del galleguismo de Fernández Flórez¹⁷.

Podemos interpretarlos como ritos de mortificación en vista de domar sus pulsiones. He aquí el episodio de su inmersión en el agua (Moreno, 1976: 83-84, sec. 106-107):

[...]

En el centro del pabellón, rodeada de fresco maíz secándose, está ISABEL, vestida con ropas nupciales. VOLVORETA se acerca, deja el velo y abotona los numerosos botones.

ISABEL (con cierto excitamiento [sic])

Es el segundo año que tomo
baños de fertilidad. No pierdo
las esperanzas... Bajaremos a
la playa¹⁸ al atardecer.

VOLVORETA comienza a colocarla el velo.

[...] VOLVORETA, más realista, ha ido a comprobar la temperatura del agua; comprueba con su pie descalzo...

VOLVORETA

Va a coger una pulmonía

ISABEL mística¹⁹:

Calla...

Murmura invocaciones, que no oímos, y como una mártir pagana, se entrega al sacrificio. Penetra en las aguas del Océano, aguanta estoicamente. Las olas inofensivas se estrellan contra su cuerpo, ISABEL sigue murmurando neuróticos deseos... Sale del agua, sus carnes débiles tiemblan de frío... sus labios amoratados, apenas pueden moverse, rechina los dientes.

¹⁷ Es uno de los elementos, con la toponimia, los apellidos y la organización social rural que nos recuerda el ámbito gallego. Se trata más bien de un telón de fondo al que le faltaría el relieve del homenaje y ternura que se hacen patentes en el texto de Wenceslao Fernández Flórez, lleno de galleguismos, o en la manera de filmar el paisaje en el film. En cuanto a la magia, citamos unas frases que nos informan con humorismo, acerca de la sensibilidad irracional del escritor: «Si se le pregunta a Wenceslao si cree en los fantasmas, contesta: [...] yo creo y no creo. Por ejemplo: cuando estoy en Galicia, donde, como usted sabe, florece tanto la superstición, creo en los fantasmas» y sigue «Pero cuando estoy en Madrid, el ambiente de la gran ciudad disipa mis creencias». (Diez Figueroa, 2002: 61).

¹⁸ Se precisa «Playa de la Lanzada», conocida por sus supuestas capacidades para curar la infertilidad.

¹⁹ Organización formal respetada.

Figura dolorida y frágil –sufre de numerosos tics–, Isabel es un personaje solitario, una mujer ingenua, que tiene rasgos de una protagonista de novela gótica con sus gustos romántico-macabros como lo atestigua el homenaje que rinde a la pareja suicida cuyos cadáveres la impresionaron (Moreno, 1976: 6, sec. 3)

Pero esta vertiente de pasividad, común a este personaje tanto en la forma literaria como en la cinematográfica, no le impide momentos de atrevimiento: aprende a fumar con su hermano y, con Volvoretta, busca aprender de los hombres. Ésta, además de criada, va a ejercer de maestra en las cuestiones de amor y sexualidad.

ISABEL Y VOLVORETA: LESBIANISMO LATENTE Y TRASTORNO EN LAS RELACIONES SOCIALES

La descripción de la llegada de Volvoretta en los dos guiones, el de Moreno Alba y el de Nieves Conde²⁰, pone de manifiesto, por parte de los narradores, la voluntad de describir a una muchacha llena del ansia de vivir como mujer moderna, de la urbe:

–CAMPO.BOSQUE. CAMINO.- EXT. DIA.

Y de este mundo, surge, como si también fuese naturaleza – la bella figura de VOLVORETA.

Viste blusa y saya, sin pañuelo a la cabeza, porta un hatillo y – calza zapatos de tacón. Su caminar es armonioso, tranquilo²¹. (Nieves Conde, 1976: 1, sec. 2).

Por otra parte, se presenta como moderna por no decir atrevida, en comparación con los criterios de recato que se aplicaban a la mujer, sobre todo pobre. Así no es de extrañar que no lleve sostén como lo observa la criada Rafaela (Moreno, 1976: 19, sec. 19), ni tenga miedo como lo ella afirma (Moreno, 1976: 29, sec. 26). Su experiencia le va a servir. En este sentido, tampoco sorprende que remita a una «figura pícara y hasta casi «inmoral» [...]» (García Freire, 2002: 75).

Entre ellas se establece una relación de probable carácter lésbico bajo el control de Volvoretta, más

²⁰ El guion de José Antonio Nieves Conde (*Volvoretta*, 1976, 184 hojas) está disponible en la Biblioteca de Filmoteca española (Madrid). Falta la hoja que corresponde a la página 129.

²¹ *Ibid.*, p. 1, secuencia 2.

experimentada y un tanto perversa por la superioridad que le ofrece la experiencia. Lo ilustra la situación que reproducimos a continuación:

ISABEL

Conoces bien a los hombres...?

VOLVORETA

Puedo decirle mi secreto... No tengo la menor defensa contra los hombres. Siempre seré su víctima... Soy apasionada.

[...]

Me gusta demasiado el amor...

[...]

ISABEL permanece alucinada por lo que oye».

[...]

VOLVORETA

(con cierta intención)

¿No le ocurre lo mismo a la señorita?»

ISABEL

(como pensando en otra cosa)

¿A mí?

(hay gran tristeza en Isabel)

No sé nada. (Moreno, 1976, 62, sec. 75)

Más tarde le hará Isabel la confesión de su frustración: «¡Estoy enferma de deseo! Transformo la sensualidad en misticismo y mortifico mi mente por placer. [...] Me estoy apagando». (Moreno, 1976: 92, sec. 117) Pero antes le pidió que fuera su amiga, no sin cierta ambigüedad que percibe Sergio, muy celoso de la relación de su hermana con Volvoretta, su amante. Intervendrá en la secuencia del baile cuando Volvoretta está enseñándole algunos pasos a Isabel: «Llega Sergio con celos, abofetea a su hermana e insulta a Volvoretta. Ahora te conozco bien. Eres una sucia. Esta noche no voy a subir a tu habitación» (Moreno, 1976: 95, sec. 117).

Lo inútil de su intervención se dará cuando, en la secuencia siguiente, señora y criada intercambien su ropa secretamente para ir juntas a un baile en una pequeña ciudad (Moreno, 1976: 97, sec. 123). La descripción del baile que toma el punto de vista de Isabel, falsa criada en medio de un verdadero baile popular de «ambiente chillón y hortelil» (Moreno, 1976: 97, sec. 124). Por su parte, Volvoretta se beneficia de una descripción que hace de ella una chica «intrépida, primitiva, lozana y fresca» (Moreno, 1976: 97, sec. 124) mientras que Isabel «con los ojos abiertos» (Moreno, 1976: 97,

sec. 124) mira la galería de hombres pobres que la rodean: «Rostros grotescos, bárbaros, feos, pasan ante la delicada sensibilidad de la niña loca.» De nuevo, la referencia a la pintura, en este caso más bien la del pintor flamenco del siglo XVI, Pieter Bruegel, forja la imagen de un mundo rural, brutal, casi animal.

Por eso no es de sorprender que, tras el baile, Isabel pierda su virginidad en un callejón oscuro, en un acto de violación por no haber sabido defenderse. Su primera relación le causará náuseas y el desprecio de Volvoretta que no comprende tanta bobería: «Su expresión llena de fuerte carácter, [sic] no se apiada de Isabel, no la consuela [...]» (Moreno, 1976: 101, sec. 128). Su sagacidad, su experiencia de la mezquindad de los hombres, pobres o ricos, forjaron una aguda mirada sobre la sociedad en la que le toca vivir.

Semejante lucidez le sirve a la hora de analizar la organización social injusta y hace que forme parte de la huelga de la conservería en la que trabaja, después del despido de Doña Rosa, escandalizada por la relación de su hijo con esa sirvienta que se perfuma²² (Moreno, 1976: 17, sec. 16). Pero tampoco la va a convencer el mundo obrero y optará por vivir en el lujo de la prostitución, y «sin ninguna pasión que la esclavice [...]» (García Freire, 2002: 75).

Por su parte, en su disfraz de criada, parece que Isabel vivió la violación que ha sufrido Volvoretta, a los quince años, cuando la primera vez. Este acontecimiento del cual hablaba con fatalidad Volvoretta, tanto en el film como en la novela, se vuelve a escenificar pero con la señora, como en un acto de una venganza tardía. Recordémosnos que en el film de José Antonio Nieves Conde, Isabel no se atrevía a entregarse a Rodeiro que la amaba sinceramente, pero se desnuda en la cama, a su lado.

El guion-manifiesto construye a una mujer, suerte de modelo enfermizo pero determinado, en un contexto de cambio profundo para la condición femenina. Los años veinte suponen la maduración de un lento proceso de modernización, desigual, incompleto pero real, que se había iniciado antes, puesto que «[c]omo su población, España se moderniza desde el final del siglo XIX». (Serrano, 2002: 28)

²² «DOÑA ROSA: No me gusta que la servidumbre se perfume».

El papel paralelo que se le concede a la relación incipiente entre Isabel y *Volvoreta* finalmente le resta importancia a la historia de amor entre Sergio y *Volvoreta*. Es muy probable que responda también a la tendencia lesbiana de las películas eróticas que se multiplicaron en los años de la transición y buscaban satisfacer los fantasmas *voyeur* del espectador masculino.

Con todo, para Rafael Moreno Alba, no solo se trata de poner de realce un fenómeno sociológico –la marcha de las mujeres hacia una incipiente concientización– sino de recrear la atmósfera artística de una sociedad pasada. Visualmente, la acumulación de telas preciosas, de flores cortadas, de vapor, de piel delicada y perfumada, teatraliza una estética en la que se mezclan referencias pictóricas simbolistas y decadentistas, entre ellas la pintura prerrafaelita, corrientes modernistas –«Art Nouveau»– europeas y ecos de una aceleración del tiempo y del progreso, que representan los objetos como el tándem o el automóvil Hispano Suiza. No es éste solamente un elemento de decorado: su presencia recurrente a lo largo del guion nos recuerda que el chofer está transportando, en un paisaje rural y arcaico, a la vieja sociedad, en vía de eclipse, pero delante de la que todavía los campesinos se inclinan.

Para concluir, se trata de anunciar nuevos tiempos, tiempos que amenazan la estructura social y, en este sentido, es significativo el intercambio de ropa entre Isabel, la noble, y *Volvoreta*, la criada. La perspectiva que escogió Rafael Moreno Alba no se entiende fuera del contexto de escritura del guion, es decir fuera de los años de transición a la democracia. Así por una parte, se da la opción de José Antonio Nieves Conde. Eligió hacer una película que retomaba los cánones del prototipo de cine erótico, con una pareja heterosexual, lo que caracterizaba la mayoría de este tipo de producción cinematográfica con una atractiva y poco vestida actriz, la hermosa Amparo Muñoz, Miss Universo

1973. Por otra parte, Rafael Moreno Alba, quien habla también desde los años setenta, a partir de los imperativos comerciales del desnudo femenino, pero que decidió darle al film un toque nostálgico e ideológico: el de los años treinta, herederos del último soplo de un «Art Nouveau» sensual y de la agitación obrera y estudiantil.

Su manifiesto encierra las dos dimensiones de este tipo de texto: una dimensión política y otra estética. En cualquier caso, el manifiesto funciona como un portavoz programático. En el caso de Rafael Moreno Alba, y conociendo su preocupación por los tiempos revueltos y las figuras con carácter, no es de extrañar que se preocupe por el presente de España arrojando sobre él la luz plateada de los años en los que se maduró el progresismo de la Segunda República. Esta sensibilidad hacia lo colectivo, la vocación aleccionadora del escritor, como germen erudito y popular del cambio, se vuelve a encontrar en Wenceslao Fernández Flórez y quizá sea lo que le haya llamado la atención a Moreno Alba en su lectura de *Volvoreta*. Emancipación artística para un guionista treintañero en los años de la transición y escepticismo con humorismo para un escritor conservador de principios del siglo XX. La politización de *Volvoreta* es sin duda la mejor aportación del guion de Moreno Alba frente a las contradicciones de un escritor, quien, «tras la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera en 1930, llegar[í]a a declararse en alguna ocasión «socialista heterodoxo» (Castro de Paz y Paz Otero, 2014: 34).

Y no nos parece desatinado en absoluto ver en la trayectoria periodística de Wenceslao Fernández Flórez alguna reminiscencia de la función declarativa del manifiesto. Tanto Fernández Flórez como Moreno Alba, pero por razones distintas, otorgaron a sus textos una capacidad para romper el conformismo, social y moral para el escritor gallego, memorístico y político para el director y guionista madrileño.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (sin fecha): «Gallos de pelea» [en línea], *Fotogramas*. En: <http://www.fotogramas.es/Peliculas/Gallos-de-pelea> [consulta: 12 de febrero de 2015].
- BORAU, José Luis (1998): *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRENANAN, Sandra (2010): «Rafael Moreno Alba» [en línea], en *New York Times*. En: <http://www.nytimes.com/movies/person/79223/Rafael-Morano-Alba> [Consulta: 25 de enero de 2015].
- CASTRO DE PAZ, José Luis y PAZ OTERO, Héctor (2014): «Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad o la impronta de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español», en CASTRO DE PAZ, José Luis; FOLGAR DE LA CALLE, José María; GÓMEZ BECEIRO, Fernando; y PAZ OTERO, Héctor (coords.), *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shagrila, 31-63.
- DES CARS, Laurence (1999): *Les Pré-raphaélites. Un modernisme à l'anglaise*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées nationaux.
- DIEZ FIGUEROA, Rebeca (2002): «El sustrato folclórico en Wenceslao Fernández Flórez: fantasma», en LÓPEZ CRIADO, Fidel (dir.), *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo. Evasión y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del S.XX*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 61-70.
- EL PAÍS/AGENCIA EFE (2000): «Rafael Moreno Alba, director de cine y televisión» [en línea]. En: http://elpais.com/diario/2000/10/30/agenda/972860401_850215.html [consulta: 25 de marzo de 2015].
- EL PAÍS (1997): «Triángulo» [en línea]. En: http://elpais.com/diario/1997/08/02/radiotv/870472810_850215.html [consulta: 25 de marzo de 2015].
- GARCÍA FREIRE, Ana María (2002): «La mujer en la obra de Wenceslao Fernández Flórez: *Volvoreta*, *El secreto de Barba Azul*, *Visiones de neurastenia* y *El malvado Carabel*», en LÓPEZ CRIADO, Fidel et al., *Wenceslao Fernández Flórez y su tiempo: evasión y compromiso en la literatura española de la 1ª mitad del S.XX*. La Coruña: Concello de A Coruña, 71-82.
- GARRIDO, Tomás (1975): «Pepita Jiménez» [en línea], *ABC*, edición de Andalucía. En: <http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1975/09/19/052.html> [consulta: 12 de febrero de 2015].
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2005): «Rebelión en las aulas: un siglo de movilizaciones en España (1865-1968)» [en línea], *Ayer*. En: www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wginer/w/rec/3252.pdf [consulta: 3 de marzo de 2015], 21-49.
- KERFA, Sonia (2015): «Antropología del deseo en *Volvoreta* (1976) de José Antonio Nieves Conde», en CASTRO DE PAZ, José Luis y SEGUIN, Jean-Claude (eds.), *Wenceslao Fernández Flórez. Littérature et cinéma/Literatura y cine*. Lyon: Le Grimoir, 127-146.
- LLINÁS, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: Edición Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (sin fecha): *Wenceslao Fernández Flórez* [en línea], Fundación Juan March, Ensayo: Novelistas españoles del siglo XX (II). En: <http://digital.march.es/ensayos/fedora/repository/ensayos:315/OBJ>, 1-8.
- MARGEL, Serge (2013): «Le temps du manifeste», en *Lignes*, nº 40, 5-7.
- MORENO ALBA, Rafael (1976): *Volvoreta*, guion. Alcalá de Henares: Archivo General de la Administración. Signatura: 36.05754, 153 pp.
- MOURIER, Maurice (1980): «Le manifeste cinématographique: dont acte» [en línea] en *Littérature*, volumen 39, 103-110. En: [/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2141](http://web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2141) [consulta: 23 de febrero de 2015].
- NIEVES CONDE, José Antonio (1976): *Volvoreta* [guion]. Madrid: Biblioteca de la Filmoteca Española, 184 pp.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón (1984): «Mariana Pineda, una de 'buenos y malos'» [en línea], *El País*. En: http://elpais.com/diario/1984/11/11/radiotv/468975601_850215.html [consulta: 23 de marzo de 2015].
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1979): «Prólogo», en BRIHUEGA Jaime, *Manifestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 9-13.
- QUIROGA FERNÁNDEZ DE SOTO, Alejandro (2008): «Educación para la ciudadanía autoritaria» [en línea], en *Historia de la educación*, nº 27, 87-104. En: <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/viewFile/1600/1666>[consulta: 25 de marzo de 2015].
- SERRANO, Carlos y Serge SALAÚN (2002): *Temps de crise et «Années folles»*. *Les années 20 en Espagne*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- STRAUSS, Frédéric y Anne HUET (2006): *Faire un film*. Paris: Les Cahiers du Cinéma/ SCÉREN-CNDP.
- TUSELL, Javier (2007): *Historia de España en el siglo XX. Del 98 a la proclamación de la República*. Madrid: Taurus.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao ([1917] 1999): *Volvoreta*. Madrid: Cátedra.

Volvoreta (J. A. Nieves Conde, 1976): una lectura crítica del original literario

JUAN MIGUEL COMPANY
RAMÓN

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE
LOS LENGUAJES Y CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN. UNIVERSIDAD DE
VALENCIA

Se lamenta José Carlos Mainer, en el preciso y pormenorizado ensayo introductorio de su edición de *Volvoreta*, del escaso crédito que entre la crítica –universitaria o no– ha suscitado la obra de Wenceslao Fernández Flórez desde su muerte en 1964. Ve Mainer en ello un sintomático avatar de causas más generales:

Resumen

El film *Volvoreta* (Nieves Conde, 1976) constituye una excepción en el seno del olvido cinematográfico sufrido, durante el postfranquismo y el período democrático, por Wenceslao Fernández Flórez, autor prolíficamente adaptado en el cine español de los años 40 y 50. *Volvoreta* conforma, en muchos aspectos, un modélico ejemplo de lo que puede ser en cine la lectura activa y atenta de un original literario. El presente análisis fílmico evidencia la fidelidad que, nada más empezar el film, entendemos no tan sólo adscribible a los enunciados temáticos del texto, sino también a las específicas peculiaridades formales del mismo, en virtud de las cuales, *Volvoreta*/Federica, su protagonista, se convierte en una emanación de la naturaleza.

Palabras clave: *Volvoreta*; José Antonio Nieves Conde; Wenceslao Fernández Flórez; análisis fílmico.

Abstract

The film *Volvoreta* (Nieves Conde, 1976) is an exception in the cinematographic oblivion suffered, during post-Francoism and the democratic period, by Wenceslao Fernández Flórez, author prolifically adapted in the Spanish cinema of the 40s and 50s. *Volvoreta* shapes, in many ways, a model example of an active and attentive reading of a literary original in the cinema. The present film analysis demonstrates the fidelity that, at the very beginning of the film, we understand not only ascribable to the thematic statements

En verdad, la crítica no hace sino reconocer la infranqueable frontera que, en nuestro país, separa la literatura de prestigio intelectual y la literatura de éxito comercial: o en resumidas cuentas, al público indiscriminado y «parco en exigencias» de la segunda y a la minoría iluminada que comparte con los autores las tentaciones esotéricas y las implicaciones que se atribuyen a la primera. Si leer a Unamuno o a Juan Goytisolo garantiza la participación en una fervorosa indagatoria sobre el «ser de España», se infiere de suyo que los «otros» escritores traicionan, trivializan u olvidan lo que los primeros representan. Y, a la hora de clasificarlos, se les ajusta, como buenamente se puede, a la escala de valores morales y patrióticos: son el «noventayocho menor», y los «raros y olvidados», los «epígonos de la generación de 1927», etc. (Mainer, 1989: 12)

No es éste el lugar más adecuado para hacer consideraciones sobre los movedizos criterios por los que se rige el canon (o la moda) de nuestra literatura contemporánea. Pero sí corresponde a la economía de mi exposición constatar un par de aspectos deducibles de la muy acertada descripción de Mainer. En primer lugar, se me antoja que la popularidad de un escritor parece eximirle, entre nosotros, de toda aproximación crítica formal a sus textos más allá de la pura divagación sociológica sobre la aceptación de los mismos. Cabe decir también, al respecto, que la fortuna editorial de Fernández Flórez fue, en general, mayor y más temprana que la de Vicente Blasco Ibáñez. Si del

of the text, but also to the specific formalities of the text, through which, *Volvoreta* / *Federica*, his protagonist, it becomes an emanation of nature.

Keywords: *Volvoreta*; José Antonio Nieves Conde; Wenceslao Fernández Flórez; film analysis.

escritor coruñés existían en 1998 en el mercado literario ediciones críticas de tres de sus novelas, sólo la conmemoración de las tristezas noventayochistas propició entonces, por primera vez –¿acaso porque Blasco Ibáñez sea un escritor «menor» de dicha generación?– la emergencia de nuevas tiradas, en prestigiosas editoriales, de algunos títulos del novelista valenciano acompañados, en algunos casos, de cierto aparato teórico-crítico.

En segundo lugar –y entro ya en el camino que desearía transitar en estas líneas– parece como si el olvido (cinematográfico) de un autor muy adaptado en el cine español de los años 40 y 50 fuera debido, entre otras cosas, a su toma de partido por la causa franquista, en perfecta coherencia con el talante ideológico conservador del que siempre hizo gala como ciudadano. Tan sólo dos títulos de su producción (*Volvoreta*, objeto de análisis en este artículo) y *El bosque animado*, constituyen la magra impedimenta fernandezflorezca que el postfranquismo y el período democrático dedican al escritor, amigo del sublevado y victorioso caudillo y a quien tenía el privilegio de poder tutear en público (Quintela, 1996: 211). El coruñés habría corrido, pues, una suerte similar a la otorgada por ciertos críticos perezosos (y ayunos de todo bagaje teórico e histórico) que, aún en fecha reciente, condenaban períodos completos del cine español –los años 40, por ejemplo– a causa de su supuesta adscripción genérica a una ideología franquista tan sólo existente en su prejuiciosa imaginación. Las cosas no son tan simples y ya el propio Mainer –¡nada proclive a componendas de ningún tipo con el franquismo!– dio alguna cuenta de la problemática al titular el primer epígrafe de su introducción a *Volvoreta* «La complejidad de Fernández Flórez» (Mainer, 1989). Una complejidad que, espero, se vea reflejada en las páginas que siguen.

Volvoreta (1976) es la penúltima película del veterano realizador José Antonio Nieves Conde. Los conflictivos avatares de su filmación han sido narrados por el propio director y pueden resumirse así: Rafael Gil, a la sazón director general de Azor Films, una productora entroncada con la Warner, encarga a Nieves Conde realizar una película basada en la novela de Ramón Solís *Mónica, corazón dormido* y que, con el título de *Más allá del deseo* constituiría, ese mismo año de 1976, su despedida del mundo del cine. Las múltiples desavenencias de Gil con el

director contratado para realizar *Volvoreta* –Rafael Moreno Alba– se traduce en el rescindimiento de su contrato y la devolución del guión. Expulsado ya Moreno Alba de la producción, Gil pide a Nieves Conde que resuelva el apuro y éste accede en agradecimiento al buen amigo y maestro que le introdujo en el mundo del cine como ayudante de dirección en 1942. El realizador interrumpe, pues, la preparación del guión de *Más allá del deseo* para enfrentarse al nuevo e inesperado encargo que debe asumir sin demora –prácticamente en un fin de semana– ya que la actriz contratada (Amparo Muñoz) exigía acabar su trabajo en el film en el plazo previsto:

Hacia muchos años que había leído la novela. Volví a leerla y lo hice «profesionalmente». Decidí utilizarla como base del guión. Y con Luis Liger desarrollamos un nuevo tratamiento y, sobre el tratamiento, el plan de trabajo. Compramos un montón de ejemplares y se los dimos a todo el equipo, diciéndoles que se olvidaran del guión. (Llinás, 1995: 139-140)

Resulta evidente, a tenor de las palabras de Nieves Conde, su clara intención de ser fiel al texto de Fernández Flórez: una fidelidad que, nada más empezar el film, entendemos no tan sólo adscribible a los enunciados temáticos del texto, sino también a las específicas peculiaridades formales del mismo a la hora de describir, desde la exterioridad del narrador omnisciente, las características de su personaje central. Así, antes que el espectador conozca la funcional razón de ser narrativa de Federica/Volvoreta, sabrá que ésta es como una emanación de la Naturaleza: los planos iniciales del film que siguen su itinerario en la gándara hasta llegar al pazo de los Abelenda la muestran, enmarcada entre árboles y tojos con la misma suerte de pasividad natural con la que, andando el relato, se entregará a las efusiones amorosas de Sergio:

Era como si las fuerzas sencillas de la Naturaleza, que hacen germinar al grano en el surco y florecer a las plantas humildes en los rincones de las tapias, sin estremecimientos, sin complicaciones, por pura función biológica, la llevaran a ella también a ser el manso eco de aquel amor que la había requerido. (Fernández Flórez, 1989: 106)

Pero también es cierto que ese registro de la pasividad es el único que el realizador puede extraer de una actriz tan limitada de recursos dramáticos como Amparo Muñoz a la que, en palabras de Nieves Conde «... sólo le preocupaba lo que le decían los maquilladores, salir muy guapa...» (Llinás, 1995: 140). Tampoco su pareja en el film –Antonio Mayans en el papel de Sergio– le iba a la zaga en inexpresividad por lo que el núcleo medular de la novela –la historia de amor entre un hijo de buena familia y la criada de su madre– queda sustancialmente devaluado. Cobra así una mayor entidad, en la concepción narrativa del conjunto, el fondo de la acción sobre las figuras que ante él desfilan. El atractivo del film residirá, pues, en esa precisa contextualización ideológico-política de la historia que se materializa, por momentos, en una auténtica lectura crítica de la novela. Así la recepción mundana del primer día del año en el pazo de Manuel Souto (cap. VIII de la novela) se convierte en una suerte de analítica radiografía donde se ubican, ejemplar y didácticamente, los principales personajes, pertenecientes a grupos sociales antagónicos y posteriormente en litigio: ante la presencia tutelar y vigilante del clero, la vieja aristocracia latifundista –cuyo espécimen más decadente es la familia Abelenda– abre paso a la dinámica burguesía financiera capitalina (el banquero Acevedo). Las soflamas librepensadoras del *republicanote* Rodeiro (así lo califica la madre de Sergio en el capítulo III de la novela) no pasan de mero exabrupto moral sin consecuencias al estar evacuadas de los auténticos centros de poder.

En la calificación que Nieves Conde hace de los personajes secundarios de la trama argumental también se perciben importantes aspectos de esa lectura crítica de la novela a la que antes aludía. La sutileza de algunos cambios con respecto al original literario arroja una nueva luz sobre la situación simbólica de dichos personajes en la ficción. De esta suerte, no será Rafaela, la vieja criada, quien sorprenda la secreta coyunda de *Volvoreta* y Sergio, sino Isabel la hermana de éste, que pasa de reprimida a represora mediante la oportuna delación del hecho a su madre. La amada platónica de Rodeiro en la novela aparece así revestida de todos los atributos que le otorga el sometimiento a los valores de la moral burguesa en donde sus insatisfechos ardores de solterona se ven confinados (y sublimados). La escena muda de Isabel en la soledad de su alcoba,

desnudándose ante el espejo, dejándose caer boca abajo en la cama... Habla por sí sola.

Pero quizá el cambio más radical practicado por Nieves Conde con respecto a la novela de Fernández Flórez corresponda a la función desempeñada por el banquero Acevedo. No sólo será él como privilegiado miembro de un sector social dominante, quien rentabilice (¡es el verbo más adecuado!) los favores carnales de Volvoretta, sino que también se hará con la propiedad de *El Avance*, ese periódico republicano y con simpatías anarquizantes en el que Sergio intenta labrarse un porvenir. La salvación económica del diario impone, qué duda cabe, unos límites de lo decible y unos cambios en la orientación ideológica de sus páginas por lo que la homicida furia mata-gatos de Rosales, su director (un excelente Agustín González), gratuita efusión de crueldad convenientemente denostada por el humanista y liberal Rodeiro en la novela, se convierte aquí en simple vía sustitutoria de desfogue de la mala conciencia de Rosales por haber traicionado sus ideales. Sergio volverá a la gándara porque es un desahuciado sentimental y, también social, lo cual no deja de constituir una importante matización a ese bonancible regreso al hogar del original literario en donde el autor cifra, conservadoramente, la paz de espíritu frente a las zozobras y ajetreos ciudadanos en una nueva variante de «desprecio de corte y alabanza de aldea» de nuestros clásicos rubricado, esta vez, tanto por el amor materno de doña Rosa hacia su descarriado vástago como por la declaración amorosa de Rodeiro a Isabel, tal vez cifra simbólica de esa «mujer sencilla que no sabe engañar» (Fernández Flórez, 1989: 223) que la voz aldeana pregona en el seno de la sabia y fuerte ley de la naturaleza.

El giro radical que a la historia provoca el banquero Rodeiro, llevándola hasta su desenlace, lejos

de constituir una mala lectura de la novela, no hace sino acentuar, enfatizándola, una característica general del talante de Fernández Flórez como escritor: su sarcástico cinismo, esa peculiar variante que en él adoptaba la retranca gallega respondiendo a un interrogante con otro y que teñía de escepticismo su visión del mundo. El doble desahucio de Sergio en el film de Nieves Conde no hace sino simplificar, a su vez, un doble engaño que el protagonista desmascara en la conclusión de la novela: el visionario anarquista que se acoge a la protección de *El Avance* es, en realidad, un individuo de Tui al que la policía reclama por abusos deshonestos y el simpático hotelito en el que Volvoretta hace compañía a su anciana tía no es más que una turbia *garçonnière* custodiada por su correspondiente celestina...


Establecidos estos parámetros críticos por los que discurre la película, resulta tanto más decepcionante el final que se da a la misma, con la imagen de Sergio apagando las luces de los pasillos de la casa materna –que antaño le conducía, subrepticamente, a la habitación de Volvoretta– mientras evoca sus pasados amores. Si, como hemos visto, Nieves Conde saca escaso partido a la relación amorosa por errores emanados del casting, mal puede evocar en clave melodramática la herida que ésta haya podido dejar en el protagonista. La realización, apresurada en algunos momentos (¡Ese ominoso zoom sobre el sombrero de Acevedo que descubre, desde el punto de vista de Sergio, su presencia en la casa!) y los condicionamientos mencionados que lastraron la producción (a Nieves Conde se le escapó el control del montaje y la sonorización al echársele encima el rodaje de la siguiente película) no impiden, pese a todo, que *Volvoretta* constituya, en muchos aspectos, un modélico ejemplo de lo que puede ser en cine la lectura activa y atenta de un original literario.

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1950): *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
 FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1989): *Volvoretta*. Madrid: Cátedra.
 FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1997): *El bosque animado*. Madrid: Espasa-Calpe.
 LLINÁS, Francisco (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.

MAINER, José Carlos (1989): «Introducción a Volvoretta». En FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1989): *Volvoretta*. Madrid: Cátedra.
 MAINER, José Carlos (1997): «Introducción a *El bosque animado*», en FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, *El bosque animado*. Madrid: Espasa-Calpe.
 QUINTELA, Constantino (ed.) (1996): *El bosque animado / Wenceslao Fernández*

Flórez; edición, apéndice y notas Constantino Quintela. Madrid: Anaya.
 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1961): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.



«VOLVORETA»

Guión
Cinematográfico
de
Francisco
Regueiro
e
Juan
Cesarabea

Precedido dunha sinopse de
Francisco Regueiro e Miguel Pérez
Yubero, e de varias cartas de
Francisco Regueiro a
Juan Cesarabea (cuxo nome real era
Manuel Suárez García)

SINOPSIS ARGUMENTAL, SEGUN LA NOVELA "VOLVORETA"

original de Francisco Regueiro y
Manuel López Kubero.

Llegada de Volvoretta. Va a empezar el invierno. Sergio se aburre. Prepara oposiciones a Correos. Pero no estudia. Se van solos en el pasillo. A Volvoretta la enseñan su habitación, arriba de la casa, al lado de la criada vieja. Es donde lo encuentran medio estudiando. Volvoretta tiene dos años más que él. A la hora de la cena la familia comenta. Le preguntan a Sergio. Dice: - La criadas, los primeros días, todas parecen igual...

Después, Volvoretta, tiene que cenar con todos los criados y jornaleros. La criada vieja la pregunta si tendrá miedo dormir sola. Ella dice que no. Al principio Sergio trata a Volvoretta como a un criado más. La manda que le limpie los zapatos. Que le haga la cama. El es el señorito de buena familia. Ella la que le tiene que servir. Una vez, en el pasillo, cuando se quedan solos, la retuerce el brazo.

Una tarde que están solos llega Doña Celsa, casada, embarazada. Sergio ha estado enamorado de ella, pero desde que la ve embarazada le da asco, no comprende. Sergio tiene dieciseis años. Cuando se va rompe todos los recuerdos de Celsa, que el la ha ido robando. Sale al jardín, quiere estudiar. Sale Volvoretta. Va a recoger manzanas. Sergio la ve las piernas, al subirse ella. Que da muy turbado.

La hermana de Sergio tiene a Rodeiro pero este nunca se decide. La hermana tiene muchas manías. Es muy supersticiosa. Poco a poco va tratando mal a Volvoretta: los vasos están sucios, la ropa no está bien lavada. Sergio, poco a poco se va enamorando de Volvoretta. Trata de encontrársela por las escaleras; en las habitaciones, por los pasillos. Bozarla, molestarla. Además Volvoretta tiene un vivo, un aldeano, pero no sabe leer. Y es Sergio el que la lee y escribe las cartas. Estos encuentros los agradece mucho Volvoretta. Pero una noche, en el jardín, en uno de los encuentros, Sergio la besa. Ella protesta. El dice que es el amo, y que ella tiene que obedecer, porque a él le gusta. Sergio comprende que todas estas cosas las debe hacer fuera de la casa, porque la familia se puede enterar. Ahora las reuniones las hace fuera, en la playa, en el río, cuando Volvoretta va a lavar. Además Rodeiro, el enamorado de su hermana, vive cerca de la playa, y Sergio tiene que ir a su casa a que este le de clases para sus oposiciones a Correos. Le pregunta los pueblos de España. Y a la salida os cuando asalta a Volvoretta. Sergio tiene amigos, son los hijos de la de Sol una vecina. La hija está enamorada de Sergio pero este no la hace caso porque está tuberculosa. Sergio, un día, la vio desnuda, tomando baños de sol porque

Y el humor, no lo veo plástico. Más por Katka, esa cosa absurda pero magníficamente demoledora y cerrada. Nacida de las situaciones y de esos personajes sin salida. Me parece estupendo la construcción general por ese "hombriismo" español, esa forma aprovechada de Chinto, y la historia frustrada de Rafaela. La construcción, hacia el final, tiene que ser desvaratada, con esa fuga de Sergio y todo, muy rápido, con las relaciones del viejo. En absoluto la vida periodística de Sergio y demás personajes. Por eso convendría adelantar las relaciones del viejo con Volvoreta, en la vida. Que esta vaya apareciendo con vestidos nuevos, cosas, que la regala el viejo y para Sergio y familia, es un misterio.

Como decíamos, película de amos y criados. De arruinados, riscos y jornaleros. Ese temor a los criados y ese temor y envidia entre todos, es lo que yo veo como miedo general. Y principalmente el de los Abelendas, con Sergio a la cabeza. Es la ruina donde van. Como se arruinó el padre de Sergio y también los tíos de Sergio. ¿Qué es de ellos? Convendría sacar a uno de ellos, pero de una forma rápida y definitiva, muy aclaratoria. Puede ser un personaje bastante singular, donde posiblemente el miedo se da en él de una forma patológica. Tiene miedo de la menor tontería o ruido, sin caer en supersticiones, sino en ruina social, o a la inversa, enriquecimiento económico. Hasta puede vivir cerca de la playa, encerrado con su dinero.

Creo que todo esto, como ves, es bastante parecido a lo que tu me has escrito en tu primer tratamiento y que ya podemos trabajar sobre camino seguro. Otra idea parcial: Sergio puede ir a cobrar el arrendamiento de una finca pero que también pertenece al tío suyo, porque era de los dos hermanos. Esto nos puede dar el primer contacto con el familiar, ya que este se ha adelantado al cobro. Más que nada es un modo de ver a Sergio metido en estos problemas económicos, sin importarle y más bien causándole terror. El primer calentamiento de Sergio con Volvoreta es porque la ha visto metiéndose mano con Chinto y es una forma de robo y de castigo, aun cuando a Chinto le importa tres cojones el problema. Y luego esos sustos y encuentros por el pasillo, que el fuerza. Lo mismo que Rafaela conoce muy bien a la madre de Sergio y ha podido tener algo con el difunto padre, Chinto conocía muy bien al padre de Sergio y su familia.

*Acuerdo contrato. N. hue falta,
si en un tiempo quisiera
condiciones de trabajo.*

Miércoles, 15.

Querido Manolo:

De acuerdo en casi todo. Y esta vez trataré de completarte mi punto de vista. Siento que esta carta no vaya muy completa de datos y noticias. A nuestro querido director de producción, por cuestiones de su trabajo, todavía no le he visto. Ha tenido que salir urgentemente a Barcelona. Estas productoras grandes, lo malo que tienen, es que llevan muchas películas a la vez y veo que se toman las cosas con calma. Sobre todo nuestra película, que es para invierno.

Siento esto mucho y mucho más por tí, pues tengo muchas ganas de empezar el trabajo de verdad, los dos aquí. Y este retraso te pueda enfriar. Si tienes ya una experiencia en esto del cine podrás entender lo, aunque en este caso, dada la singularidad de la productora, estén organizados de una forma particular. En fin, aprovecharé la vuelta de este señor para zanjarlo definitivamente.

Por estas causas, y un poco por amor propio, me molestaba meterme de lleno en el asunto, y todavía no me haya puesto a trabajar de una forma más seria, aunque tenga una visión bastante clara de lo que va a ser la película. Para que tú vayas adelantando en el trabajo trataré en estas líneas de explicarte lo que yo quiero.

Me gustaría reunir en este guión, igual que en AMADEN, Valle Inclán y Kafka, con los cuales, estilísticamente, me siento muy identificado. Quisiera hacer un esperpento, pero un esperpento habitual, de miedo cotidiano. Un mundo cerrado, de pequeñas cosas, o sea, en absoluto Rossi. Un película que ronde el terror, pero de verdad, no es película de suspense. Donde la mayoría de los personajes padecen de ese miedo, claro está, menos Volvoreta, pues creo que ya la hemos visto perfectamente, como personaje. Creo, como tú, que en esta historia, el lado crítico, no debe ser muy explícito, tal vez se tiene que explicar por lo negativo, como un mundo sin salida. Entiéndeme, sin salida porque dadas sus estructuras vitales, no tienen otro camino.

* Correspondencia de Francisco Regueiro dirigida a Juan Cesarabea, cuyo verdadero nombre es Manuel.

Madrid, 8 de septiembre.

Querido Manuel:

Perdona que no te haya escrito antes. Y siento, todavía, que el contrato se retrase unos días. Resulta que Césarco González está empezando dos películas a la vez y preparando inmediatamente la de Sara Montiel y el director de producción acaba de llegar de Barcelona y hasta, anoche, no pudo hablar con él. Creo que en el primer momento libre me redacta el contrato. Ya te digo, creo que es cosa de días.

Recibí tu carta y me parece de perlas que ya estés trabajando. Todo lo que llevamos por delante es bueno, porque luego, a los productores, una vez que han soltado el dinero, todo son prisas. Por lo que creo que en estos días, mientras estemos así, debemos escribirnos muy a menudo, mandándonos cosas, hasta que empezemos el trabajo más riguroso en Madrid.

No quiero, a priori, mientras no trabajemos cara a cara, tener ideas sobre la construcción del guión, iniciada en mi sinopsis. Por lo que me gustaría que tu mismo, en un breve estudio, me hicieras tu propia visión del argumento, de la construcción y de los personajes. Yo, estos días, por las ocupaciones de la productora, no he trabajado demasiado en serio, pero te daré unas anotaciones nuevas a las tuyas que pueden ir delimitando y fijando los personajes.

De acuerdo en como vemos a Sergio y Volvoreta. Pero me gustaría sin caer en personajes símbolos, en dar muchos más valores a la representación de los dos. Volvoreta puede ser un personaje todavía más contradictorio. Debe ser el producto, a un nivel de su edad, de la eterna situación social gallega de la mujer como criado, jornalero, sexo, ¿Por qué, y sobre todo en Galicia, muy diferente del resto de las provincias españolas-, la mujer trabaja el campo? ¿Por qué, esa violencia sexual, naturalidad sexual descartando la lluvia, la naturaleza, y el tópico erótico galaico?

Creo que a través de Chinto podríamos explicar muy bien también Volvoreta: Caseríos donde todas son mujeres que trabajan, en el nuestro, Chinto, puede ser muy bien la síntesis del minifundio gallego. Vamos a ver: Es terrible el minifundio sí, además, a la muerte de los padres, hay todavía que repartirlo. Chinto puede ser el heredero de esta situación, al que no le ha toca o nada. Puede ser un resentido de familia y ser obrero en los ALENÇAS. Puede trabajar como obrero y tener una parcela suya, mínima, idiota ganada porque ha matado a un hermano, lo ha escondido y dice que ha emigrado. Esto se puede descubrir cuando queramos y plantear, en un momento, de la forma más violenta, el agrio social y humano de Galicia.

Siempre que vaya acompañado como contraste y visión de los criados, proletarios gallegos, en función de cómo se defiende, en la misma tier Volvoreta.

Sergio, Volvoreta y Chinto. Y el viejo, oligarca de mierda, mas niático, bondadoso y fetichista. La madre de Sergio, reaccionaria por situación, por imposición. Porque en otros tiempos pudo pensar de otra forma.

SECUNDARIOS

Los otros personajes: Hermana, Bodeiro, Luisa, la familia tuberculosa, la casada -en merada de Sergio, o como en la novela- se puede cambiar el enfoque en función de ese triunvirato hablado. Pueden ser místicos, frustrados o alegres. Sobre estos, ninguna idea fija y menos las de la novela. No los descartes pues podemos caer en un esquematismo demasiado cerrado. Aunque no se trata de darlos excesiva importancia.

VOLVORETA

Volvoreta puede robar a los Abelendas y uno de estos robos puede ser Sergio. Ella, a lo mejor, quiere jugar la carta de quedar encinta para casar a Sergio. Ella, a lo mejor, provoca el que los descubran en su habitación, de noche, para casar a Sergio o para largarse de la casa y vivir con el viejo. A Sergio le puede pedir, constantemente dinero o robárselo a la hermana: Pendientes, bragas, sostenes, sobre todo ropa interior, que va descubriendo Sergio, en las reuniones nocturnas.

CHINTO

Volviendo a Chinto. Este, con la criada vieja, pueden estar haciendo un complet, forma de arruinar a los Abelendas. Equivocando simientes, vendiendo mal el producto y aprovechándose de la poca preparación de la madre. Sobre todo, como verás, queriendo salir de su condición de criados que, en Galicia, se da esta situación de la forma más esquizofrénica.

NO TIENE ESTA CARA

Y Sergio, señorito gallego, impreparado, inocente, que le quieren hacer un hombre a marchas forzadas, tanto Volvoreta, como la madre, como Chinto. Y, cansado de tanta preocupación, se lanza a lo erótico, como salido, abandonando a los suyos y sus obligaciones.

La hermana puede ser una caliente pollas con Bodeiro, con todas sus atavismos. Y este una especie de impotente, en lo profesional, situación social y sentimental. Por un complejo idiota: es calvo, es un poco cojo o tiene algo en la orina. O un algo muy de moda en los años veinte.

Todas estas anotaciones se pueden muy bien borrar para que no nos salga el esperpento más aparatoso o solamente visto por el lado patológico.

Pero yo, a todo este ramo de personajes, les veo muy contradictorio pero que todos ellos se complementen para dar esa visión de criados y amos que insisto, es por donde veo la película.

Todo salpicado en la ternura circunstancial de los personajes Sergio y Volvoreta. Veo una escena muy bonita: Arriba, en la habitación de Volvoreta de noche, a la luz de una vela, o el cigarrillo que fuma Sergio, sobre el techo, sombras chinescas que hacen los dos con las manos, después de haber jodido. Un dragón y un niño, un perro y una gallina, figuras cursis de animales familiares gallegos, del caserío de los Abelendas, de recuerdos de Volvoreta, pero que siempre, la figura que hace Volvoreta, se come a la de Sergio. Luego se agarran las manos y se besan y joden.

Que Sergio enseñe a leer a Volvoreta o mejor a Chinto. Que haya un piano y el piano, por viejo y antiguo - o pianola o acordeón- estén en la habitación de Volvoreta y jueguen, de noche, a hacer ruido, a incordiar a la vieja. Eso creo que les puede erotizar más a los dos.

Algo con un animal, una pecera o un topo que Sergio y Volvo tengan que darles de comer. Donde se la note a Volvoreta su puñeterías. Si adelantamos lo del viejo, Volvoreta tiene que aparecer vestida, de pronto, con un traje o algo muy bonito que nadie sepa de donde viene.

Bueno, por hoy, te mando esto. Saluda a tu familia.
Un abrazo

PACO

sabado, 18.

Querido Manolo:

Acabo de hablar con este señor y las cosas han cambiado. Quieren que escribamos el guión, que nos concedan el interés especial y entonces nos empiezan a pagar. Más o menos, lo de "La Busca". Han tenido consejo, tienen muchas películas y sólo les interesa hacer esta en estas condiciones. Como comprenderás estoy verdaderamente asombrado. Las condiciones, a primeros de mes eran otras. Esta es una martingala que se han aprovechado todas las productoras y que veo que tiene muy mala solución. Les he pedido menos dinero para empezar, pero ha sido igual.

En estas condiciones no quiero que sigas adelante. No quiero comprometerte a nada. Siento mucho haber cometido esta ingenuidad y solo te hablé a ti cuando verdaderamente creí que las cosas eran favorables para trabajar. Me han hecho esta pica y te puedes imaginar como estoy yo. Cuando no he tenido con rato por medio he hablado bastante claro con los que han trabajado conmigo.

Me gustaría saber, urgentemente, como tomas tú todo esto y como lo ves para tus propios intereses. Siento que en cualquier otra productora, a todos nosotros, nos van a hacer lo mismo. El interés especial se ha hecho para los diplomados de la Escuela de Cine y ellos lo saben y tratan de aprovecharlo. Y sus condiciones son estas, con todos.

Quiero que me digas, claramente, si te interesa trabajar conmigo sin contrato a la vista. Si es que crees que este asunto nos puede salir bien y se venda. A ellos les ha caducado los derechos de autor de la novela y esto nos da un margen para en caso de que queramos - a guión hecho- lo podamos llevar a varias productoras, o sea que tenemos amplio margen.

A mí el asunto me gusta bastante, creo que puede hacer una buena película comercial y que me situe definitivamente. No sé cual son tus proyectos e intereses creados en este tiempo que viene. Yo, como comprenderás, no tengo otra opción. Creo que si proyecto otro tema con otra productora me va a suceder lo mismo: el interés especial y guión terminado.

Díásatelo. No obstante creo que si, definitivamente, nos ponemos a trabajar y lo hacemos de una forma aprovechada, a primeros de noviembre tenemos el guión escrito y tú puedes estar libre para otras cosas: tus proyectos literarios, u otros guiones.

Es verdad que estoy disgustado, por mí, y también porque yo te haya hablado de ello y luego me haya equivocado, sobre todo en la cuestión del cobro. Por mí sigue en pie la oferta, pero con estas ^{condiciones} ~~ofertas~~.

Si me contestaras rápido y positivamente, yo, urgentemente, podría ir a donde estás tú y ponernos a trabajar todo el día, aprovechando tus últimos días de vacaciones. Y también me gustaría que me dijeras si en octubre, en tu trabajo de Aguilar, tienes el tiempo cómodo y suficiente para poder terminar el guión en ese mes.

Espero tus noticias.

Un abrazo:

PAC

El reparto solamente consiste en los dos protagonistas:

Volvoreta: SONIA BRUNO.

Sergio : PABLITO CALVO.

La novela plantea que los dos personajes tengan distinta edad, pero siendo Sergio mayor que Volvoreta. Creo que es más agradecido, más tierno, más lastimoso, que sea al revés. Que Volvoreta le saque dos o tres años a Sergio. Sergio, 18. Volvoreta, 19. Es el enamoramiento más normal que se tiene a esa edad y el que siempre termina mal, cosa que el masoquismo del espectador agradece.

Cuando pienso en Pablito Calvo, pienso en que actualmente pueda representar esa edad. Cosa que no sé de seguro. Y por el otro lado, pensando que esto sea así, creo que podría ser bastante publicitario. Que la gente espere ver a Marcelino enamorándose.

El resto del reparto, como digo, no ofrece dificultades. Hay una gran variedad de actores y buenas para protagonistas secundarios y los personajes ambientales pueden ser extraordinariamente bien de la localidad, en el mismo sitio del rodaje.

La película puede hacerse en éstas localizaciones interiores lo cual plantea comodidad y rapidez en el rodaje. Un equipo de diplomados de la Escuela de Cinematografía. La fotografía tiene que ser invernal. La duración del rodaje puede ser fácilmente en seis semanas. Claro está que la definición más justa esté en la opinión de Producción, aunque la mía, en este caso, la veo justa y bastante aproximada.

En cuanto a la viabilidad de la película, al volver a leer más detenidamente la novela, creo que no ofrece dificultades de censura. Más bien la veo blanda y convendría, al hacer el guión, pensar en dar más dureza a las situaciones. En esta sinopsis hay muchos elementos nuevos que no están en la novela que dramatizan mucho más las situaciones y que luego, en guión, pueden ser mucho más realísticamente aprovechados.

El rodaje de la película se centra en unas localizaciones mínimas. Preferentemente el caserón donde vive la familia de Sergio. Un caserón romántico, con balconadas gallegas, cristaleras, rodeados por un jardín lleno de árboles frondosos, donde se suceden las mil entrevistas de los enamorados, las miradas los encuentros en los pasillos, en las habitaciones.

En Pontevedra, en las rías bajas, una aldea con playa, salpicada de chal de los años 20. Donde figuraban la casa de Sergio y Volvoretta, la casa de los Solís y la del emigrante. El río, los bosques, ese paisaje gallego, invernal, de ese largo invierno torturante para la pareja. Torturante y tierno.

Y Santiago de Compostela, como ciudad. Una hora de la película se desarrolla en el paisaje abierto de la aldea, en las rías de La Toja, para pasar, en la última media hora a la ciudad que debe dar un aspecto cerrado, donde colorea con las desdichas de la pareja, que son cuando comienzan en la película y caban en la separación. Pues la primera parte debe ser muy alegre, muy optimista, pues los dos enamorados llegan a creer, en sus relaciones, lo increíble.

El ambiente de época de los años 20, ya está dado en estos fabulosos paisajes. Solo algunos mínimos detalles concretos en la decoración, pero más que nada por eliminación, pues yo conozco mucho aquella tierra y ambiente y hay muchas casas que tanto por fuera como su decoración interior siguen igual.

Solamente es cuestión de trajes. La película es una película preferentemente y exclusivamente de dos personajes. El resto de los personajes son pocos.

El final de la primera guerra mundial situa muy bien la decadencia de ese medio ambiente. Además había muchas familias gallegas que durante la guerra emplearon mucho dinero en marcos y después, al final, se arruinaron. Esto puede plantear la situación de los Abelondas, la familia del protagonista y donde va a vivir Volvoretta. Pues Sergio, habiéndose criado en la ciudad, tiene que vivir en la aldea, pues a la muerte del padre, la familia va a menos y se tiene que conformar con las tierras de la aldea y llevar una vida más contradictoria. Sergio, en el fondo, todas sus aspiraciones, serían enamorarse de Luisa, que pertenece a la clase que él acaba de dejar por venir a menos su familia. Por eso le empieza a coger ternuras a Volvoretta por despecho a la otra. Y al principio la trata mal. Para después terminar profundamente enamorado, alocado. Volvoretta la víctima. Lo es desde niña que empezó a servir. Por eso agradece a Sergio su desvelo para terminar enamorándose. Pero luego, sabe que tiene que defenderse porque su condición de sirvienta no la va a sacar de su situación y da el salto a querida del Sr. Acebedo.

la diggiron a su madre que eso era bueno para la salud.

A Sergio, cada vez, le molesta más que a Volvoreta, su familia, la trate como a una criada. El está más enamorado. A Volvoreta la quiere tratar mejor, pero es cuando están solos. Delante de la familia es un señorito más hacia ella. Ahora ha llegado el invierno. Ha empezado a llover. Los encuentros fuera de la casa se han hecho imposibles. Volvoreta y Sergio tienen que estar encerrados en la casa. Todo son miradas tiernas, pero a escondidas, muy expuestas. A Sergio le ha dado por fumar. Y lo tiene que hacer en el baño, en la habitación de Volvoreta.

Sergio, un domingo por la noche, ve volver a Volvoreta. Se enfada con ella. Ella dice que es su día libre. Sergio la dice que ha ido a ver al novio. Ella dice que sí, pero que le acaba de dejar. Sergio estaba desesperado. No la había visto en toda la tarde. La lluvia le había tenido encerrado en casa. La dice que había salido por la playa, por los vestuarios, a ver si la encontraba, que es donde se veían siempre. Entonces la dice que esa misma noche subirá a su habitación. Ella le da mucho miedo. Dice que la echará su madre si se entera. Sergio dice que es el único hombre de la casa y se hace lo que dice él. Ella está atemorada. Sergio la dice que deje la puerta sin cerrojo.

Durante la cena Sergio y Volvoreta se miran. Ella está nerviosa. Sabe que si él se lo propone subirá y la única que tiene que perder es ella. Volvoreta lleva muchos años sirviendon, desde niña, y para ella, esto, puede suponer el despido. Pero le gusta Sergio. Es muy guapo. Ella no puede aspirar a casarse con un señorito y agradece mucho que el señorito la enseñe a leer, la regale anillo y baratijas.

Sergio, esa noche, metido en la cama, espera que la criada vieja se acueste para poder subir. Volvoreta, en su habitación, está muy nerviosa. La criada vieja se acuesta. Duermo en la habitación al lado de Volvoreta. Esta la siente dormir. Sergio va subiendo las escaleras, descalzo, un poco muerto de frío. Ha dejado de llover. Los ruidos se notan más. Llega a la habitación de Volvoreta. Ahora es Sergio el que tiene más miedo. Sabe que si su madre se llega a enterar le mata, le tendría encerrado, echaría a Volvoreta, dejaría de verla y se desorientaría. Le entra la duda, quiere volver a su habitación. Pero se decide y entra.

Los dos se vieron. Ella acostada. Él de pie. Apenas se hablan. A ella se le ve que tiene más experiencia. Es ella la que le besa y le acaricia. El está muerto de miedo. Poco a poco se le va pasando, pero sabe que si sale de la habitación, cualquier ruido, le pueden descubrir. Esa noche no bajó Sergio a su cama hasta casi amanecer, por el miedo de salir, por el gusto de estar. Hablaban muy bajo no fuera que la criada vieja se despertara.

Al día siguiente le tuvieron que despertar a Sergio, muy tarde, varias veces. El tuvo que mentir, que se encontraba malo. Encima, de propina, era Volvoreta el que le llevó el desayuno, a su cama. Ellos se reían cuando estaban con los. Volvió a subir de noche. Sergio había perdido el miedo. Era muy cariñoso con ella. La decía que se casarían. Que estudiaría y luego, con un empleo, su madre no se opondría. Volvoreta se lo empezaba a creer. Dejó al novio. Así, ahora, se veían todas las noches. Luego, de día, sus encuentros eran miradas, riéndose su secreto. Sergio estaba muy contento, estudiaba mucho. A la única que trataba mal era la hija de Solís, la tuberculosa. La trataba como a una niña. La única que le fastidiaba era la hija de Acebedo, Luisa. Perteneecía a

una familia mucho más rica de la comarca. Los jornaleros de Sergio sabían sus relaciones con Volvoreta y Luisa se enteró por ellos. Ahora le despreciaba, le hacía muchos desaires. Sergio veía a Luisa en la playa, con sus criadas. Un día al volver, por el bosque, encontró a Volvoreta con un hombre. Era su novio. Sergio, el señorito de la casa, mandó a Volvoreta a casa, tratándola como a un criado. El antiguo novio de Volvoreta se tuvo que callar, por ella, ante el señorito. Aquella noche Sergio no subió a la solana, de castigo. Pero le entraron un celos tremendos. Estuvo toda la noche sin dormir. Al día siguiente fue a verla al río. Entonces la preguntó. Que si había tenido muchos novios. La hacía una investigación muy dura, pero ingenua, temerosa. Hasta que hizo la pregunta. Volvoreta la que le contestó. Dijo que había sido un señor casado, donde había estado sirviendo. Que solo esa vez porque se despachó. Sergio quedó derrumbado. Días antes aprendió lo que era la virginidad y lo que no era. Volvoreta era la víctima. Había empezado a servir a los doce años y siempre había estado asediada. Sin ninguna defensa. Sergio resultaba un niño mimado, caprichoso, con todo los regalos. Sergio, ante aquella confesión, quedó muy ofendido, cabreado.

Paseaba por la playa solo. El invierno, la lluvia, le daba una tristeza mayor. Esta aumentó cuando le invitaron a una fiesta. Era un emigrante con mucho dinero. Allí se encontró con Luisa. A Sergio cada vez le entró mucha más verguenza de sus relaciones con una criada. Estaba echó polvo. Luisa le humillaba y los que cortejaba a Luisa. A la vuelta de la fiesta, por una conversación se le levantó la moral. Fue Rodeito, que haciendo comparaciones con la hermana de Sergio, dijo que Luisa no era tanto, que sin ir más lejos Volvoreta era mucho más guapa y más mujer. Lo que no sabía Sergio es que el tal Rodeiro, acompañante de su hermana, un día, en la casa de Sergio, había querido tocar a Volvoreta.

Esa noche, la de la fiesta, era noche de Reyes. Los pobres de la aldea iban cantando canciones por las casas, recibiendo limosnas. Fue una noche muy familiar. Era ocia para perdonar. Esta conclusión la sacó Sergio. Quería perdonar a Volvoreta, ya no sentía verguenza de ella. Esa noche subió a la habitación de ella. Todo fué muy bonito. Tan bonita que se quedaron dormidos. Fue casi al amanecer. Fue un ruido. La criada vieja se despertó. Sergio quedó aterrizado. Rafaela, la criada vieja, los descubrió.

Sergio se fue a su habitación lleno de terror. Esperaba a su madre, lo que iba a hacer con él. Había olvidado a Volvoreta, lo que pudiera ser de ella. Pero a Sergio no le hicieron nada. La madre prefirió callar. Sergio no le entendió. Ese día fue como siempre a dar las lecciones en casa de Rodeiro. No se extrañaba de no ver a Volvoreta. Pero fue a los dos días cuando se enteró por un obrero de su casa de que la habían echado. Le entró una gran desolación. ¿Dónde estaba Volvoreta? Preguntaba, investigaba. No podía hacerlo con los de casa. Pensó que estaría sirviendo cerca, en otro caserón vecino. Fue una labradora la que le informó. Volvoreta se había ido a la ciudad. No podría servir en otro lado. Sergio la escribió. Las contestaciones de Volvoreta las recibía Sergio en casa de un tonto, mudo y paráltico, en una choza, donde se reunían personas muy extrañas para Sergio, aunque el pobrecillo, el tonto, fuera hermano de uno de sus criados. En aquella desesperación de Sergio y de Volvoreta, se murió la hija de los Solís, la que estaba enamorada de Sergio, la tuberculosa. Le hicieron ir allí, a verla agonizar. Sergio, hasta que murió, le obligaron a estar

• V O L V O R E T A •

guión cinematográfico de: FRANCISCO
REGUEIRO (A.T.C.) y JUAN CESARABEA.

basado en la novela del mismo título
de W. FERNANDEZ SANCHEZ.

La historia se desarrolla en un pueblecito gallego, en las Rias Baixas. Epoca: 1.922 .

(2)
Por la puerta entreabierta, se ve, después del jardín y el camino donde espera una tartana, un sendero bordeado de olmos. Poco a poco, asoma por una cuesta del sendero, alguien, una muchacha. VOLVORETA.

El jardín ya solo conserva algunas matas de alhelfes, la verja, un estanque, que apenas vemos, y la estatuilla de un angelote, descalabrado. A la puerta del jardín esp^{er}a un hombre de unos cuarenta años que fuma. El caballo de la tartana parece tan aburrido como el muchacho que, g^{ra}rriba, sentado, mira al hombre fumar.

La penumbra del pasillo deja ver una consola, una figurilla de china, un perchero y, clavado en la puerta, un Sagrado Corazón de Jesús.

Era un día fresco, soleado, se ve alguna nube. Un viento salino mueve los castaños y en las cercas de piedra, que resguardan el maíz, caen las hojas. Detrás de los prados, el mar, la ría, la playa, parecen desiertos, abandonados, por los peces veraneantes de la temporada: va a empezar el otoño.

La muchacha, al acercarse, bordea un charco. Anoche llovió. Trae algo en una mano. Es una maleta. Por la lejanía apenas se adivina el traje, el color del pañuelo atado a la cabeza, pero vemos, que al pararse, cambia la maleta de unno, y mira hacia la casa.

El muchacho de la tartana descubre a VOLVORETA. Mira al hombre. El hombre tira el pitillo y mira el reloj. Empieza a pasear. Luego se acerca al caballo y lo da una palmada.

Aparece por el camino transversal un carro de bueyes. El muchacho tiene que apartar un poco la tartana para dejarle paso. Ahora dejamos ver a la muchacha.

Cuando desaparece el carro, la muchacha rodea la tartana y se acerca a la verja. El hombre la mira. Hablan algo. VOLVORETA atraviesa el jardín y sube los escalones de la entrada. Apoya la maleta en el umbral. Al incorporarse queda mirando hacia el interior del pasillo, por la puerta entreabierta. Se quita el pañuelo: tiene el pelo rubio, ojos verdes, grandes, unos veinte años.

Los otros la miraban, al fondo. Ella se agachó y sacó unos zapatos de un capacho. Se quitó los zuecos y se puso los zapatos. De la jamba de la puerta, hacia afuera, salía una cadena. Tiró y sonó una campana, dentro. Ella se quedó esperando.

(HAN SIDO LOS TITULOS DE CREDITO)

Apagada, triste, melancólica, durante los títulos, se ha oído, la canción: "NEGRA SOMBRA", por los coros gallegos, que será el tema principal de la película.

SECUENCIA 1.- COMPLEJO CASA ADELENA. (int. - día)

VOLVORETA, por entre la puerta, miró hacia dentro. La campana dejó de sonar. Se oyó, hacia el fondo, una voz:

RAFAELA : - Voy, voy...

VOLVORETA la vió venir. Dijo:

VOLVORETA : - Buenos días, me manda Feli, la de Miños... La que está en casa del señor Acevedo...

Rafaela, la vieja criada, venía acabando de coser un guante negro. Rompió el hilo con los dientes. Hizo un gesto de contrariedad:

RAFAELA : - ¡Ah, pero era hoy!... Bueno, pasa... pasa...

VOLVORETA recogió la saleta de madera, atada con una cuerda, y el capacho y pasó dentro. Se oyó otra voz:

MADRE : - ¿Esté eso, Rafaela?

VOLVORETA iba mirando el pasillo, la casa. De una puerta salió la señora. VOLVORETA la vió. La señora se sorprendió de verla allí.

MADRE : - ¿Tú quién eres?

Rafaela, antes de que pudiera contestar la muchacha, corrió a darle el guante, mientras explicaba:

RAFAELA : - Es la chica que esperábamos... Tense...

Se oyó, de fuera, la voz de Rodeiro, el señor que esperaba:

RODEIRO : - Se nos va a hacer tarde, doña Carmen...

La madre, mientras se ponía el guante, escuchaba a la vieja criada:

RAFAELA : - Gracias a Dios que la acompaña don Amaro. ¡Ojala que no tenga que hacer más viajes!... A ver si consigue usted no perder la casa... Venier siempre da mala pona...

VOLVORETA las miraba. Ahora agachó los ojos al ver que la madre se fijaba en ella. La madre contestó:

MADRE : - Eso no va a tener remedio. Los bancos son los bancos...

RAFAELA : - Pero quizá den Amaro...

MADRE : - Me voy. Ah, despierta enseguida a Sergio y que se ponga a estudiar...

Entonces, al salir, la madre se encaró con VOLVORETA:

TA:

MADRE : - ¿Y tú cómo te llamas?

VOLVORETA : - Volvoreta...

La madre puso un gesto de extrañeza.

MADRE : - Bueno, ya hablaré yo contigo a la noche para concretar. Pero te puedes quedar ya si quieres... Tú, Rafaela, dile lo que hay...

Mientras la había hablado pasó un dedo cojado en su tibia por la costura del guante recién cosido. Salió. Rafaela se quedó abatida. Se oía a la madre hablar con Rodrigo:

MADRE : - Sabelina en la cama. Ya sabe usted lo dormilona que son mis hijos, sobre todo Sergio. Por cierto que le tengo que regalar a usted.

RODRIGO : - ¿Por qué, doña Carmen?

MADRE : - Ya me he enterado que le ha vuelto a dar dinero...

RODRIGO : - Si ya es mayor. Tiene casi diecisiete años.

MADRE : - Ya, pero por ahí puede entrar el vicio...

VOLVORETA miraba a Rafaela. Esta, preocupada, no sabía si salir, tras la puerta cerrada. Dijo a la muchacha:

RAFAELA : - Vamos...

Se oyó gritar a la señora, desde fuera:

MADRE : - Rafaela!

Ella corrió a abrir. VOLVORETA no entendía nada. Ahora

vió, enfrente, una sala. Había un piano antiguo, espejos, muebles buenos pero viejos, una alfombra grande por donde la gustaría andar descalza. Olfía a humedad.

MADRE : - No te olvides de mandar las peras a los Acevedo. Y que se levante Sergio a estudiar.

VOLVORETA vió cómo se alojaba la tartana y a Rafaela, parada ante la puerta, que seguía mirando. Luego corrió. Se volvió hacia la muchacha. Rafaela cogió el capacho de VOLVORETA y se adelantó a subir las escaleras. Dijo:

RAFAELA : - Subo...

VOLVORETA cogió la maleta y siguió a la vieja, por las escaleras que llevaban a los dormitorios. La otra suspiraba:

RAFAELA : - Ay, Dios mío... Sobre señora... Aún no se había quitado el luto del señor cuando le mataron el hermano... Un señorito guapo como un sol, que iba ya para comandante...

Llegaron al rellano. A la derecha cuatro escalones. VOLVORETA seguía detrás a la vieja. Cada vez había menos muebles y las paredes estaban más desnudas, sin cuadros, sin cortinas. La humedad, en esta parte, se hacía más notoria. Rafaela abrió una puerta. La dijo:

RAFAELA : - Esta es tu habitación...

VOLVORETA se acercó. Vió una habitación cerrada. Sin ventana, ni luz. Un catre de lona, un jergón de hojas de caiz, una estampa de Santiago el Mayor y un aguamanil, desconchado.

RAFAELA : - Deja tus cosas...

VOLVORETA : - Señora... ¿Y cuántas son ustedes?

RAFAELA : - No, somos pocas... La señorita Sabelina, la señora y Sergio. Pero Sergio va a ir a estudiar a Madrid. Ven, que te doy la ropa de la cama...

VOLVORETA : - ¿Y dejan salir?

VOLVORETA se había dejado sus cosas en la habitación y ahora miraba asustada las paredes. La vieja se había marchado.

Se la oyó decir:

RAFAELA : - No han de dejar...

VOLVORETA quedó sola. Enfrente, una puerta se abrió. Fué un susto. Alguien, atropelladamente, salió corriendo. Apenas pudo verle la muchacha. Era Chinto, el criado. VOLVORETA quedó parada. La vieja apareció y la dió sus ropas.

RAFAELA : - Si tienes miedo por la noche, llamas ahí...
Esa es mi puerta.

Indicaba la habitación por donde había salido el hombre. VOLVORETA preguntó mientras la vieja se iba:

VOLVORETA : - ¿Y no vive nadie más?

RAFAELA : - Sí, Chinto, el criado...

La vieja estaba en la otra habitación. Se había sentado en la cama, se enjugaba una lágrima. La cama era de hierro negro con bolitas doradas y alta de colchón. Se veía una cómoda. Encima había un tintero extraño, aparatoso. Un portalibros, un fanal, fotografías viejas, amarillas. VOLVORETA cruzó el pasillo, extrañada, y se quedó en el umbral.

VOLVORETA : - ¿Y venden la casa?

RAFAELA : - No, es la de Santiago, la que le quedó del hermano.

La vieja abrió el cajón de la mesilla. Sacó un reloj de bolsillo con una larga cadena. Lo tenía en las manos.

RAFAELA : - Lo noto dentro porque por las noches no se deja dormir. Me lo regaló el señor. Es de oro.

VOLVORETA : - ¿Cuánto le pagan a usted?

RAFAELA : - Nada, hija, qué me van a pagar. Yo entré aquí cuando el abuelo, luego serví al padre.. Al principio me pagaban, luego ya para qué.. Yo soy sola...

Se levantó. Colgó el reloj encima de la mesilla. Se levantó un refajo y sacó unas llaves. Se fué a un armario. Estaba abierto. Se extrañó. Fué hacia la cómoda y comprobó que

los cajones estaban cerrados. Ahora sacó una toalla y se la
#16. Dijo:

RAFAELA : - ¿Y cómo dijiste que te llamas?

VOLVORETA : - Volvoreta...

RAFAELA : - ¿Volvoreta?

VOLVORETA : - Buena, así se llamo, pero mi nombre es Blanca.

SECUNDIA 2.- PLAYA. (ext. - dia)

SERGIO estaba sentado en unas rocas, descalzo, hurgando en una lara de cangrejos, con un palo. Despues miraba la casa de los Acovedos, un chalet moderno, blanco, recocó, congtruido recientemente en una finca. SERGIO parecia esperar a alguien y, para distraerse, miraba la playa, lisa, de arena fina, blanca, cortada por dos roderas de carro. Quodaban tres casetas de baño, cerradas, con colores muy chillones. Cerca de SERGIO un carro de bueyas y un campesino cargando algas, con una horca.

Luego miró al mar. La ria estaba tranquila y apenas el mar entraba en ella. El cielo se iba cubriendo de nubes.

SERGIO, al volver a mirar el chalet, descubrió al cura, que venia a caballo. Siguió hurgando con el palo. Sintió que el cura se acordaba y SERGIO se levantó:

SERGIO : - Buenos dias...

CURA : - Buenos dias, Sergio y la compaña...

El cura se fijó en la tarea del campesino y añadió:

CURA : - Ahora fermentan a prisa, ¿eh, Polo?

El campesino asintió.

CURA : - Buen negocio serían las algas si hubiera quién lo explotara...

Polo puso un gesto de que bueno. SERGIO no escuchaba gsi porque ahora vió aparecer, por la puerta del chalet, a la chica que esperaba. La chica tambien le vió a él, pero ahora desvió la mirada. SERGIO siguió observándola y se sobresaltó cuando el cura dijo, al arrear al caballo:

CURA : - Hoy no vayas a casa, Sergio. Tenemos el rosario de la pobre Toña. Pero mañana, ya sabes, las lecciones de hoy y las siguientes... Con Dios...

SERGIO, cuando se fué el anciano sacerdote, volvió a mirar a la cachacha, y al ver que ella tambien miraba, la hizo un gesto con la mano. La chica, como respuesta, se metió g

tro, a la casa. En la cara del muchacho apareció el despecho.

Y, en este, Polo, dijo:

PELO : - Pero tú, Sergio, que estudias, hom... No hay mejor carrera que una buena boda...

SERGIO : - Más valiera que pagaras las rentas de mi madre en vez de meterte en lo que no te importa...

PELO : - A ti lo que te debiera importar es lo de Chinto. (que tiene alguien escondido...)

El enfado de SERGIO desapareció al ver salir, otra vez, a la muchacha. La acompañaba una señora mayor. La muchachacha lo llamó, infantilmente, con la mano. SERGIO, apresuradamente, se puso las sandalias y echó a correr, por la playa. Al acercarse disminuyó la marcha. Y al llegar ante ellas las saludó:

SERGIO : - Buenos días, doña Alicia...

Timidamente, añadió:

SERGIO : - Buenos días, Luisa...

DOÑA ALI : - Hola, Sergio. Dale a tu mamá las gracias por las peras.

SERGIO : - ¿Ya se las trajeron?

DOÑA ALI : - Sí, hace un poco...

Mientras, Luisa, miraba a SERGIO. Se hizo una pausa, que rompió SERGIO, nerviosamente:

SERGIO : - Me dijeron que se iban hoy...

DOÑA ALI : - No, nosotras nos quedamos todavía, hasta que nos acaben de pintar la casa de Santiago. Luisa es la que se va hoy. En su colegio empiezan pronto. Ya sabes cómo son los ingleses. No sé cómo esta hija soporta el frío de Londres...

SERGIO : - Yo también me iré a Madrid pronto...

LUISA : - Va a estudiar ingeniero, mamá.

Doña Alicia, sonriente, dijo:

Au. Sí.

DOÑA ALI : - Ah, no lo sabía. Si yo hubiera tenido un hijo también habría ~~querido~~ sido ingeniero, es la

-10-

carerra que más me gusta... No sabes cuánto me alegro que lo seas tú. No se quién me dijo este verano que te preparabas para unas oposiciones a Correos, o algo así... Pero Luisa te defendió, no creas porque a ella sí que se lo contaste. A mí, no. Claro, como vienes tan poco por casa. A ver si otro año te vemos más. Mi esposo quería conocerte para no se qué del banco... Ahora lo que me hace falta es para qué quiere un futuro ingeniero en su banco...

Luisa miró sonriente a SERGIO. Iba vestida con un traje blanco, lleno de puntillas y adornos. Una trenza la colgaba del pelo. Tenía ojos azules. SERGIO y Luisa se hacían señas, impacientes. La madre seguía hablando:

DE ALI : - ¿Y no te hubiera gustado más ser militar como tu tío?

Luisa la advirtió:

LUISA : - Mamá...

DE ALI : - Ah, perdona, pobrecito... Lo decía porque tú de uniforme estarías más guapo que el chico de los Soutos... ¡Qué horrible lo de Annual! Sólo de aquí, con el de tu tío, imbo cuatro lutos...

Ahora la señora se despedía:

DE ALI : - Bueno, adios, Sergio. Dile a tu mamá que ya nos veremos antes de irnos... Anda, despidete de él y vamos a seguir con tu equipaje...

SERGIO tenía la mano. Della Alicia se despedió. Al quedar solos casi no se atrevían a mirarse. Empezaron a andar pegados a la verja. Doblaron hacia la izquierda, donde había una cerca de piedra rodeando una tierra. De pronto, SERGIO, se atrevió:

SERGIO : - ¿Me escribiras?

Ella no sabía qué decir. Largo, distraída, dijo:

LUISA : - Mira, esta es la tierra de Chinto...

SERGIO quedó decepcionado.

LUISA : - ¿Qué plantas son estas?

SERGIO : - Tabaco...

Lo dijo seco, enfadado. Quedaron pensativos. Luego, Luisa:

LUISA : - Qué antipático es ese Chinto. Si nos vendiera este trozo yo pondría un cenador aquí...

Luisa, con sus quince años, le había respondido así, infan-
tilmente. Luego se miraron. Por la esquina apareció una donce-
lla.

CHILADA : - Su mamá la llama, señorita...

Entonces Luisa se decidió. Y le dio la mano:

LUISA : - Adios, Sergio, hasta el año que viene...

SERGIO : - Adios...

La chica echó a correr. Al llegar a la esquina, de repente,
se volvió. Y dijo bajito:

LUISA : - Te escribiré, bobo... Y prepárate si no me contes-
tas...

Desapareció. Al fondo, se veía el mar.

SECUENCIA 3.- PRADO ABELLEDA. (ext. - día)

SERGIO venía corriendo. Saltó una cerca. Pasó al prado. Arriba, se paró. Se veía el mar, el pueblo, la ría y a través de la ladera y los ribazos se veían repartidas las pequeñas tierras, en colores diversos. Y en la cima de los montes, redondos, los bosques de pinos, eucaliptos, castaños y más arriba, el cielo. Ahora sin nubes, como si aún fuera verano.

A la derecha, hacia abajo, vio SERGIO, cuatro vacas y, al lado, vio a Chinto. SERGIO se fijó. Chinto bebía. SERGIO gritó así a su criado:

SERGIO : - ¡Chinto, que voy!... No te lo bebas todo!

El criado se quedó sorprendido. SERGIO corrió hacia él. Le iba diciendo:

SERGIO : - ¡Chinto, traen otra vez el cine!...

Llegó. Chinto parecía de mal humor.

SERGIO : - Lo traen para la fiesta... Lo van a poner varios días... Bueno, qué, ¿no me invitas?... Casi te la has bebido toda...

Chinto, de mala gana, le dio la botella. Estaba reclinado en la hierba. Encima de su murrón le quedaban los restos del almuerzo. Un trozo de pan negro y un trozo de tocino. Junto a ellos había una navaja abierta. SERGIO bebió un buen trago de vino.

CHINTO : - Ten cuidado con eso, que no estas acostumbrado. Y este vino pega mucho...

SERGIO, más alegre, se limpió la boca con la mano. Vio que se había manchado. Empezó a hablar:

SERGIO : - ¿qué no estoy acostumbrado? ¡Tú que sabes!... No creas que te lo cuento todo... Mira, hoy mismo he estado con el médico tomándome un vaso en la taberna, de "la Viuda"...

SERGIO, de repente, descubrió algo en sus palabras. Ahora gritó:

SERGIO : -¡Te cambi.. ¡Ya sé de dónde sacas el vino!... ¡Y sé más!... ¡A qué es? ¡Ya sé quién es tu novia!... Ya sé a dónde vas cuando no duermes en casa...!Por eso ^{me} maldicho ella que te diera recuerdos, para tí!...
¡"La Viuda"!...

SERGIO cada vez estaba más eufórico. Chinto se levantó.
Agarró la vara. Le dijo, sin hacerle caso:

CHINTO : - Estás espabilando tu mucho..

Se alejó. Se acercó a una vaca y empezó a darle varazos.

SERGIO se quedó parado, le molestaba.

SERGIO : - Déjala...

Chinto, trayendo a la vaca, le contestó:

CHINTO : - Los animales son como las mujeres, hace falta pegarles de vez en cuando...

SERGIO : - Pero no tan fuerte...

CHINTO : - ¿No ves que estaba en el prado de Freijejo?... ¿Y tú a qué has venido aquí? ¿Te has escapado de casa?

SERGIO se sentó. Empezó a cortar pan y llevarse tocino a la boca. Condiendo, dijo:

SERGIO : -¡Si, me he escapado!... Además me voy a Madrid y don Ferrán ya no me va a dar más clase... ¡Y si protestas me voy hoy mismo!... ¿Tú conoces Madrid?... ¡Qué vas a conocer!...

SERGIO volvió a beber de la botella. Chinto dijo:

CHINTO : - Como sigas bebiendo te va a brear tu madre...

SERGIO : - ¡Si se ha ido a Santiago!... Claro que queda Sabelina, que es una chivata... ¡Pero mejor, que se entorel ¡Si es tonta!... Tengo unas ganas de fírme a Madrid para perderla de vista...

CHINTO : - Tú hermana lo que debía hacer de una vez era casarse con el Redeiro...

Chinto se agachó al barrón y sacó tabaco. SERGIO comió otro trozo de tocino y habló más. Chinto escondió un cigarrillo, y fue a sentarse al lado del sachacho.

CHINTO : - ¿Has conseguido lo que querías? ¿Ya estás borracho?

SERGIO hacía gestos afirmativos, mareado, y terminó de beber la botella. Luego la tiró. Dijo:

SERGIO : - Hazme un pitillo...

CHINTO : - No, ahora no. Cuando se te pase...

SERGIO : - ¡Cómo eres! ¡Hacerle esto a un amigo!... Estoy borracho... Bueno, ¡y qué!... ¿Ya soy un hombre, no?...

Chinto, empezó a preguntarlo, aprovechándose de su borrachera:

CHINTO : - ¿Has visto tú el dinero que tiene Bagaola?

SERGIO : - Sí, una vez, pero después lo ha escondido...

El mareo del muchacho iba progresivo. Volvió a empezar:

SERGIO : - Lo que pasa es que tu no eres un amigo...

Ahora recordó, algo de la mañana:

SERGIO : - ¡Pues ten cuidado!... Esta mañana me han dicho algo de tí...

Chinto se levantó. Al poco rato, dijo:

CHINTO : - ¿Quién?

SERGIO : - Alguien que sabe muy bien lo que haces... Pero no te lo digo...

Chinto, muy preocupado, se acercó al muchacho y le puso la mano en el hombro:

CHINTO : - Sergio, estás borracho, no sabes lo que dices...

SERGIO se levantó. Dió un traspies.

SERGIO : - ¡Ah, sí? ¿Qué no lo sé? Pues me lo dijo Felo, que te conoce muy bien... ¿Que qué dijo? ¡Te lo voy a decir!...

SERGIO casi se cayó, borracho del todo.

SERGIO : - ¡Que tuviera cuidado de tí... ¡Eso es lo que me dijo!..

Chinto se había excitado.

CHINTO : - ¿Nada más? ¡Algo más te diré!...

SERGIO se volvió. Iba dando tumbos. Dándole la espalda.

Le dijo:

SERGIO : - No sé, no me acuerdo... Me siento mal...

Se fué alejando, miraba al suelo, mareado. Iba hablando a la yerba:

SEBASTIÁN : - Tu novia es la viuda de la taberna... Pero Luisa es más guapa... La he besado... Una vez sólo, eso sí... Y voy a ir al cine con ella, aunque no quiere su padre... ¡Y mi madre se va a aguantar!...

A SEBASTIÁN le dió una arcada. Antes de vomitar dijo la última frase:

SEBASTIÁN : - Y ya verás cuando sea ingeniero...

Se cayó, arrodillado, a cuatro patas y empezó a vomitar. Chinto, le vió. Tan preocupado estaba que no se acercó a ayudarlo.

Después, SEBASTIÁN, volvió la cara a Chinto. Los ojos llorosos, como pidiéndole que no dijera nada.

SECUENCIA 4.- COMPLEJO CASA ARELIZADA. (ext. - int. - atardecer)

SERGIO, al llegar a la puerta del jardín, vaciló al ver encendida la luz de la sala. Inseguida tiró el cigarrillo. Después se aproximó con miedo. Se miró la mancha de la vomitona. Miró con cautela, por la ventana. Vió a la hermana, SABELINA. Estaba bordando el embozo de una sábana. SERGIO corrió al pensar que no estaba su madre. Tiró de la cuerda de la cerradura. Pasó y cerró con cuidado. Iba despacio para que la hermana no le viese entrar. Ahora, de pronto, chigó con alguien que salía de la cocina. La mano del muchacho, en instintiva defensa, se apoyó fuertemente en el pecho de VOLVORETA. SERGIO se asustó. VOLVORETA, sonriendo, dijo:

VOLVORETA : - Perdón...

VOLVORETA llevaba un caldero con cáscaras de patatas. Fué un momento en que se quedaron mirando. Para SERGIO era una sorpresa ^{de} la nueva criada, no sabía que había llegado.

Luego VOLVORETA salió, hacia la puerta trasera. SERGIO se la quedó mirando, a través de la puerta, entreabierta. Un nuevo susto sorprendió a SERGIO. La hermana, en la puerta de la sala, estaba mirándolo. Sin más, le dijo:

SABELINA : - ¿Dónde te has metido, sinvergüenza? Buena está mamá.

Le hablaba en un tono serdo, reprimido. El otro, sobresaltado, sólo pudo decir:

SERGIO : - ¿Ha venido ya?

SABELINA : - ¿Que en cuanto llegaras que subieras a su alcoba...

¡Qué cara traca!... ¡Qué pelos! Arrégiate un poco...

SERGIO : - ¿Sabes que van a traer el cine?

La hermana le miró como si estuviera loco el muchacho. Dió media vuelta y le dejó sólo, consumido. SERGIO no sabía qué hacer. Se fué hacia el fondo, donde estaba el baño. Pero ahora entraba VOLVORETA y el muchacho tuvo que pararse. Ella, sin mirarle, se metió en la cocina. SERGIO no aguardó más y subió la escalera, arreglándose el pelo, a la habita-

ción de la madre. La puerta estaba a medio abrir y la luz rompía la oscuridad del rellano. Entró.

La madre estaba sentada ante un pequeño secreter. Ordenaba las cuentas en la vieja libreta de hule negro, con otros papeles. Tenía puestas las gafas de leer. En la pared había retratos del padre y del tío de SERGIO. Este, enlutado con una cinta negra. La cama de matrimonio era muy grande, baja, de madera y adornos barrocos. Había un enorme armario antiguo, cortinas pesadas, un par de sillas buenas, de gabinete. Sobre la cama un gran crucifijo.

SERGIO se acercó a la cama donde estaban repartidos los trajes de su difunto tío, un uniforme militar y medallas. El uniforme era de gala.

De pronto se volvió la madre. Le pilló cogiéndose una medalla.

MADRE : - Deja eso... ¿Dónde has estado?

SERGIO se volvió sin responder. Cuando volvió a hablar la madre parecía cansada.

MADRE : - Me da igual... Correteando por la playa, perdiendo el tiempo con Chinto... No tengas miedo, no te voy a pegar. Cierra la puerta...

SERGIO fué a cerrar la puerta.

MADRE : - Mércate... Mira, esta es nuestra vida, Sergio. Lo que nos queda...

Abrió la libreta. SERGIO, todavía con miedo, miraba los papeles y la libreta.

MADRE : - Con lo nuestro y estas rentas tenemos apenas para comer. Aquí tienes la hipoteca de la casa del tío. Nos quedamos sin casa, ¿sabes?... Ya no tendremos, todos los meses, lo que rentaba...

La madre se había ido endureciendo diciéndole estas cosas. SERGIO contestó:

SERGIO : - Yo no tengo la culpa...

-18-

MAIRE : - Ya lo sé. La culpa... nunca la tiene nadie. Pero es igual, de todos modos no tenemos dinero para pagar tu carrera. Si algo sobra, eso será para Ihaboliña... ¿Lo entiendes?...

SERGIO asintió, miedoso, con la cabeza.

MAIRE : - Entonces, ¿por qué no estudias? ¿Por qué pierdes el tiempo? Si tu no te aseguras el porvenir nadie te lo va a resolver...

SERGIO : - ¿Para qué voy a estudiar?

SERGIO se había violentado.

MAIRE : - Para que no te hagas un golfo, ya es bastante...

Le respondió cortándole. SERGIO prometió:

SERGIO : - Ya verás cuando llegue a Madrid ~~comenzó~~ estudio...

La madre se levantó. Fué hacia la mesilla y del bolsco sacó una carta. Tenía un membrete con escudo. Dijo:

MAIRE : - ¿Y si no fueras a Madrid, Sergio?

SERGIO : - ¿Por qué no?

MAIRE : - Cartas como esta se escriben a cientos y pocas solo hay cinco...

El muchacho quedó asustado. De esbazo miraba los papeles del secretar, la hipoteca de la casa del tío muerto. La madre empezó a recoger los trajes del hermano militar. SERGIO dijo:

SERGIO : - Pero la marquesa fue compañera de estudios de papá...

La madre no le contestó. Ahora metía uno de los trajes en el armario, al fondo. Parecía que lloraba. Le dijo:

MAIRE : - Si se hubieran conservado los dineros de tu abuelo... Pero tu padre, con sus amigos...

Empezó a llorar blandamente mientras seguía guardando trajes. Había una chaqueta de rayas anchas. El muchacho se acercó a la cama, cerca de la madre, aturdido. Ella se volvió y le dijo:

MAIRE : - No sueñes, Sergio... Téate en serio las oposiciones a Correos... Empieza por poco, así luego sale lo de in-

geniero, mejor. Pero trabaja... No hay otro camino.

Por lo menos, con lo nuestro no cuentas...

Cogiendo las medallas, le dijo:

MADRE : - ¿Y no has comido?

SERGIO: - Es que primero me fui a despedir de Luisa... Me dijo
su mamá que ya te vería antes de marcharse...

La madre estaba en el secreter guardando las meda-
llas. Dijo pensativa:

MADRE : - En el banco de Acevedo también podrías trabajar... An-
da, vete a cenar...

SERGIO: - Es que no tengo muchas ganas...

La madre se llevó el pañuelo a los ojos.

SECUENCIA 5.- CUERPO CASA ARELINDA. (int. - noche)

Apenas entraba luz por la ventana de la habitación de SERGIO. Este, en la cama, fumaba. Se oían los ruidos de los animales, debajo, en las cuadras. Estaba preocupado con la conversación de la madre. La luz, en las paredes, hacía sonar bras, en penumbra. SERGIO chupó el cigarrillo. Ahora, al ir a tirar el pitillo, se le cayó una chispa, en las sábanas. Se levantó corriendo y encendió la luz. Fué hacia la cama y comprobó el agujero en la colcha. No sabía qué hacer, allí, de pie, en pijama. En la mesilla había un vaso de leche, con galletas. Cogió una y la mordió. Ahora vió los libros de las oposiciones encima de la mesa. Se acercó. Hojeó el atlas viejo, el programa de Correos. Había un retrato sobre la mesa, como presidiéndola. Era un retrato de su tío, el militar. Vestía uniforme de Regulares. Lo cogió. Ahora se apagó la luz.

SERGIO, con el cuadro en la mano, al fumar, la luz iluminó la dedicataria. El muchacho se la leyó:

SERGIO : - P.. a Sergio, el mozo de la familia. Melilla, 1920..."

Ahora se escuchó, de abajo, una conversación. SERGIO se fué hacia la ventana. La abrió. Todo estaba en calma. Sólo se veían las sombras del jardín y las manchas negras de los árboles. Pero descubrió a alguien. Era un hombre, pegado a la pared, junto a la puerta de los establos. Se le oían

HOMBRE : - Chinto... Chinto...

SERGIO se escondió, amparado en la jamba. Apagó el cigarrillo. Volvió a mirar. El hombre se movió en los establos.

SERGIO salió de la habitación y bajaba descalzo las escaleras. Al llegar abajo se oyeron unas voces, mezcladas con el mugir de las vacas. A SERGIO le entró miedo. Se escondió debajo de las escaleras. Fué instintivo. Notó el cuerpo de otra persona. SERGIO se quedó rígido. Casi gritó:

SERGIO : - ¿quién es?

VOLVORETA : - Soy yo, señorito...

Se hizo un silencio. Poco a poco la fué descubriendo. Era VOLVORETA. En la oscuridad, el cuerpo encogido de la muchacha, parecía un bulto. El rostro, por el miedo, parecía extraño, atrayento. SERGIO se agachó. Encendió una cerilla. La luz les iluminó a los dos. Estaban apretados, juntos, en una postura de niños, incómoda. Dijo SERGIO:

SERGIO : - ¿Qué haces aquí?

VOLVORETA : - Buscaba el baño.

SERGIO : - ¿Has oído?

Ella afirmó, con la cabeza. Todavía no se la había pagado el miedo. Ahora casi se quemó, el muchacho. Tiró la cerilla. Las voces se escucharon claras. Sólo unas frases:

CHINTO : - ... te he dicho que no vengas aquí... Ahora salgo...
Me vas a traer un disgusto...

A veces se confundían con el ruido de los animales.

SERGIO : - Es un hombre... Buscaba a Chinto... Es que duerme abajo...

Las voces se callaron. Se oyó cerrar una puerta. Alguién, fuera de la casa, atravesó el jardín y se alejaba. SERGIO se levantó. Se acercó a la puerta de la casa. Abrió la mirilla. No vió a nadie. Sólo el ruido de pasos, fuera, por el camino. Apenas se distinguía la verja y el camino de olmos quedaba apagado por las sombras.

Atrás se cayó algo. SERGIO miró. La oscuridad del pasillo se hacía más tenue. Ahora vió a VOLVORETA. Estaba de pie en camión, parada, parecía un fantasma, como atontada. SERGIO, a tientas, se acercó. No sabían qué hacer los dos. El muchacho dijo:

SERGIO : - ¿No tienes frío?

La muchacha seguía callada. SERGIO encendió otra cerilla. La vió la cara. El pelo, despeinado, la cara sobre el cerrado escote del camión. Ella bajó la mirada. Indicó. SERGIO se agachó, bajando la luz. Cerca de los pies desnudos de la muchacha.

cha estaba rota una figura de china. La cabeza partida.

Así, en aquella postura, ante los blancos pies de VOLVO

RETA, recogiendo la cabeza de la estatuilla, dijo:

SEGGIO : - No te preocupes, ya lo pegaré yo... Si te dicen algo, échame la culpa...

VOLVORETA: - ¿Y por la noche no hay luz?

SEGGIO se incorporó. Se quedó mirándola. Dijo:

SEGGIO : - Casi todas las noches hay avería...

SECUENCIA 0.- DESPACHO PADRE. (int. - día)
COMPLETO PARA ABLENDAR

Se veía en la mesa un mapa antiguo de Europa: Imperio Austro-húngaro, Serbia, Montenegro, Imperio Otomano, Imperio Ruso, Grecia, Bulgaria, Albania...

Al lado del atlas, SERGIO empezó a recitar los partidos judiciales de la provincia de Teruel.

SERGIO : - Albarracín, Alcañiz, Aliaga, Calamocha, Castellote, Hijas, Montalbán, Rubioles...

Luego se alzaba y miró la puerta, que la tenía al lado. Parecía que esperaba a alguien. Pero no se oía ningún ruido en la casa. Estaba sentado frente a una mesa estilo renacimiento, muy pesada, sobre la que había una inútil escribanía con plumas de ave, de colores. Sillas pesadas, las paredes cubiertas de vitrinas llenas de libros antiguos. Era una habitación pequeña, oscura, con espesas cortinas gruesamente oscuro, que resguardaban un balcón que daba a la fachada de la casa. Sin embargo SERGIO estaba sentado en el sillón de mimbre, gastado, lleno de cojines, de su padre.

SERGIO se levantó. Abrió uno de los armarios y se quedó dudando, al coger el libro. Ahora llamaron a la puerta:

VOLVORETA : - ¿Se puede?

SERGIO : - Adelante...

Se abrió la puerta y apareció VOLVORETA que, sonriente, dijo:

VOLVORETA : - ¿Puedo limpiar?

SERGIO : - ¿No le haces todos los días?

VOLVORETA : - Es que mi mamá me dijo ayer que no le molestara cuando estuviera estudiando...

SERGIO : - Hoy te has retrasado...

Le dijo yéndose hacia la mesa y recogiendo los libros de estudio para salir de la habitación. De al lado, de la sala, se oía tocar "NEGRA SOMBRERA", al piano, a Sabelina.

SERGIO iba a salir ya. VOLVORETA, con un plumero, estaba parada mirando los libros del armario abierto.

Antes de que SERGIO se fuera, dijo:

VOLVORETA : - ¿Y todos estos libros se los ha leído usted?

SERGIO : - ¿Y por qué me tratas de usted?

VOLVORETA : - ¿Y este libro tan gordo?

SERGIO, sonriendo, dejó los libros que llevaba sobre la mesa y se acercó. Sacó el tomo de revistas encuadradas en piel. En medio del libro había una señal. Lo puso sobre la repisa de la vitrina y lo abrió.

SERGIO : - Mira, vas a ver a mi padre...

Señaló: era una fotografía de varios señores, de pie, con barbas, muy solemnes.

SERGIO : - Este es, el de la cruz...

VOLVORETA se admiró. Se acercó a la fotografía.

VOLVORETA : - Es verdad, pero está más guapo en el retrato de la sala... ¿Y qué dicen de él?

SERGIO, enfadado levemente, dijo:

SERGIO : - Te tengo que enseñar a leer... Dice: "Don Sergio Abelenda que, ayer, en el Ateneo de Madrid, pronunció una conferencia sobre el tema: El problema de la emigración en Galicia, orígenes, causas y remedios".

La muchacha no entendió nada. VOLVORETA volvió a mirar la vitrina, más asombrada todavía, del número de libros y dijo:

VOLVORETA : - ¿Y usted también se ha leído todos esos libros?

SERGIO : - Tú... No, yo voy a ser ingeniero... El único que se los lee es el novio de mi hermana...

SERGIO cerró el libro y lo colocó en el armario.

Se iba a marchar. Dijo:

SERGIO : - Hasta luego...

Se oyó la voz de la hermana:

SABELINA : - Sergio...

El muchacha salió.

SECUENCIA 7.- CASA SACERDOTE. (int. - noche)

SERGIO intentaba resolver un problema de interés compuesto. Encima de la camilla, en la sala comedor del anciano sacerdote del pueblo. Hacía números en un cuaderno. Miró hacia el cura. Estaba enfrente, al otro lado de la camilla. Aburrido, se distraía copiando el mapa nuevo de Europa que veía en una revista, sobre el atlas de SERGIO. Se veían los rótulos: Finlandia, Polonia, Austria, Hungría... con la bonita letra del sacerdote, y los límites correspondientes. Este le dijo:

CURA : - Esto va a ser inútil. Seguro que este tema no te sale. Ni el mismísimo Director General de Correos es capaz de entender el lío que han armado en Versalles... ¿Qué, te sale el problema?

SERGIO : - Sí...

SERGIO siguió haciendo números. Ahora se oyó al sacerdote, mientras apretaba con el secante:

CURA : - Se ha manchado...

SERGIO levantó la vista. El cura salía del comedor. SERGIO vió en el atlas una mancha de tinta. Cogió la revista: "EL MUNDO VO MUNDO". Empezó a hojearla. El sacerdote le dijo desde fuera:

CURA : - ¿Qué, ¿se decide Bodeiro con tu hermana?

SERGIO : - No sé.. Mi madre dice que llevan ya diez años...

En la revista se veían fotografías de la Primera Guerra Mundial. Se oía volver al sacerdote. SERGIO dejó la revista.

Al fondo había un aparador modesto. Colgaba del techo una lámpara, móvil, muy baja, y la luz llenaba toda la camilla. En un rincón, una estufa, de tubo. Don Fermín entró. Se sentó y empezó a raspar en el atlas, con una cuchilla. Dijo el muchacho:

SERGIO : - Me da, cinco mil seiscientos treinta...

Don Fermín, asomando un papel por debajo del atlas, dijo:

CURA : - Exacto... Vas a salir a tu abuelo en eso de los números.

SERGIO se levantó y se acercó a una pequeña biblioteca.

Como si mirara los libros, con interes, dijo:

SERGIO : - ¿Se imagina usted a mi abuelo empleado de Correos?

Don Fermín, embarazado, porque ese tema lo habian discutido muchas veces, dijo:

CURA : - Hombre, Sergio, si vamos a ver... Tenia un talento natural como nunca se ha visto, por eso hizo el dinero que hizo...

SERGIO seguía parado, al lado de la biblioteca.

Ahora, volviéndose, con amargura, dijo:

SERGIO : - ¿Por qué no le dice usted a mamá que ya me se todo el programa? Que perdemos el tiempo, repitiéndolo..

El sacerdote se levantó y empezó a recoger los libros de la mesa.

CURA : - No tanto, no tanto... Toma. Por hoy hemos acabado.

Le habia recogido los libros y SERGIO se acercó.

CURA : - Mira, Sergio, tu madre tiene miedo. A lo mejor se equivoca pero, si te suspenden, ¿qué va a pasar?

SERGIO : - Yo lo que quiero es ser ingeniero...

CURA : - Cuando vayas a Madrid te darás cuenta de que no es oro todo lo que reluce... Aunque seas ingeniero. Fíjate si tu padre era sabio. Y se arruinó. No basta con saber, hay que ser práctico...

SERGIO cogió los libros de la mesa. Miró la revista. Don Fermín le dijo:

CURA : - Si quieres te la llevas, así te aprendes las nuevas naciones...

SERGIO : - ¿Me la deja?

CURA : - Si, pero no la pierdas porque no es mia, *~~~~~*

Don Fermín abrió la revista y le enseñó una fotografía:

CURA : - Mira, Belmonte... Este si que gana dinero, y sin estudiar...

Debajo estaba el "FARO DE VIGO", el periódico.

Se veía un gran anuncio de un banco: "BANCO ULTRAMAR/
ACEVEDO S. A.". Dijo don Fermín:

CURA : - Casi tanto como este, que no se juega la vida como
el otro...

SERGIO : - ¿A usted no le gusta Acevedo?

CURA : - Ni yo a él... Se le ve poco por la iglesia...

SECUENCIA 8.- BANO Y PASILLO. (int. - noche)

SERGIO estaba en el baño, sentado en el borde de la bañera. Tenía el abrigo por encima del pijama. La luz, arriba, en el techo, resultaba extraña y todo quedaba i iluminado en una vaga y tenue claridad. El resplandor apenas llegaba a los rincones.

SERGIO ojeaba las fotos de la revista: FOTOGRAFIAS DE LOS NUEVOS AVIONES, ACCIDENTES DE LA EPOCA, AFICHES DE CINE, "YO ACUSO" DE LA CASA VILASECA Y LEDESMA, S.A., Y sobre todo las páginas dedicadas a la Primera Guerra Mundial, con los titulares: "ALEMANIA PUEDE PAGAR Y HA DE PAGAR".

De vez en cuando miraba hacia la puerta. El cuarto era grande y la bañera, sin grifo y la cañería cortada, parecía más inútil. Había un espejo y un lavabo. Ahora SERGIO se levantó y apagó la luz. Abrió la puerta y salió. Todo estaba oscuro, como la otra noche.

Cuando pasó por el hueco de las escaleras, todavía, esperando ver a alguien, se paró. VOLVORETA no estaba.

SECUENCIA 9.- PASILLO Y DESPACHO PADRE. (int. - dia)

SERGIO, en el perchero del vestíbulo, frente al despacho del padre, mirando en los abrigos de su madre y Sabellina, en los bolsillos, robaba dinero. Encontró unas monedas.

Le vió Rafaela, la vieja criada. El muchacho se volvió y no podía simular. Rafaela, tiernamente, no dijo nada. Solamente le preguntó:

RAFAELA : - ¿Quieres que te traiga algo de merendar? ¿Te preparo algo de jamón?

SERGIO : - Sí, ñaña...

RAFAELA : - Sergio, tu madre está muy preocupada. Tienes que ser más cariñosa con ella. ¿Necesitas dinero? Pídemelo a mí...

SERGIO : - ¿Pero te queda algo?

RAFAELA : - Más de lo que tú te crees...

La mujer iba muy arropada, debía estar algo enferma.

SERGIO cambió la conversación. Quería marcharse.

SERGIO : - Anoche te oí roncar...

RAFAELA : - Yo no ronco.

SERGIO : - Sí, ayer en la siesta.

RAFAELA : - No es verdad...

SERGIO ya no sabía qué hacer. Tenía las monedas en el bolsillo y procuraba que no hicieran ruido. Pero ya, esto, le pareció inútil y sonándolas, sacó la mano y la dijo:

SERGIO : - Eres una mentirosa...

La dejó sola. Entró en el despacho y cerró la puerta. Fue, rápido, hacia el balcón. Entre los cortinajes miró al jardín. No había nadie. Esperó. Sacó las monedas del bolsillo. Las tenía en la mano y se las quedó mirando. Apareció VOLVORETA. Se quedó allí, fijo, mirándola. Ahora apareció Chinto. SERGIO se escondió. Volvió a mirar. Fue terrible para él, VOLVORETA y Chinto, se hablaban. Le entraron celos.

SECUENCIA 10.- CASA ACEVEDO Y JARDINEROS. (int. - ext. - tarde)

Estaban en la mesa VOLVORETA y sus dos parientes.
Feli se levantó a quitar las cosas de la merienda. Fue
VOLVORETA la que la quitó. Dijó:

VOLVORETA : - Deja, lo hago yo...

Llevó los vasos hacia el fregadero. Empezó a lavar
los. Dijó:

VOLVORETA : - Qué gusto, tener agua caliente...

La clara cocina, mesas, sillas y armario de pino
blanco. La blancura de las paredes y el fogón, los vi-
sillos alegres, hacían pensar a VOLVORETA en los som-
bría que era la casa de los Abelenas. Dijo la mujer:

FELI : - ¿Y no sabes nada de tu hermano?

VOLVORETA : - La última vez que me escribió fue el año pasado...

JARDINERO : - Es que Buenos Aires está muy lejos.

VOLVORETA : - Para lo que cuenta. Da la lata a mi madre para que
yo le trabaje la tierra.

JARDINERO : - ¿Y te crees que es mejor servir?

VOLVORETA : - Para mí, peor que la tierra no hay nada... ¿Dónde
te los pongo?

FELI : - Ahí, en la alacena...

VOLVORETA había secado los vasos y los dejó donde
indicaba la mujer.

VOLVORETA : - ¿Y vuestras señoras no necesitan una chica?

MUER : - Ahora no. Lo que si podrías hacer era ir como yo
a la fábrica del señor cuando llegue la costurera.

VOLVORETA : - ¡Qué asco, el pescado!...

VOLVORETA había cerrado la alacena y fue otra vez
al fregadero.

FELI : - Ay, hija, es que tú eres muy delicada...

VOLVORETA se empezó a lavar las manos.

VOLVORETA : - Con el pescado sí. Cada vez que tengo que limpiar
el pescado me pongo mal. Menos mal que Rafaela,
que es muy buena, me echa una mano...

El hombre se levantó. Dijo:

JARDINERO : - Va a llevar... ¿Dónde están los niños?

FELI : - Jugando por ahí...

Había mirado hacia la ventan. Cogió de un rincón unas tijeras de podar y se volvió a sentar y empezó a afilarlas, con la piedra. Mojaba las tijeras en un pocillo. VOLVORETA se secaba las manos. Dijo, ensimismada:

VOLVORETA : - Lo que no puedo sufrir es salir cada quince días
Estoy atada...

FELI : - ¿No querías ver la casa? Espera, no sea que hayan
vuelto los señores...

La mujer salió. VOLVORETA se acercó a la mesa donde seguía el hombre afilando. Le dijo:

VOLVORETA : - Si fuera oficio de mujer me gustaría ser jardinera

El hombre levantó la vista y dijo:

JARDINERO : - ¿Pero no decías que no te gustaba trabajar en la
tierra?

VOLVORETA : - No es igual...

JARDINERO : - El verdadero oficio de la mujer es casarse...

VOLVORETA : - También aguantar un hombre toda la vida...

El otro hizo un gesto de no comprenderla. Preguntó:

JARDINERO : - ¿Qué tal gente son esos Abelendas?

VOLVORETA : - Como todos...

JARDINERO : - El jardín es el que tienen hecho una pena...

Desde la puerta, la mujer, la llamó:

FELI : - ¿Vienes?

JARDINERO : - A ver qué hacéis, no toquéis nada...

VOLVORETA fué hacia el rincón y cogió el paraguas.

FELI : - Déjalo, luego lo coges...

Salieron al jardín, hacia la casa de los dueños.

VOLVORETA : - Oye, Feli. ¿Son novios Luisita y mi señorito?

FELI : - ¿Novios? Ni pensarlo... ¿A tí quién te ha dicho eso
se disparate?

VOLVORETA : - Mi señorito.

FELI : - Eso quisiera él y su madre... Nuestra niña pica más alto...

La mujer se adelantó y subió hacia la puerta. Parecía recién pintada, rodeada de una marquesina de cristales de colores. Entraron. La mujer, mientras se iba hacia la sala, dijo:

FELI : - Lo más bonito es el comedor...

Encendió las luces. Apareció un comedor lujoso, grande. La alfombra, arriba, enorme, resplandeciente, hizo brillar la mesa barnizada, la cristalería de plata, las vitrinas y un centro de mesa de porcelana. Había cuadros y cortinas crema, con bordados. Las paredes, cubiertas de madera, reflejaban la luz.

La mujer abrió un cajón del aparador.

FELI : - Mira, que cubiertos...¿Ves qué gordos? Pues todo es de plata...

De pronto se oyó un pequeño estrépito. Entró corriendo un lechoncillo y, detrás, persiguiéndolo, aparecieron dos niños y una niña. La jardinera se echó los brazos a la cabeza. VOLVORETA se reía. Los niños atravesaron el comedor. La niña había cogido el lechón y la madre, llevándola, la iba diciendo:

FELI : - ¡No es tengo dicho que no entráis aquí nunca? Fuera de aquí, renegados, que no veáis a matar a disgustos...

Feli, al llegar al umbral, dijo a VOLVORETA:

FELI : - Espérame aquí que voy a encerrar a estos...

VOLVORETA se quedó sola. Se veía que estaba impresionada por la luz. Fué a un pasillo, con miedo, y encendió. Todas las puertas estaban cerradas. No se atrevió a abrirlas. Por fin encontró una abierta. Dió la luz. Era el cuarto de baño. VOLVORETA se admiró todavía más al ver los espejos centelleantes, la blanca bañera, el cobre de los grifos. Descubrió una gran repisa sobre el lavabo, repleta de frascos. Cogió un gran frasco de agua de colonia. Vacilan-

te, lo abrió y lo olió. Pero, ahora, se fijó en le bidet. No sabía qué era. Se acercó. Dio al grifo y el ruido del agua, la asustó. Miró hacia la puerta, por si venía la mujer, su paisana, y, quitándose el zapato, metió el pie dentro.

De repente notó que alguien la miraba. Se volvió sobresaltada y vió a un hombre en la puerta. Era el señor Acevedo. Fué a gritar pero él dijo:

ACEVEDO : - ¿De dónde has salido tú?

VOLVORETA llena de temor, casi no podía hablar. El señor Acevedo tenía cara de guasa y la miraba a los ojos y al pie desnudo. VOLVORETA se puso colorada.

VOLVORETA : - Soy de los Abelenda, del pueblo de Feli...

ACEVEDO : - Ah, sí... ¿Te gusta la colonia?

Ahora, en aquella incómoda postura, VOLVORETA se fijó en el tarro de colonia que llevaba en las manos. Después, poco a poco, como afeitada, sacó el pie del agua, donde todavía seguía metido.

SECUENCIA 11.- FALDO Y MAR. (ext. - atardecer)

VOLVORETA volvía hacia casa. Llevaba puestos los guacos y por el capacho pequeño, coqueto, aseaban los zapatos nuevos. Empezó a llover y abrió el paraguas. El camino bordeaba el mar, hacia el faro, viejo e incervible y, abajo, cuando se ponía el sol, entre la lluvia, recortado por los montes, todo se hacía neblinoso, gris, húmedo. Las sombras de los pines, hacia la playa, rozaban casi el agua.

Al doblar hacia la izquierda, hacia el atajo, alguien se paraba. Fué un susto. Era SERGIO.

VOLVORETA : - ¡¿qué susto me ha dado usted?...!

SERGIO : - ¿Usted?

VOLVORETA : - Bueno, qué susto me has dado...

Estaban parados. SERGIO miró satisfecho.

SERGIO : - ¿No dejas un poco de paraguas? Me estoy mojando. Trecito lo llevaré yo...

Ella le cubrió y quedaron muy próximos. Al coger SERGIO el paraguas rozó su mano. La dijo, celoso:

SERGIO : - ¿Dónde has estado?

VOLVORETA : - ¡Fui a ver a Feli, la criada de Acevedo. Era mi día libre... Esli es de mi pueblo...

SERGIO : - ¿De tu pueblo?

VOLVORETA : - ¿Me lo sabías? Pues ella me proporcionó tu casa. Duono y tú qué hacías aquí, mojándote?

SERGIO : - Te esperaba...

VOLVORETA : - ¿A mí? No querrás que me lo creas...

Seguían parados, junto a la cerca. Ahora SERGIO cambió de mano el paraguas y la cogió del brazo. La llevaba por otro camino, junto a una caseta. Ella dijo:

VOLVORETA : - Se me ha hecho tarde. Tengo que irme... Tu madre me recibirá... ¿Dónde vamos?

SERGIO : - Esto es nuestro también. Así guarda Chinto los pperos... Ten cuidado con él...

VOLVORETA : - ¿Por qué?

SERGIO : - Porque no es de fiar... ¿Sabes lo de la otra noche?
Lion de él...

VOLVORETA : - Como cualquier hombre... Todos buscáis lo mismo...

El la cogió del brazo y la besó, de repente, sin preguntar más, como un adolescente. Ella, soltándose, le pegó. Estaba soliviantada:

VOLVORETA : - ¿Pero tú que te has creído?

SERGIO : - ¿Es qué solo te gustan los cruidos?

El muchacho estaba nervioso.

VOLVORETA : - ¿Por qué dices eso?

SERGIO : - Sí. Te vi ayer con Chinto.

VOLVORETA : - ¿Yo con Chinto?

SERGIO : - Sí, te vi ayer, en el jardín...

SERGIO estaba celoso. Pero ahora se había cortado. Estaban escondidos junto a la pared de la cabala que no miraba al casino. Estaban callados, viendo llover. Ella se miraba los pies, salpicados por el agua. Dijo el muchacho, apenado, un poco con rabia:

SERGIO : - Podías haber estado aquí conmigo, esta tarde...

VOLVORETA : - ¿Y si nos van, qué?

SERGIO : - ¿Que nos van.

VOLVORETA : - Como a tí no van a dejarte en la calle...

SERGIO : - Entonces, qué... ¿Es mejor no verte?

VOLVORETA se encogió de hombros. No le entendía.

El tenía un regalo que la iba a dar. Era una sortija. Pero no se decía. Jugaba con ella entre los dedos. SERGIO estaba sombrío. Luego la dirigió una mirada, de regalo. Pero se metió el regalo en el bolsillo. La dijo:

SERGIO : - Si quieres...

VOLVORETA respondió con indiferencia:

VOLVORETA : - ¿Qué...

SERGIO : - Podrías venir conmigo al cine el día de la Virgen...

VOLVORETA se alegró. Se le pasó todo.

VOLVORETA : - ¿El jueves?

SERGIO : - ¿Vas a venir?

VOLVORETA : - No me dejarán salir...

Ahora era sincera. Pero la había contrariado el no poder salir. SERGIO, respondiendo como el uso, dijo:

SERGIO : - A lo mejor sí...

VOLVORETA : - ¿Y el dinero?

SERGIO : - Vendrá Bodoiro a comer... Y si me se lo pido a Rafaela...

Es la que más dinero tiene en casa, cree que es un secreto pero lo sabemos todos. Lo tiene en la cómoda...

VOLVORETA : - ¿Y si nos ven?

SERGIO se volvió, afirmando.

SERGIO : - Pues que nos vean, qué me importa...

Ahora VOLVORETA le miró a los ojos. Sonrió. Esto era lo que ella quería. Dijo, entusiasmada

VOLVORETA : - ¡Ojala vayamos...

Ella se acercó, sin querer, entusiasmada. A SERGIO se le olvidó el regalo. SERGIO la miró. Ella cerró los ojos, fría simplemente. Los labios de SERGIO rozaron levemente, inhabitualmente, los otros, cerrados, de la muchacha. En seguida, avergonzado, los apartó. Su gesto decía que algo había fallado.

VOLVORETA, a modo de disculpa, dijo:

VOLVORETA : - Podrían vernos, ¿no voy...

Pero ninguno de los dos se movió. Más por SERGIO, enfadado de esa respuesta. Tenía otra vez la sortija en la mano, para dársela. Ahora miraba al monte. Ella le miró. Seguía lloviendo, igual, tentamente. Había menos luz, apenas quedaba, y el monte, por allí, tapaba el mar. Ahora VOLVORETA atarriada, miraba hacia dentro de la cabina. Se sorprendió. Por dentro, a través del sucio cristal, una sombra se movió. Había alguien. Se oyó un ruido. La muchacha quedó aterrada. El ruido espabiló a SERGIO. Se quedaron llenos de miedo. VOLVORETA le cogió la mano a SERGIO:

VOLVORETA : - ¡Ahí hay alguien!

SERGIO : - No... ¿Quién va a *haber*

VOLVORETA llevaba a SERGIO de la mano, alejándose, tirando de él. El muchacho retrocedía, sin comprender y sin haber visto nada. Ahora ella se separó de él, por la tierra, hacia el camino. SERGIO, mirándola, mirando también la albañe, seguía retrocediendo.

SECUENCIA 12.- COMPLEJO CASA ABILETEVA. (int. - día)

SERGIO estaba esperando a que llegara VOLVORETA a recoger los platos. En la mesa, presidiéndola, estaba la madre. Por la derecha, Sabelina, luego Nedeiro, después SERGIO y al lado de éste Rafaela. Estaban todos endomingados. SERGIO tenía puesto un traje viejo del tío. Apareció VOLVORETA en la puerta. SERGIO y ella se miraron; SERGIO con precaución. VOLVORETA dijo que no con la cabeza. SERGIO miró a la madre con cara de pocos amigos.

MADRE : - ¿Le gustó el rodaballo, Amaro?

RODEIRO : - Nunca lo comí tan sabroso...

MADRE : - Lo hizo Sabelina...

VOLVORETA recogía ahora el plato de Sabelina. Se la vio a ésta hacer un remilgo de modestia.

Los platos, la fuente, una botella vacía, eran demasiado carga para VOLVORETA. Rafaela se levantó:

MADRE : - ¿Dónde vas?

RAFAELA : - A ayudarla...

MADRE : - Estate quieta. Tú eres la que necesitas ayuda. Ella es joven...

Se marchó VOLVORETA. Rafaela dijo a SERGIO:

RAFAELA : - ¡A que no sabes qué hay de patro?

SERGIO no contestó. Se sentía aislado. Rafaela se acercó a él y, como si descubriera algo importante, le dijo:

RAFAELA : - Matillas...

SERGIO se quitó la servilleta y, enfadado, la dejó en la mesa. Contestó a Rafaela con un gesto destemplado.

MADRE : - ¿Y cuánto dinero le dará a ese Benavente?

RODEIRO : - Un buen puñado... No sé exactamente. Pero un premio Nóbel...

Seguía hablando Rodeiro.

RODEIRO : - Y en oro, no en marcos... Tiene suerte de que el pre-

nie lo dé Suacia y no Alemania...

MADRE : - ¿Y a los que perdieron los marcos no les devuelven nada?

RODOLFO : - Nada. Pregúteselo usted a los que los tenían en Santiago
VOLVORETA entró con una fuente llena de natillas.

Al sujetarla metía un dedo en el pestre. Sabelilla y
SERGIO se dieron cuenta.

RODOLFO : - No, cuando estubo en Madrid, vi "Los intereses creados"...
Era algo... Muy profundo... Pero nada aburrido... En el fondo
era una comedia... Pero distinta...

SERGIO se dio cuenta de que nadie «tenía» a la
explicación de Rodolfo. La madre estaba mirando hacia el
ventanal y, de pronto, dijo:

MADRE : - ¿Dónde irá ese Chinto?

Todos miraron hacia el ventanal. Chinto, el cria-
do, salía ahora del jardín hacia el camino.

ISABELLA : - ¿Dónde va a ir, mamá... A mí parece ridículo ese miedo
que tienes a Chinto...

MADRE : - No sé... Pero cada día me parece más raro... ¿Por qué
se suspensa en no venderle la tierra a Acovedo?

SERGIO, cortante, contestó:

SERGIO : - Porque es suya.

VOLVORETA llegó a servir a SERGIO. Esto no se atrevió
a mirarle a la cara: veía los pies de la muchacha calzada
como siempre con sus bonitos zapatos. Al salir VOLVORETA,
Sabelilla dijo:

SABELLA : - ¿Te has fijado, mamá? Metía un dedo en las natillas...

MADRE : - Estas chicas... Sólo piensan en las salidas... Hoy que-
ría salir también para ir al cine. Le he dicho que no.

SABELLA : - Has hecho bien, mamá... ¿No salió el domingo pasado?

RODOLFO : - No sé cómo a los jóvenes les gusta esa sosería del
cine... ¿Dónde se va a comparar con el teatro! En vez
de poemas, letreros... En vez de decorados, una sábana...
Y, luego, todo son disparates, carreras y atropellos...

SERGIO In estaba mirando. Le dijo:

SERGIO : - Tú es que ya no eres joven, Amaro, por eso te gusta ir despacio. Y si no que se lo pregunten a Sabelina...

La madre miró a Isabelina y luego a SERGIO. A este muy irritada. Amaro no sabía qué decir, embarazado. Sabelina miró al suelo. Unicamente, Rafaela, robando sus natillas, dijo:

RAFAELA : - Cada vez que pienso que he visto nacer a esta me parece imposible que ahora se vaya a casar...

Sabelina se tapó la cara con las manos y salió de la habitación. Se hizo un penoso silencio. Nadie se movía. Ahora, tranquilamente, Sergio, se levantó. Se fué a la cocina. Pero lo que quería el muchacho era ver a VOLVORETA. La buscó por el pasillo. Luego fué a la puerta trasera. Salió al patio. Entró en los establos. Pero no estaba. Al salir, por detrás de la verja, vio pasar a la jardinera, la paisana de VOLVORETA, que salía de su casa y se iba. SERGIO volvió a entrar en la casa. Entonces vio a VOLVORETA. Se paró al ver que la madre salía de la sala y subía las escaleras. Detrás salió VOLVORETA, que lo vio. Fué hacia él.

SERGIO : - ¿qué pasa?

VOLVORETA : - Los Acevedos, os han invitado. Dan una fiesta.

SERGIO : - Entonces no volveremos hasta las diez a casa. Fídelo otra vez permiso a mi madre. Y si no te lo da te escapamos...

VOLVORETA : - ¿Y tú?

SERGIO : - Tú estate donde te he dicho. A las siete.

VOLVORETA : - ¿Pero te dejarán ir?

SERGIO : - Ya lo verás.

Se oyó la voz de la madre. Sergio, no obstante, dejó a VOLVORETA y se fue hacia las escaleras.

RAFAELA : - Sergio... que vamos a casa Acevedo. ¿Tienes limpio los zapatos? Anda, que los limpie Blanca... Subo...

Se veía, desde abajo, la puerta abierta de la habitación de la madre. SERGIO subió las escaleras y entró:

MADRE : - ¿Habéis dejado solo a Amaro?

SERGIO : - Está abajo... ¿qué pasa?

MADRE : - ¿Has visto a tu hermana?

SERGIO : - No querré verme.

MADRE : - Ya se le pasará... A lo mejor has hecho bien, alguien tenía que decir eso...

El chico vió el cielo abierto.

SERGIO : - ¿Y tengo que ir a casa Acevedo?

MADRE : - Con lo que te quieren, ves un rato y, luego, si quieres te vas...

SERGIO : - No, eso sí... ¿Han invitado a Amaro?

MADRE : - No sabían que estaba aquí, pero vendrá con nosotros. Anda, ve a hacerle compañía... Espera, toma...

La madre estaba en el armario, eligiendo un vestido.

El muchacho, acercándose, le dijo:

SERGIO : - ¿Pero vamos a ir ya?

MADRE : - No, a eso de las seis... Oye, Sergio, no fumes tanto, te perjudica...

El muchacho asintió con la cabeza y recogió el dinero que le daba la madre, satisfecho.

SECUENCIA 13.- PLAZA FUERLE. (ext. - atardecer)

VOLVORETA esperaba en el atrio de la iglesia. Había llovido y el suelo y la plaza, desde allí, rodeada de castaños y bancos de piedra, parecían brillantes, a pesar de la soledad. Había algunos carteles en la iglesia del Novenario a la Virgen.

A la derecha, solamente unos muchachos, se apilaban en una caseta de tiro, de la feria. Por encima de las casas se notaba el resplandor de una feria gigante. VOLVORETA estaba nerviosa, intranquila. Ahora vio a SERGIO, al otro lado de la plaza. Le hacía señas. Los dos llevaban abrigos. Ella un sombrero muy cursi.

La muchacha no se atrevía a cruzar la plaza. SERGIO la llamaba con la mano. Ahora VOLVORETA atravesó la plaza, cohibida. El muchacho estaba metido en un portal. Al llegar, dijo:

VOLVORETA : - No he podido salir hasta ahora.

SERGIO : - Toma, tu entrada. Ya ha empezado...

VOLVORETA : - A ver si nos ve Chinto. Le acaban de echar de ahí...

Señalaba una taberna. Estaba atemorizada de que los vieran juntos.

SERGIO : - Estaría borracho.

VOLVORETA : - Se ha peleado con uno por no se qué de un hermano...

SERGIO : - Anda, corre...

La muchacha ya se marchaba. Desde allí, por la otra calle, al fondo, se veía un corro de gente a la puerta del baile.

SERGIO : - ¿Te dió permiso mi madre?

La muchacha se volvió.

VOLVORETA : - Me tuve que escapar...

La muchacha no sabía si volver. SERGIO la indicó que se alzara. Poco a poco VOLVORETA se fue acercando hacia el cine. Algunas veces volvía la cabeza. SERGIO seguía allí parado, medio escondido en el portal.

Ahora, entre la gente, ya no se la veía. Debíó entrar. SIMÓN salió. Atravesó la otra acera. Los ruidos de la feria se oían apagados, aharridos. De nuevo espesó la lluvia. La calle y la plaza, al atardecer, se iba llenando de sombras y el agua, al caer, apenas hacía ruido.

SECUENCIA 14.- CINE. (int. - noche)

Estaba todo oscuro. SERGIO no distinguía nada. Sólo, ahora, hacia la izquierda, las imágenes de la pantalla. Era un desfile de modelos de París. Hacían gracia a la gente por los movimientos acelerados. Pero a la vez estaban sorprendidos ante tanto lujo.

No encontraba a VOLVORETA. SERGIO miraba en la oscuridad. Seguía parado, decepcionado, en un rincón. Se oía la voz de un señor que comentaba las imágenes con un puntero, subido en una silla. Ahora, en la sábana de la pared, se proyectaban imágenes de la canonización de Pio X. De pronto, al final, se encendió la luz. SERGIO buscó, parado, a VOLVORETA. El cine le daba en el salón de baile. A un lado se veía el tablado de los músicos, ahora sin gente, con los atriles vacíos. Todos habían quedado cegados por la poca luz del salón. Había dos grupos, los que tenían silla, de casa, y, atrás, los de pío.

SERGIO vio a VOLVORETA. Estaba al fondo. No se atrevió a acercarse. Hablaba con alguien. SERGIO, clavado, tenía miedo de ir hacia ella. Las voces del hombre del puntero atrajeron a SERGIO. En medio de la sala estaba el proyector, apoyado en un cajón, en el suelo. Lo manejaba una mujer. Debía ser su esposa. Ahora se volvieron a apagar las luces. Se hizo un silencio general. SERGIO, poco a poco, se iba acercando a la muchacha. Los rostros de los aldeanos estaban asombrados, fijos en la sábana. Volvió a escucharse la voz del comentarista, subrayada por el ronquido de una música que venía de un gramófono, cercano a la pared.

SERGIO cogió una mano de VOLVORETA que, maravillada, seguía las imágenes de la sábana. Ponían: "VIAJE A LA LUNA", de Meliós. Las imágenes eran grotescas, los movimientos de los personajes. Se veían a unos autómata ridículos. La luz rebrillaba en la cara de VOLVORETA que seguía la historia sin parpadear.

SERGIO la preguntó:

SERGIO : - ¿Qué te decía?

VOLVORETA : - Si quería sentarme...

SERGIO : - ¿Cuál era?

VOLVORETA : - No sé...

Apenas le hacía caso. SERGIO miraba, cerca, al hombre con quién había hablado la muchacha. Los ojos de todos seguían fijos en la película. Ahora se veía, en la sábana, la Osa Mayor, personificada por seis hermosas mujeres que sostenían una estrella cada una, Venus, Arturo, Febo, Saturno... Metido entre la luz del proyector y la sábana, subido en una silla, casi mezclado con los personajes de la película, el hombre del puntero contaba la historia, a lo Julio Verne. Sus palabras aurrían y resultaban monótonas. El ronquido del gramófono ambientaba la sala y los espectadores se sentían transportados.

SERGIO Y VOLVORETA miraban la película. SERGIO, coloso. Ella como encantada, miraba la luna de yaso, los cruceros, los hongos gigantes, los vehículos siderales, el rey de la luna.

Ahora SERGIO la volvió a coger la mano. La entregaba un regalo: la sortija. Ella le medio sonrió. El la cogió un dedo y la puso la sortija. La miró a la cara. El silencio, en la sala, era total. La gente estaba entregada. SERGIO la dijo:

SERGIO : - Te quiero...

Ella le miró. Las solapas del abrigo, cerradas, la hacían más niña, en el resplandor. Le dijo:

VOLVORETA : - ¿Y luego que ponen?

SERGIO : - Una de risa... ¿No habías visto nunca el cine?

Ella le hizo un gesto con la cabeza. No. Y siguió mirando la sábana. SERGIO parecía todo un hombre. Ahora la rodeó la cintura con el brazo. SERGIO miró hacia atrás. En la penumbra en las caras de los viejos y de las viejas, parpadaban los movimientos de la luz que volvían de la pantalla.

SECUENCIA 15.- JARDIN CASA ARELEDA. (ext. - noche)

VOLVORETA salió de la casa, por el patio, de la puerta trasera. Llevaba un cubo de cáscaras de patatas. Abrió la cochiguera. Se oyó el gruñir de los cerdos. La daba asco. Se veía la luna. La miró. Recordaba la película. Sonrió. Alguien la chistó desde la sombra. Era SERGIO, pegado a la pared, hacia los establos de los animales. SERGIO atravesó y la cogió, medio abrazado, hasta la pared de la casa. Allí estaba oscuro. Estaban medio ocultos por un peral. El la besó. Ella dijo:

VOLVORETA : - Si vieras qué suerte, nada más llegar yo, vino tu madre

SERGIO estaba muy contento. La quería llevar a los establos. Ella dijo:

VOLVORETA : - No. Está Chinto, durmiendo... Ha llegado borracho...

Apenas habían dado dos pasos. Se volvieron a parar. Dijo ella:

VOLVORETA : - ¿Cómo era la otra película?

SERGIO : - Era de Patty, uno muy gordo... Se maría uno de risa... Se bañaba con unas señoritas. Luego venían los guardia que perseguían a unos ladrones. Se armó una de carroza y golpes...

SERGIO la cogía la mano de la sortija. Ella le miró agradecida. Se quedaron callados. De pronto aparecieron, de la puerta principal, Sabeliña y Rodeiro. La hermana, agitada, le traía de la mano. Los muchachos se pegaron a la pared. No sabían si salir. Ya no podían. Rodeiro venía despegado. Entraron en la sombra. Por fin se pararon. SERGIO y VOLVORETA ya no podían escapar. Fue Sabeliña la que le echó los brazos al cuello y se puso a llevar. Rodeiro, por si los veía la madre, se apretó también en la sombra.

ROBEIRO : - Cálmate, Sabel... Cálmate, por Dios...

SERGIO y VOLVORETA apenas se movían. El peral los apartaba. Estaban arrinconados en una pileta de lavar.

Entre hipo, medio histérica, Sabeliña suplicaba:

SABELIÑA : - No me importa que tu casa sea pequeña... Yo no quiero nada... Sólo a tí...

RODEIRO : - Pero Sabeliña...

Rodeiro la abrazaba los hombros y la acariciaba el pelo. Los muchachos les escuchaban, medio abrazados, pero por sig de. No se distinguían bien a Sabeliña y a su novio. Eran dos cuerpos oscuros. Sabeliña, más tranquila, empezó a decirle:

SABELIÑA : - Mi madre nos ayudará... Cuando le den la boca a Sergio empezará a ahorrar... Y además a tí te suben el sueldo a primere de año, tú nos lo has dicho...

RODEIRO : - Sí, pero cuánto... Nos van a oír...

SABELIÑA : - Si ya sabes que yo me conformo con poco... Con lo que tenemos podemos empezar... Después, cuando mi hermano sea ingeniero, todo esto será nuestro... Ma lo ha dicho mamá... Llevamos seis años así... Pero, ¿no lo comprendes? ¿Es qué no me quieres, Amaro? ¿Ya no te gusta? Tu mismo me dijiste que iba a ser este año... Yo no puedo seguir así... Aunque te trasladaran a Madrid, mi madre nos ayudará...

Resultaba patético. SERGIO no hacía más que mirarle, agachado allí, junto al cuerpo de VOLVORETA. Estaban medio agachados. La muchacha, aterrada. Ahora habló Rodeiro. Se había desprendido del abrazo de Sabeliña.

RODEIRO : - En Madrid, nena, los funcionarios sólo valen el dinero que los dan a final de mes... Aquí, como tenemos cuatro tierras y dos criados, parecemos alguien...

SABELIÑA : - Pero mi hermano, cuando sea ingeniero, ¿crees que nos dejará de la mano?

Estaba pegada a la pared, quieta. Sólo movía las manos, ligándose alguna vez el pañuelo a los ojos. Rodeiro se volvió. Le costaba lo que iba a decir. Le habló con miedo, como confesándose, acercándose un poco a ella.

RODEIRO : - No sueñes, Sabeliña... Sergio no será ingeniero...

... Tu madre y yo no os lo hemos querido decir...

Ahora se apartó. SERGIO se incorporó, como agarrotado, apoyándose en la pared. También lo hacía VOLVORETA, sin miedo, como perdiendo el miedo. Rodeiro entró en el campo de luz, incómodo, asustado de lo que había dicho. Sabeliña empezó a llorar. El otro no sabía qué decirle. La luz que venía de la fachada le daba en la cara. Ahora Rodeiro tenía un aspecto penoso, mediocre. Se miraba uno de los puños del abrigo. Un hilo. Lo mordió. Ahora Sabeliña se iba acercando a él, alejándose de SERGIO y de VOLVORETA. Lo último que oyó el muchacho fue:

RODEIRO : - Anda, vamos... Todo se arreglará...

SERGIO, derrumbado, miraba fijamente. Ante sí. A VOLVORETA le dio pena. Estaban solos. Lo acarició el pelo. El, de pronto, se volvió. La abrazó crispado. Empezó a llorar, hundiendo la cabeza en su hombro. Se besaron de verdad.

SECUENCIA 16.- FARO. (.oct. - día)

Cerca de la caseta del faro abandonado estaba SERGIO. Se le notaba que había llorado. Se veía el mar. La lluvia, lenta, constante, caía y las tierras de los Abolenlas, cerca de allí chapaban el agua y las hojas, mojadas, tomaban un color dorado, melancólico. A lo lejos, el pueblo. Más al fondo, la ría.

SERGIO vio venir a Rafaela, con paraguas. Ahora pasaba una carreta. Se veía a una vieja. Venía fumando, arriba, dirigiéndose de los buyes.

MUJER : - Te vas a mojar, Sergio... ¿Ya no vas a Madrid, hom?

Rafaela se cruzó con la carreta. SERGIO se refugió en la caseta del faro. Rafaela, al llegar, se paró vacilante:

RAFAELA : - Sergio...

SERGIO se volvió, para no verla, para que no le notara que había llorado.

RAFAELA : - Te han traído una carta... Es de Luisa...

Ella trufa en la mano. Se acercó al sentirle llorar. Se sentó a su lado. Era incómodo para los dos. Rafaela corraba el paraguas. Dejó la carta sobre el banco. De pronto, el chico, se abandonó en el regazo de su vieja criada. Ella se dejaba desahogar. Ahora le decía:

RAFAELA : - Fobriño... ¿Por qué escapaste? Te estaba buscando... Todos te están buscando... Si no pasó nada. Que no puedes ser ingeniero, ¿y qué importe? Sólo Dios sabe donde está la muerte de cada cual... Mírame a mí, ¿No te contaron que iba a ser maestra?

SERGIO, ahora, había dejado de llorar. Negaba con la cabeza. Pero seguía en la misma postura.

RAFAELA : - Fue cosa de tu padre... Cuando se vinieron aquí... Me enseñó a leer y me animó a estudiar... Tú no habías nacido...

SERGIO, mecánicamente, se incorporó. Se secaba las lágrimas, con la mano, rabiosamente. Ahora dijo, después de unos segundos de silencio:

SENGIO : - ¿Y por qué mi madre siempre habla mal de papa?

RAFAELA : - Limpíate...

Le daba un pañuelo.

RAFAELA : - No habla así... Lo que pasa es que tu padre tuvo muy mala suerte...

El muchacho se sentía desesperado. El hablar era una forma de desahogarse más. Tenía ahora el pañuelo entre las manos. No bioso, dijo:

SENGIO : - ¿Pero qué le pasó a mi padre?

RAFAELA : - Tu padre era muy distinto... Tu abuelo ganó mucho dinero en Cuba, pero tú padre era demasiado bueno y le engañaron en Madrid... Madrid se lo tragó todo...

SENGIO : - ¿Pero como?

RAFAELA : - Yo no sé muy bien. La manía que tenía de hacer estudiar a la gente... Fíjate, hasta mi. Uno eso eran mis ahorros... Ese dinero de que tanto habláis todos...

SENGIO : - ¿Por suerte voy a tener yo...

RAFAELA : - No digas eso...

SENGIO : - ¿Qué voy a ser ahora? Un capiendo... Como Bodeiro...

La lluvia, a veces, paraba y luego volvía, machacona, callando, metiéndose en la caseta del faro. Ahora SENGIO no fijó en la choza de sus tierras, donde se guardaban los aperos. No bía salida alguien. Rafaela dirigió también hacia allí la vista. SENGIO, como recordando, dijo:

SENGIO : - Ese hombre ha estado en casa. Una noche lo ví desde la ventana, hablaba con Chinto...

RAFAELA : - Sí, es su hermano...

Rafaela había contestado de una forma natural. El muchacho seguía mirando hacia allí. El hombre seguía cerca de la choza.

SENGIO : - ¿Pero tú lo sabías?

RAFAELA : - Sí... Va para América... Chinto no tiene donde tenerlo. No le digas nada a tu madre porque las cosas de Chinto la dan miedo...

El hombre se alejó. Rafaela se había levantado. Se quedó mirando al muchacho, como esperándole. Este seguía estrujando el pañuelo, sin comprender nada.

RAFAELA : - Anda, vamos... Te están esperando...

SEBASTIÁN : - No, ya iré más tarde... Vete tú...

La mujer seguía parada, de pie, sin decidirse a marcharse. Abrió el paraguas. Le dijo:

RAFAELA : - Ten cuidado con Volvoreta... Esa te quiere pillar, es mayor que tú...

Volvió a dejar de llover. SEBASTIÁN cogió la carta que le había traído Rafaela. Ahora se levantó y se fue detrás del faro. Rafaela debió marchar. Ahora SEBASTIÁN miraba la carta. Vió los sellos ingleses. Partió la carta en pedazos, sin ganas.

SECUENCIA 17.- CASA ABELLENDA. (int. - atardecer)

SERGIO estaba fumando, pegado al cristal, mirando hacia afuera, donde el camino de olmos, se iba emborronando con las sombras. Un hilo de lluvia, al caer, resbaló en el balcón y entonces el camino no se veía.

SERGIO, con la uña, rascaba, alarrido, en el cristal. Se oía a la madre. Estaban detrás, sentadas. Tenía las gafas puestas.

MADRE : - ... Don Claudio estará en Santiago pasado mañana. Así que si se decide usted a venir, ese mismo día quedará ultimado el asunto. Lo que siento en el alma es que no suba ni una peseta más de las diez mil que ofreció. Pero no crea usted que es poco, pues sobran casas en Santiago. El próximo domingo no será imposible ver a ustedes. Dígasle a Isabeliña. Sin más, afectuosos saludos...

Ahora SERGIO las miraba. Estaban la madre y la hija. La madre dejó la carta sobre la mesa. Decía.

MADRE : - No digo más que esto, no tienes por qué enfadarte con Amaro... Ahora, yo tampoco te obligo a ir a Santiago...

Ahora miró a SERGIO. Este seguía fumando y, a veces, el resplandor del cigarrillo, iluminaba un poco la ventana.

MADRE : - Sergio, ¿Sabes dónde está Rafaela?

SERGIO : - Yo que sé...

La madre, levantándose, le dijo:

MADRE : - Si quieres no vas a dar clase hoy.

SERGIO : - Sí... Bueno, pues no voy...

La madre salió. Sabeliña cogió la carta y se la quedó mirando, entristecida. La madre, al salir, dió la luz.

SERGIO no volvió, mirando al jardín, para ver si volvía VOLVORETA. Ya no se veía nada, solamente, al reflejar se la luz, se veía el salón y a Sabeliña, sentada, con la carta. SERGIO arañó el cristal, a drede.

SABELINA : - ¿Quieres dejar de hacer ese ruido? Ya que no vas a estudiar podrías ir a ver si te pagan las rentas.

SERGIO : - Oye, rica, ¿y por qué no vas tñ?

SABELINA : - Cada vez eres más sinvergameza, ya hasta fumas delante de mamá...

SERGIO : - Y yo me explico que Rodeiro no quiera cargar contigo...

Ella se había puesto rígida. Parecía que se iban a pegar.

Ella se levantó. Dijo:

SABELINA : - ¡Vas a ser un desgraciado!...

SERGIO : - ¡Y tñ una solterona!... ¡qué es peor!

Ella salió. SERGIO se la quedó mirando a punto de decir

más cosas. De pronto dijo:

SERGIO : - ¡A ver si me voy a America y no me véis más el pelo!...

SABELINA : - ¡Pues vete de una vez!

SERGIO : - ¡Pero no te hagas ilusiones, que reclamaré lo mio!... ¡Ya sé que mamá quiere dároslo todo a tí y a Rodeiro!...

Pero se había quedado solo, a punto de decir todo.

SECUENCIA 18.- HABITACION VOLVORETA. (int. - noche)

SERGIO abrió la puerta. Entró. Vió la luz. La cama, en el rincón, estaba sin colcha. Sergio corrió la puerta. Había una bata colgada de un clave, detrás. Metió la mano en uno de sus bolsillos. Sacó dos castañas. Se guardó una y dejó la otra. Sonrió. Se miró en el espejo roto, al lado, como haría VOLVORETA. Ahora vió la maleta. Sobresalía, por abajo, de una especie de armario^hocho con cortinas y una tabla de dosel.

Abrió la maleta. Lo primero que encontró fué un gran fiasco de colonia. SERGIO se extrañó, mirando la lujosa etiqueta y el tamaño del fiasco.

SECUCENCIA 19.- PUEBLO. (ext. - tarde)

A la salida del pueblo el muchacho estaba esperando a VOLVORETA. Ya volvía. SERGIO salió a la carretera. Se adelantó a VOLVORETA.

SERGIO : - Me voy a Santiago. Me voy mañana. Tengo que verte.

VOLVORETA : - Sí, ya lo sé, te he planchado unas camisas. ¿Me puedes dejar tres pesetas?

El hizo un gesto de sorpresa y después de negativa.

VOLVORETA : - Siempre estás igual... Ya hablaremos a la vuelta.

SERGIO : - No, tiene que ser hoy.

VOLVORETA : - Estás loco. No podemos. Cuanto lo sabe, se lo han dicho...

SERGIO : - Cuidado...

Estaba impaciente. Llevaba cuadernos y libros para la clase de don Fermín. Ahora se veía venir a este, hacia su casa. Entró.

VOLVORETA se había adelantado. SERGIO seguía allí, viendo dola marchar, indeciso. Rapidamente corrió hacia ella. La cogió del brazo, parándola.

SERGIO : - ¡Escucha!..

VOLVORETA : - ¡Suelta, nos terminaran viendo!.

SERGIO : - ¡Esta noche subo a tu cuarto!..

VOLVORETA : - ¡Anda, vete!... Vete a dar clase...

SERGIO : - ¡Y entonces qué hago?

VOLVORETA : - Bueno... Sube...

Ella, agitada, se alejó. El muchacho seguía parado. Ahora, girando, coloso, dulce, se fué hacia el pueblo. Luego se paró. Volvió a mirar hacia atrás. La muchacha torcía hacia otro camino, hacia casa.

SECUENCIA 20.- COMPLEJO CASA ARREENDA. (int. - noche)

SEBASTIÁN estaba a medio vestir. Tenía la puerta de su habitación medio entre abierta y miraba abajo, desde el rellano, a la luz que venía del despacho del padre. Ahora vio salir a Isabelina que, abajo, cruzó el pasillo y entró en la cocina. Iba en camisón. Por encima llevaba un albornoz con perifollos. Se oyó el grifo de la cocina.

SEBASTIÁN cerró la puerta. Iba descalzo, con calcetines. Pero se volvió. Se había oído el cerrar de una puerta. Se quedó escuchando. Ahora era todo silencio. Abrió. Sólo se oía el mugir de las vacas, de bajo de él, en el establo. Todo estaba oscuro. Salíó al rellano, frente por frente estaba la habitación de la madre. Se acercó y escuchó.

Después fué subiendo las últimas escaleras hacia la habitación de VOLVORETA. Enfrente quedaba el cuarto de la faena. No había luz y dió al pestillo de la puerta de la machaca. No se distinguía nada. Cerró y fuchó la cama, a tientas. Tocó el borde y se agachó. Dijo, en susurro:

SEBASTIÁN : - Soy yo...

Ella no se movió. El machacho no entendía nada, allí, en la incómoda postura, fríos los pies. Se acercó a la cacerera. Dijo:

SEBASTIÁN : - Volvoreta, soy yo...

Ella se despertó y le echó los brazos al cuello. Le besó. El dijo, bajito:

SEBASTIÁN : - No haberte acostado...

Ella le sonrió. Ahora, poco a poco, en la absoluta oscuridad, se iban distinguiendo las caras, los rincones, el aguamanil blanco, las cortinas de cretona, el brillo del espejo en la pared. Dijo VOLVORETA:

VOLVORETA : - Tráeme esa bata...

SERGIO la cogió. Ahora se volvía, dándole la espalda, para no mirar. Se sentaron en la cama. Ella dijo:

VOLVORETA : - Bueno y qué...

SERGIO : - ¿Que me voy, ¿no te da pena?

VOLVORETA : - Ya vendrás...

SERGIO : - Toma, lo que no pediste esta mañana.

Se oyó el ruido de unas monedas, tres pesetas. Ella le besó. El, ahora, dijo:

SERGIO : - ¿Qué bien huelen a colonia... El otro día subí... Te miré en la malota... ¿A qué no lo notaste? Te robé una castaña...

Estaban apoyados el uno junto al otro. Se miraron.

SERGIO : - No gusta que seas limpia. Tu no has nacido para criada. Es curioso... Volvoreta, Blanca; Mariposa, Blanca... Así las llaman a las japonesas...

VOLVORETA : - ¿Sí?

Pero ahora ella hostezaba. Se fijó donde él machucho tenía metidos los pies. Se sobresaltó:

VOLVORETA : - ¡Cuidado, Sergio! ¡Ahí hay algo horrible!...

SERGIO : - ¡Qué!...

VOLVORETA : - Debajo de la cama...

El machucho se agachó. Todo se veía negro. Ahora arrastraba algo pesado, de hierro. El dijo:

SERGIO : - Es un cepo, para cazar zorros... Pero está estropeado. Lo usaba mi tío...

Se lo enseñaba. Era enorme, con unos grandes dientes. El machucho lo abrió. Rechinaba. Se lo corrió de improvisad haciendo mucho ruido. Ella se metió en la cama. Se quedaron los dos quietos. No se oía nada.

VOLVORETA : - Se va a despertar Rafaela...

SERGIO : - ¿Que va, era mi hermana... La da por tomar bicarbonato a estas horas...

Se hizo un nuevo silencio. Subían, perdidos, los ruidos de los animales. Dijo el machucho:

BENEGIO : - ¿Te aburre?

VOLVORETA : - Tengo sueño, mañana tengo que trabajar... Me tengo que
levantar temprano...

Se había quitado la bata y la había tirado al suelo.

La vió el muchacho. El, desolado, dijo:

BENEGIO : - Pero... ¿Si no voy mañana? Dame un beso...

Ella, compadecida, le echó otra vez los brazos y lo
besó. Como ella quería. A ella le gustó. Ahora el muchacho
se levantó. Se iba hacia la puerta. Pero VOLVORETA
le llamó:

VOLVORETA : - Ven...

El se paró. Se quedaron mirándose. Se fue acercando.

Cuando llegó, ella dijo, cogiéndolo las manos:

VOLVORETA : - ¿Te da vergüenza de que seamos criada?

SECUENCIA 21.- JARDIN CASA ABLEENDA. (ext. - dia)

Se abrió la puerta y salió VOLVORETA. Llevaba una cesta, la de la compra. Cuando llegó a la verja se oyó la voz de SABELINA. Asecha por la ventana de la sala.

SABELINA : - Espera...

La muchacha, entre aburrída y molesta, la esperó.

Al poco salió Sabel. La dijo:

SABELINA : - ¿Seguro que ya ha pasado el cartero esta mañana?

VOLVORETA : - Sí, señorita...

SABELINA : - Pues me extraña a mí que no haya escrito mamá... ¿Qué dinero llevas?

VOLVORETA : - El que me dió Rafaela...

SABELINA : - Pues te pasas por la farmacia y compras agua de azucar. Si no tienes suficiente le dices para quien es...

VOLVORETA se marchaba. Salió hacia el camino. La otra la llamó:

SABELINA : - Oye, ¿y dónde has sacado tú esa colonia que tienes en la maleta?

La muchacha se asustó. Contestó con rabia:

VOLVORETA : - Es mía, señorita.

SABELINA : - ¿Tuya?... Bueno, vos volando, no te retrasas como siempre...

Sabel se metió en la casa. VOLVORETA seguía parada, del susto. Ahora sacó el monedero de los Ableendas y miró el dinero que llevaba. Luego, más prudente, mirando a la casa, miró una carta que la había llegado hoy. Con unas letras muy bonitas, muy cursis, tenía el nombre de ella.

SECUENCIA 22.- CASA JARDINEROS. (int. - dia)

VOLVORETA abría una carta dirigida a ella. Sus manos sacaron una tarjeta postal. Era de Santiago de Compostela, muy bonita, amarillenta. Vió las letras, pero no las entendía.

Estaba sentada, apoyada en la mesa. Al lado tenía a uno de los hijos de su parienta. Le dijo:

VOLVORETA : - ¿Y tú conoces Santiago?

MECHACHO : - Esos dos sí... Pero a mí me ha dicho el señor que me va a llevar un día en el coche...

VOLVORETA : - ¿Está el señor Acovedo?

MECHACHO : - Suele venir los domingos...

VOLVORETA se levantó, intranquila y decepcionada. Se fué donde los otros dos niños. Estaban cerca de la alacena, agachados. Tenían una caja de zapatos llena de agujeros, como de gusanos. El niño, cuando la vió acercarse, le dijo:

NINO : - Es un tepo...

Abría la tapa con cuidado y lo dejó ver.

NINA : - Le cogió mi padre en el jardín. Se comía las flores.

VOLVORETA : - ¿Y qué le daís de comer?

NINO : - Ah, yo no sé.

NINA : - Esta mañana casi me muerde... Mira, está ciego, como el tío Viriato...

El otro se acercaba. Dijo VOLVORETA, agachada:

VOLVORETA : - ¿Y estás seguro que hoy no vendrá el señor?

Ahora llegó el jardinero.

HOMBRE : - Hombre, Volvoreta. ¿pero te han dejado salir?

VOLVORETA : - Me he acercado un rato después de la compra. ¿Y Feli?

HOMBRE : - Ha ido a la fábrica, a apuntarse...

VOLVORETA se había levantado. Parecía querer irse, pero quería recoger la postal de la mesa. Ahora fué tarde porque el hombre ya se acercaba allí. Miró la tarjeta, la

foto. La dijo:

JARDINERO : - ¿Sabes que el otro día el señor Acevedo preguntó por tí?
Hombre, si es tu señorito el que te escribe!... ¿Ea que
sois novios?...

El jardinero leía por detrás. VOLVORETA estaba violenta. Sepuso colorada. Contestó, agríat:

VOLVORETA : - No.

JARDINERO : - ¿Qué no? Pues he oido decir que queríais casaros y desde
luego te han visto en el cine con él...

VOLVORETA : - Es mentira... Tráfila...

Se había acercado y cogió la tarjeta. El hombre, sacarrón, la tomaba el pelo.

JARDINERO : - Bueno, allá tú, como ya no va a ser ingeniero...

VOLVORETA : - Me voy...

El hombre sacaba ahora un trozo de pan y empezó a partirlo. La dijo, normal:

JARDINERO : - Ya le diré a Poli que has estado...

La muchacha, cerca de la puerta, dijo a los niños:

VOLVORETA : - ¿Me dais un beso?

Fue la niña la que se acercó y la besó.

SECUENCIA 23.-- JARDIN Y TIERRA CHINTO. (cont. - dia)

VOLVORETA salia por el jardín de los Acevedos. Luego torció a la derecha. Se oía el mar cercano. La arena de la playa quedaba separada por la carretera. No llovía pero el cielo estaba cubierto. A lo lejos se veía el humo de algún barco pesquero. El mar estaba en calma, solo las olas, al romper en las rocas, hacían estrépito, al robotar.

VOLVORETA, al doblar, hacia el camino, a la izquierda, se paró. Miró la tarjeta de SERGIO. Quería descifrar las letras pero no entendía. Se veía, en una escritura retorcida: "AMOR MIO, QUE PENA QUE NO SEPAS LEER... SERGIO".

Se oían unas voces:

CHINTO : - ¡Pues no la vendo, aunque te pongas en cruz!...

HERMANSO : - ¡Y mi parte, qué!

CHINTO : - ¡Haberte acordado en estos veinte años de venir a tra-
bajarla!...

HERMANSO : - ¡Pero sabes qué me va a pasar!

Hubo un silencio. Habían sido angustiosas, cortantes. VOLVORETA arrancó. Las voces venían de la tierra de Chinto, pegada a la finca de los Acevedos. No se les veía, por la cerca. Ahora, VOLVORETA, se paró, tenía que la vigilar. No sabía qué hacer.

CHINTO : - ¡Te pase lo que te pase!...

HERMANSO : - Necesito dinero, Chinto. Me van a encontrar!...

CHINTO : - ¡Ya te he dicho que lo tendrás!

HERMANSO : - ¿Pero cuando?

CHINTO : - Esta noche.

HERMANSO : - ¿Pero tú crees que esa vieja tiene dinero?

La vieron. Fue el hermano. Estaba pegado a la cerca de piedras, junto a una zarsa, sucio, sin afeitarse, de paisano.

Chinto debió ver la reacción de hermano. Salíó. Se encontró de bruces con la muchacha que, aterrada, se quedó absolutamente quieta, muda.

CHINTO : - ¡Qué hacías aquí!

Fué todo muy rápido. Este la agarró y la metió en la tierra. VOLVORETA, demudada, pálida, sólo se fijaba en el rostro del hermano de Chinto, lleno de miedo.

HERMANO : - ¿Quién es?

La muchacha se encontraba entre los dos. Todo había ocurrido en un segundo. Chinto la miraba con los ojos agitados:

CHINTO : - ¿Qué has oído?

Seguía tensísimola cogida por el brazo. Estaba salido, temblaba, pero la dijo tranquilo:

CHINTO : - Como a mi hermano le pasó algo te tanto a tí. ¿Entiendes? ¿Has comprendido bien?... ¿Y qué hacías tú por aquí? Mir ya puedes ir con cuidado...

La muchacha, muda, no acertaba ni a mirarles. Sólo dijo:

VOLVORETA : - Yo no sé nada. Yo venía del pueblo...

SECUENCIA 24.- CASA ABUELA. (int. - dia)

VOLVORETA miraba por la ventana del despacho. Estaba limpiando. Por el camino, a la derecha, se oía el ruido de un coche que venía. Era un coche nuevo. Estaba ensimismada, pegada al cristal, viéndole llegar. El coche era negro, brillante, con dos grandes faros. Hacía sol y relucía. Más que el ruido insólito, era la extraña aparición, lajama, por el camino, dónde solo, de vez en cuando, pasaban carros tirados de bueyes, paisanos y gente de la aldea.

Ahora reconoció al señor Acevedo, en él, que ya llegaba a la casa y se paró en la puerta. Lo conducía un chofer, dengorra.

Se quitó rápidamente, el pañuelo y la bata. Se peinó con la mano, aturrullada. Miró otra vez. Ahora el señor Acevedo se acercaba a la puerta. VOLVORETA corrió para abrir ella. Abrió cuando ya sonaba el tirón de la campana.

El señor Acevedo sonrió al reconocerla. Dijo:

ACEVEDO : - Hola, Volvoreta... No he venido a verte a tí. ¿Dónde está Chinto?

VOLVORETA : - Buenos días, señor Acevedo...

Detrás de VOLVORETA venían, apuradas, Rafaela y Sabelina. Decía estas:

SABELINA : - ¿Quién es?

RAFAELA : - El señor Acevedo...

SABELINA : - Pero esta chica es tonta... (que pase, que pase...)

La muchacha estaba aturdida por la sorpresa. Salíó Sabelina, atropellando a VOLVORETA.

SABELINA : - Pase, usted... No se quede ahí...

ACEVEDO : - Buenos días, Sabelina. No se moleste, vengo a hablar con ese cabezota de Chinto...

SABELINA : - No está. Salíó con el ganado...

ACEVEDO : - Entonces voy a ver si le encuentro.

SABELINA : - ¿Quiere usted que le acompañe la chica?

VOLVORETA retrocedía asustada. Estaban todos en el pasillo. Era todo rápido. Acovedo, mirándola, con prisa, dijo:

ACOVEDO : - Me parece muy bien.

VOLVORETA : - Pero si está ahí, aquí cerca...

SABELINA : - No importa. Anda, mávete...

VOLVORETA tenía miedo, pero a la vez la entusiasmba, porque el señor Acovedo se lo pidiera.

SECUENCIA 25.- CAMINO CASA ABUELADA. (ext. - día)

Acevedo abrió la puerta del coche y entró VOLVORETA. Sabelina, desde la casa, ebtarriada, al ver el coche, y ver a la criada dentro, los miraba, envidiosa.

Acevedo subió. Arrancó.

VOLVORETA, pensando en Chinto, iba con miedo. Pero a hora tenía más por temor de manchar algo. Estaba rígida en el asiento, sin apenas respirar. Dijo el señor:

ACEVEDO : - ¿Por dónde es?

VOLVORETA : - Todo esto seguido. Si está a un paso...

El chofer llevaba un uniforme negro y la gorra del mismo color. Le separaba del señor una pantalla de cristales, corrediza. Apenas, dentro, por el camino, el coche se movía. VOLVORETA tenía ver, de un momento a otro, el grado donde estaba Chinto con los animales.

Ahora tuvo que decir:

VOLVORETA : - Ahora es torciendo, a la derecha...

El señor Acevedo la preguntó:

ACEVEDO : - ¿Estás contenta en esa casa?

Ella, intimidada, se encogió de hombros y dijo:

VOLVORETA : - Sí...

Había contestado cohibida, dando a entender lo contrario. Acevedo la miraba. La vio el gesto que le agradó. Mecanicamente sacó la cartera y la dió una tarjeta.

ACEVEDO : - Toma... Son mis señas de Santiago, por si alguna vez las necesitas...

VOLVORETA la cogió. La guardó en la falda. Llegaban se vio mirar a Chinto, un poco alarado. VOLVORETA con miedo, dijo:

VOLVORETA : - Ahí está...

Pero Acevedo ya le había visto. Dijo:

ACEVEDO : - Para... ¿Dejas?

Ahora se había dirigido a VOLVORETA que, arrinconada, se había echado hacia atrás. Acevedo le notó:

ACEVEDO : - Bueno, espérate aquí... Luego te llevo a casa otra vez

Chinto bajaba por el ribazo, dispuesto a todo. En la mano traía la vara. Acevedo le esperó. VOLVORETA miraba, atemorizada.

ACEVEDO : - ¿Qué tal, Chinto?

CHINTO : - Ya ve...

ACEVEDO : - ¿Qué hace contigo?

CHINTO : - No venio.

ACEVEDO : - Te doy por ella diez veces más de lo que vale...

VOLVORETA vió que el señor Acevedo se ponía nervioso ante Chinto. Ahora empezó a mirar al coche. El chofer se había bajado y tenía de un termo elegantísimo. Llevaba leggings de cuero negro. Acevedo y Chinto hablaban cerca de la camioneta. Este estaba apoyado en la vara. Miró hacia la muchacha.

ACEVEDO : - Eres como todos los de aquí... ¿Qué vais a saber! Os pegáis a esta miseria y por eso os arruináis...

CHINTO : - Cada uno sabe lo suyo...

ACEVEDO : - Hay que venderlo todo, Chinto, y salir de aquí. El dinero es redondo... Las tierras os comoran. Mirase a mí ¿Sabes por qué tengo lo que tengo? Porque supe vender a tiempo...

CHINTO : - Y comprar...

ACEVEDO : - También. Pero para comprar, simple, antes hay que vender... ¿No lo entiendes?

CHINTO : - Sin faltar, eh...

VOLVORETA subía la ventanilla con el anzubrio, acariciaba el cuero del coche, con el dedo. Ahora se había hecho un silencio. El chofer, aburrido, por la otra parte, se los había quedado mirando.

ACEVEDO : - Te lo digo por última vez. Mira, como no vendas...

CHINTO : - ¡Qué!...

VOLVORETA se los quedó mirando, ahora con miedo. El chofer dejó el termó y se incorporó. Ahora, Acevedo, volviéndose, dijo:

ACEVEDO : - ¡Vete al diablo!...

El chofer se acercó a la puerta y abrió para el señor Acevedo. Este subió. Se veía a Chinto, allí, parado, cazurro, viendo la maniobra. El chofer subió. Empezó a dar la vuelta. VOLVORETA se atrevió a mirar al señor Acevedo. Este estaba agitado, furioso, sin mirarla. Se decepcionó. Ahora el coche daba marcha atrás y después giró a la derecha, para salir. VOLVORETA miró hacia Chinto. este seguía en la misma postura.

SECUENCIA 29.- PLAZA FUERTE. (ext. - atardecer)

Del coche de linea bajaba SERGIO, contento, muy elegante, con un traje nuevo. Ayudaba a bajar a su madre. SERGIO llevaba una maleta pequeña. La madre bajaba unos paquetes. Entraron Sabelina y VOLVORETA, por la acera. Sabelina besó a su madre, luego a SERGIO. El muchacho miraba a VOLVORETA. Dijo a la hermana, por el traje, para que le oyera la muchacha:

SERGIO : - ¿Te gusta?

MADRE : - Se ha empeñado en venir con él puesto... Pero se lo va a quitar enseguida, porque es para las oposiciones...

SABELINA : - ¿Ya son?

SERGIO : - Sí, por fin las han convocado... Son a primeras...

Lo dijo, mirando a VOLVORETA, que seguía allí parada, cerca de la maleta y los paquetes. La gente del coche de linea había corrido, detrás, esperando que las bajasen sus cosas. SERGIO dió, a escondidas, un regalo a VOLVORETA. Era una cajita, un estuche, como algo que contuviera plata.

Ahora SERGIO escuchaba a la hermana, mientras esperaban que les dieran unas cajas.

SABELINA : - Rafaela está en la cama. Nada, un poco de frío... ¿Qué te parece?

MADRE : - Lo heos dado una lata. No te puedes hacer idea lo bien que se ha portado con nosotros, ya te contaré...

SABELINA : - Es muy bonito, pareces un hombre, Sergio...

Esto se lo decía a su hermano, por el traje. VOLVORETA había abierto el regalo, a escondidas. Era un botafumeiro, un pequeño incensario, como de plata. Ahora dejaron, al lado de la madre una caja. VOLVORETA se acercó a recoger el paquete. La madre y Sabelina echaron a andar, entre la gente hacia la acera. La madre se volvió al ver que la muchacha no podía con todo. Dijo:

MADRE : - Anda, Sergio, ayúdala... Cuidado con eso, no se rompa...

SEBASTIÁN se acercó a VOLVORETA. Agachados para recoger la caja, que contenía vajilla, la pudo decir:

SEBASTIÁN : - ¿Te gustó la postal?

Ella le sonrió.

SECUCNCIA 27.- HABITACION RAFAELA. (int. - noche)

La vieja criada estaba en la cama, sentada. Al lado estaba SERGIO. Rafaela estaba un poco cansada, por el catarro. Arropada con un chaquetón de lana, negro. Tenía puestas dos almohadas, para apoyarse en la espalda. Encima de la mesilla había un vaso de agua de limón, con un tapete, de ganchillo. La ventana, cerrada, el olor del limón, la cama un poco revuelta, daban un aspecto de que la enfermedad de la vieja era más importante. Tenía, también, encima de la colcha, un mantón, como un abrigo, para disminuir el frío.

SERGIO : - ¿Me lo das de verdad?

RAFAELA : - Ha sido siempre tuyo... Cuando tu abuelo me lo dió no sabía que iba a tener un nieto tan guapo...

SERGIO se ponía el reloj de oro y lo metió en el bolsillo del chaleco. Ahora dijo a Rafaela:

SERGIO : - ¿Y esto dónde se cuelga?

Era por la cadena. Rafaela estaba ensimismada con un pequeño crucifijo de macar, que tenía en las manos. Al lado, por el mantón negro, estaba un estuche abierto y papel de seda blanco, desmenuado. Ahora le dijo:

RAFAELA : - Ven... Trac...

El muchacho se acercó y ella, abriéndole el ojal, le cogió allí la cadena del reloj. SERGIO dijo:

SERGIO : - ¿Te gusta?

RAFAELA : - Nunca tuve cosa tan bonita en mi vida...

SERGIO : - La que era bonita era la pluma. Una estilográfica americana. Pero como mamá ya me había comprado el traje...

El muchacho quería hablarle de algo. Estaba muy cordial. Le dijo, obsequioso:

SERGIO : - ¿Te lo cuelgo aquí?

RAFAELA : - Déjame conmigo esta noche.

Era por el crucifijo.

RAFAELA : - ¿Y la pluma vale sólo eso que has dicho?

SERGIO : - Sí...

RAFAELA : - Abre mi cómoda. El último cajón...

El muchacho se lo notaba contento. Primero sacó las llaves del cajón de la mesita, directamente, sabiéndolo. Fué hacia la cómoda y abrió el cajón. Ella dijo:

RAFAELA : - Tráeme la caja, estará debajo...

El muchacho, de entre las ropas, la sacó. Se la llevó. Rafaela la abrió, cogiéndole las llaves al muchacho, con una pequeña. Guedó ibida. No había nada. Sólo unos papeles. Los sacó, muy nerviosa. No había dinero. Estaba vacío. SERGIO lo vió. Se había parado. Ella siguió unos segundo callada. Se la oía respirar. Luego ni eso. Todo estaba allí, sobre la cama, papeles, nada más. La vieja miraba a hora, a otro lado, avergonzada. Poco a poco miró a Sergio. Este, sin tener culpa, sin haber hecho nada, se puso colorado. La mirada de la anciana, sin reproches, le hacía a él culpable del robo. El muchacho no supo defenderse. Estaba como clavado.

RAFAELA : - Déjame, estoy muy cansada...

SERGIO, por unos segundos, siguió allí, sin reaccionar. Luego se fué hacia la puerta. Se paró. El debía decir algo, justificarse, el no había sido. Fué Rafaela la que le cortó:

RAFAELA : - Anda, cierra...

Salió. Se quedó solo en el pasillo, sin saber qué hacer, pensando en VOLVORETA. Ahora, abajo, a través de la puercera, atravesó la muchacha. La miró como si ella hubiera sido la ladrona.

SECUENCIA 28.- HABITACION VOLVORETA. (int. - noche)

SEBASTIÁN, en pijama, en zapatos, se acercaba a la habitación de VOLVORETA. Dio con los nudillos en la puerta. Abrió el picaporte. Abrió un poco la puerta y llamo en un susurro

SEBASTIÁN : - Volvoretta...Volvoretta...

Al rato le llegó la respuesta de Volvoretta:

VOLVORETA : - Déjame en paz...

SEBASTIÁN iba a insistir, cuando se encendió la luz de Rafaela. La raya de luz que salía por debajo de la puerta de Rafaela iluminaba los pies sin calcetines de SEBASTIÁN. El muchacho se quedó helado. Su decepción se convirtió en terror y estaba inmóvil, sin atreverse casi a respirar. Al fin reaccionó y, de puntillas, se fue alejando, hasta que llegó a los escalones. Luego ya, algo más tranquilo, se metió irritable en su habitación.

SECUENCIA 29.- COMPLEJO CASA ARREMEREDA. (int. - amanecer)

SERGIO, nervioso, despeinado, sin dormir, estaba en la cocina. Estaba vestido, pero no había dormido nada. Oyó ruido. Ahora se levantaba VOLVORETA. Salíó SERGIO de allí y fué hasta el pasillo, el comienzo de las escaleras. Ella bajaba. Lo vió. Se paró. SERGIO volvió a cattrar en la cocina. Se oyó acercarse a la machacha. VOLVORETA quiso entrar en el baño. Pero la cogió SERGIO y la metió en la cocina, furioso, del brazo, en un rincón. Esta casi le gritó:

VOLVORETA : - ¡Pero tú qué te has creído!

SERGIO : - ¡Calla!... ¿Qué quieres, que se enteren todos?

La tenía bien agarrada, hablaba temblando, nervioso, para que no los oyeran.

VOLVORETA : - ¡Y a mí qué me importa!... qué se enteran...

El machacho no comprendía nada. Ahora VOLVORETA le quitó la mano que la apretaba en su brazo. Le hizo soltar. Se quiso marchar. Pero SERGIO la dió un tirón que casi la hizo caer, gritándole:

SERGIO : - ¡Ladrona!... ¡Y a Rafaela!

VOLVORETA se sorprendió, indignada. Ahora entendía el porqué. Empezó a llorar. Se apartó. Lloraba con desconsuelo.

SERGIO, todavía furioso, aunque algo vacilante, dijo:

SERGIO : - Has perdido meteria, tú sabes lo que eso significaba para Rafaela...

La luz del amanecer blanqueaba algo las paredes llenas de cobres, el lar, los calderos, el fogón inmenso, la mesa grande para la matanza. Solamente, por arriba, las vigas y el techo, seguían oscuros, tismados de humo. Solamente, alguna chispa, brillaba en los rincones, de algún utensilio de metal, amarillento.

La machacha, entre hipo e hipo, empezó a hablar:

VOLVORETA : - Pero si yo... Cómo eres capaz de creer eso... Ha sido Chinto...

SERGIO dudaba, empezó a entrever otra posibilidad.

SERGIO : - ¿Y por qué no me lo has dicho antes? ¿Por qué no me quisiste ver?

Ella seguía llorando.

VOLVORETA : - Tenía miedo... Chinto me amenazó. Tú no sabes qué días he pasado. Si hubiera tenido donde, me hubiera ido...

SERGIO, ahora, ante esto, se defendió. Se había equivocado. No sabía cómo arreglarlo. Las sillas, los rincones, se llenaban de claridad y parecían vacíos. Abajo, los animales, en los establos, no debían de estar. Chinto, ya pronto, les habría sacado al campo.

SERGIO no sabía si acercarse a la sachacha.

ELLA casi no lloraba. Dijo:

VOLVORETA : - Fue horrible... Me cogieron entre los dos, Chinto y su hermano... Y ahora tú...

SERGIO se acercó. Ella, empezando a llorar más amargamente, se echó en sus brazos.

SECUENCIA 30.- PUERTA Y JARDEN. (ext. - noche)

SERGIO, en la puerta de la casa, a medio abrir, veía como cruzaban las vacas, del sendero de olmos, hacia el camino, para entrar en las cuerdas.

La luz de la fachada iluminó a SERGIO cuando salió al ver pasar a Chinto. CHINTO y SERGIO se miraron. Se oyó la voz de la madre de SERGIO:

MADRE : - Sergio, ven a cenar...

SERGIO no se atrevía a ir hacia Chinto. Con aquello se conformó. Todo quedó en eso, en mirarse.

Contentó a la madre:

SERGIO : - Voy...

Los animales habían pasado, por detrás de la verja, cruzando hacia la derecha; hacia la puerta de los establos. Chinto, tranquilo, desapareció por allí.

SERGIO entró en la casa.

SECUENCIA 31.- HABITACION VOLVORETA. (int. - noche)

La muchacha estaba en la cama. SERGIO no se decidía a irse. Los dos estaban tranquilos, SERGIO se cubría el cuerpo con el abrigo. Ahora, él, la miró. Ella le sonrió. Se acurrucó más en las sábanas y dijo:

VOLVORETA : - ¿No sabes que fui en coche? Qué bonito... Y no tuve miedo, fíjate...

Luego, mirando hacia el techo, dijo:

VOLVORETA : - ¿Qué rico debe ser el señor Acovedo...

Ahora, SERGIO, la acarició. La colocaba el pelo, con cariño. La besó. Ella, agradecida, también la besó.

De pronto, una luz, se metió y corrió por la pared del cuarto. Fué de improviso, que hizo separarlos. Bajo la puerta brillaba una luz amarillenta. La luz seguía inmóvil. SERGIO, sentado en la cama, descalzo, seguía mirando allí, con un resplandor de terror en la cara.

Por el ojo de la cerradura, también, entraba un trozo de luz que iluminaba, vagamente, la cama, donde VOLVORETA, medio incorporada, tapándose el cuerpo con las mantas, llena de miedo, esperaba de un momento a otro, lo que iba a ocurrir. SERGIO dió un salto y se colocó detrás de la puerta.

Esta se abrió y se encendió la luz. Era Rafaela. Rafaela le comprendió todo. Estaba el pijama del muchacho, al final de la cama, medio tirado, cayéndose hacia el suelo.

VOLVORETA ni se movió. Fué Rafaela, al mirar hacia la izquierda, al descubrir a SERGIO tras la puerta, acurrucado, tapándose el cuerpo con el abrigo, los pies desnudos, la que la hizo exclamar, confirmando todo:

RAFAELA : - ¡Miedo!...

Y cerró la puerta.

SECUENCIA 32.- COMPLEJO CASA ABLEIDA. (int. - dia)

SERGIO estaba acostado en la cama, vestido. Miró el reloj que le dió Rafaela. Eran las tres de la tarde. Oyó unos pasos los de su madre y su hermana. Se levantó. Fué hacia la puerta. Escuchó. Oyó cómo se cerraba la puerta principal. Se acercó a la ventana. Vió a la madre y Sabeliña que se iban. Se puso los zapatos. Fué hacia la puerta y corrió el pestillo.

Al salir al rollano miró hacia arriba, a las habitaciones de Rafaela y VOLVORETA.

Dujo. Entró en la sala. Vió a través de los cristales cómo su madre y Sabeliña se alejaban. Fué a la cocina. Cogió un trozo de pan de la mesa y se lo llevó a la boca, hambriento. Quedaban los restos de la comida en la mesa. En el rescaldo, en el lar, había una cazuela. Fué allí y levantó la tapa. Se disponía a mojar. Alguién dijo:

HERMINIA : - Aquí tiene usted la comida... ¿Dónde se la sirvió?

Vió a Herminia, una del pueblo, en la puerta del pasillo.

Azorado, la contestó:

SERGIO : - En la mesa mismo... ¿No está mi madre?

HERMINIA : - Se ha ido con su hermana.

SERGIO : - ¿Sabe usted dónde han ido?

HERMINIA : - A por el médico.

SERGIO : - ¿Para Rafaela?

HERMINIA : - Sí, parece que tiene algo de cuidado...

SERGIO se quedó alarmado. Se le notaba en la cara su preocupación, la falta de sueño, su miedo. Se había acercado, poco a poco, a la mesa, como si no perteneciera a aquella casa. Se sentó en una silla. Ahora le decía la mujer:

HERMINIA : - Antes preguntó por usted.

SERGIO cambió de conversación. La otra había cogido un plato del fogón.

SERGIO : - ¿Y va usted a vivir ahora con nosotros, Herminia?

HERMINIA : - No. Unos días solo. Mientras encuentren muchacha.

SENGIO seguía como atontado, más ahora, cuando descubrió que habían echado a VOLVORETA. La mujer le puso la comida en la mesa.

SENGIO cogió la cachara y empezó a comer, medio vigilado por Herminia.

SECUENCIA 33.- DESPACHO PADRE. (int. amanecer)

SERGIO estaba esperando, de un momento a otro, que llamaran a la puerta. Se había encerrado en el despacho del padre y tenía los libros sobre la mesa, pero no podía estudiar. Atemorizado, al acuche, nervioso, miraba los libros y a la puerta.

Ahora llamaron. Se sobresaltó, aunque lo esperaba. Se quedó fijo en el sillón de su padre, como si no estuviera, como una estatua. Vió moverse el picaporte. El muchacho esperaba la paliza. Fuera se impacientaron y volvieron a llamar.

SABELINA : - ¡Abre, idiota! Soy yo...

Era la hermana. SERGIO fué a abrir. No se decidía. Al fin cogió el picaporte y abrió el cerrojo. Miró. Sabelina, sin entrar, con la merienda del muchacho, le dijo:

SABELINA : - Tera. No hace falta que te encierres. Nadie te va a tocar.

SERGIO, ante lo extraño, preguntó, leveante, desconfiado:

SERGIO : - ¿Y... mamá?

SABELINA : - Mamá na piensa hablarte hasta que no vuelvas de Madrid. Hasta entonces haz lo que quieras. Nosotros no vamos a ocuparnos de tí...

Le dejó con la bandeja en las manos y se marchó. Así se quedó el muchacho. Más bien decepcionado.

SECUENCIA 34.- FUEBLO. (ext. - noche)

Lluevia. SERGIO estaba en el portal de la plaza. Enfrente, el atrio, la iglesia. Se oía, perdida, la música del baile. Era domingo.

De vez en cuando pasaba alguien, atravesaba la plaza, los bancos de piedra, los castaños, y se perdía por alguna calle, al fondo, hacia la playa.

SERGIO seguía allí parado, como esperando a alguien, a VOLVORETA, que apareciera, que fueran juntos, como aquella otra vez, cuando fueron al cine.

Salió y se metió por los soportales. La lluvia no estorbaba. Se acercaba al salón de baile. Alguien, al pasar, le dijo:

HOMBRE : - Ya te deja salir tu madre, Sergio...

SERGIO ni contestó. Tampoco le había reconocido. La música cada vez se oía con más claridad. Ahora se quedó enfrente. La lluvia arreció. Fue un momento. La puerta quedó abierta. El chacho cruzó la calle y se quedó allí, en la puerta, mojándose, mirando hacia dentro, mirando hacia aquel rincón, donde los dos habían visto la película. Sin ver ahora a las parejas que bailaban, a los tres músicos del tablado, solamente aquel rincón, donde VOLVORETA se apoyaba, cuando él le dio aquel regalo tan tonto.

SECUENCIA 35.- PLAYA. (ext. - día)

SERGIO miraba el chalet de los Acevedos, hacia un sol brillante, raro, como de verano. Ahora salió Feli, la pejsana de VOLVORETA. SERGIO parecía que la esperaba. La mujer tenía ropa en la jardín. Las ventanas del chalet, el mirador, estaban cerrados y el chalet parecía abandonado.

SERGIO, en la playa, quería acercarse allí. Fue la mujer que le miró.

Entonces, él, se acercó y le dijo:

SERGIO : - Buenos días...

FELI : - Buenos días...

Ella le contestó como excusándose, con miedo. Seguía con su trabajo. Tenía una sábana y se volvió, dándole la espalda. SERGIO estaba violento, ante la reacción. Pero por fin dijo:

SERGIO : - ¿Sabe usted algo de Blanca?

La otra tardó en contestar. Luego le dijo, más violenta que él, volviéndose:

FELI : - Ni quiero saber... Mire usted, mi marido se ha prohibido que hable más de ese asunto. Y menos con usted. No quiero más disgustos con su madre...

SERGIO : - Pero¿ si mi madre no se va a enterar...

FELI : - Se le pide por favor, no se acerque más por aquí. Ya se le dije el otro día...

El muchacho estaba nervioso. Dio dos pasos, queriéndose acercar.

SERGIO : - Es que me voy a ir a Madrid...

FELI : - Perdóneme... Adios.

Ella se fue hacia la casa, dejándole solo.

SECUENCIA 36.- DESPACHO MADRE Y SALA. (int. - tarde)

SERGIO estudiaba. Bajaban su madre y el médico. Se quedaron cerca de la puerta del despacho, se les veía:

MEDICO : - No, no... que no se levante. De ninguna manera...

MADRE : - No la puede usted dar mayor disgusto...

MEDICO : - No, no, pues va tardar en levantarse. Reposo y reposo...

Sabelina salió a despedir al médico. Este le dijo:

MEDICO : - ¿Y qué, cuándo es esa boda?

SABEL : - Uy, don Carlos... Queremos sea en la primavera...

El médico entró un poco en la puerta del despacho. Se despedía de SERGIO:

MEDICO : - Adios, Sergio... Así que pasado mañana a ver Madrid...

El muchacho se levantó. Estaban la madre y Sabelina. El muchacho dijo un sí, acobardado.

MEDICO : - Lo malo de esto es, luego, donde te destinarán... ¿Sabes cuántos años se tiró yo fuera de Galicia? Diez...

SABEL : - También le pueden destinar aquí...

MEDICO : - Bueno, lo que es seguro es que su hijo la dejará en buen lugar, doña Carmen...

Antes, el médico, la había guiñado un ojo a la madre, para romper el hielo. Ahora ya salían de la puerta. El médico iba diciendo:

MEDICO : - Ande, ande, que no se puede quejarse de él...

MADRE : - El veré, como no apruebe estas oposiciones le pongo a trabajar la tierra...

MEDICO : - Usted será como todas las madres... No se molesten, ya me voy...

El muchacho apenas se había despedido del médico. Seguía medio de pie. Se oyó cerrar la puerta. Cruzaron la madre y la hermana. Luego entró Sabelina. SERGIO balbuceó:

SERGIO : - ¿Y mi merienda?

SABEL : - Ha dicho mamá que vayas a tomarla ahí. Prepárate...

Le dejó solo. El muchacho salió del sillón y fue con

miedo a la sala. En la mesa había un vaso de leche y galletas. Sabeliña estaba en un rincón, cosiendo. El se sentó y empezó a untar una galleta. Llegó la madre. Sabeliña la miró. Casi dejó de coser. La madre se había parado, era la primera vez que iba a hablarle y que se enfrentaba con él, desde entonces. El muchacho agachó la cabeza. Tenía una galleta en la mano. La apretaba, como defensa:

MADRE : - Pasado mañana te vas... Tú no has querido ser un buen hijo, peor para tí... Supongo que aprobarás. Porque desde ahora tienes que aprender a cuidar tú solo de tí. No cuentes con nosotros. Nosotras ya hemos hecho bastante... Ahora sólo vas a tener enemigos, o extraños, que es igual... Porque no sueñes que te van a destinar aquí...

Se hizo un silencio. El muchacho había partido la galleta. Seguía allí, sentado, incómodo, con los brazos apoyados en la mesa, como un invitado. La madre no se pudo contener y habló lo que se había prohibido a ella misma hablar:

MADRE : - ¡Y con una criada, desgraciado!... ¡Todo el pueblo ha tenido que hablar de nosotros!...

Puó a salir hacia la cocina, para no pegarle.

Pero se paró. Y volvió a decir:

MADRE : - ¿Lo has entendido bien?

El muchacho estaba al borde de saltar de la mesa y largarse. No contestó.

MADRE : - Lo que dije antes al médico es verdad. ¡Si te suspenden te pongo a trabajar aquí!... Y no por capricho mío, es que no hay más salida.

SERGIO se levantó y se marchó, bruscamente.

SECUENCIA 37.- CIEZO TIERRA ARELINDA. (int. - dia)

El muchacho estaba dentro, agitado. No había nadie. Por el suelo colillas, del hombre. Se acercó a una mesa. Había restos de una lata de sardinas y pan. En un rincón del chozo, lleno de hojas de maíz, se notaba que había estado durmiendo alguien, bastantes días. Empezó a buscar por allí, rebuscando en las hojas. Luego, en un armario, colgado en la pared. Le abrió. Miró, no había nada. Solo hojas de un periódico atrasado.

Entró Chinto. Se sorprendió de ver a SERGIO. Cambió el rostro. Se puso furioso:

CHINTO : - ¡Y tú qué haces aquí!...

El muchacho se volvió y provocativamente, le dijo:

SERGIO : - ¿Y tú hermano?

CHINTO : - ¡A tí que te importa!...

SERGIO cambió de tono, para decirle algo que tenía de cedido:

SERGIO : - Me han dicho que se va a ir a América. Quiero irme con él

CHINTO : - ¡Tú estás loco!... ¿Tú, a América? ¿Te ha echado tu madre de casa?

Ahora se medio reía. Pero empezó a insultarle.

CHINTO : - ¡Te lo mereces, idiota! Mira que ir a caer con esa golla. ¿Qué te crees, que eras tú solo? Yo porque no he querido.

SERGIO se revolvió ante esto y acercándose a él, dijo:

SERGIO : - ¡Cállate! ¡Ladrón!...

Chinto le cogió, furioso, parecía que iba a matarle.

CHINTO : - ¡Ladrón! ¡Por qué, imbécil!...

SERGIO : - ¡Sí, tú y tu hermano le robasteis a Rafaela!...

SERGIO se pudo desprender de él.

SERGIO : - ¿Te crees muy hombre, no? ¿Te crees que me vas a asustar como a esa pobre chica? ¡La robaste, ladrón!...

El otro le miraba, conteniéndose.

CHINTO : - ¡Pam qué iba yo a robar a Rafaela... Eso vosotros que sois unos muertos de hambre... ¡Tengo yo más dinero que todos

vosotros juntos!...!Preguntasele a tu hermano o a Rodeiro!...
10 a tí Volvoretal... Anda, atrevete a decirle por ahí, a ver
a quien lecon caso... O preguntale a Rafaela ^{a ver} ~~quien~~ ^{quien} cree
que ha sido...

Todo esto lo había ^{dicho} furioso, como yonde hacia él,
pero también con miedo, como justificándose. SERGIO
se había ido hacia el otro rincón, atemorizado, pe-
ro todavía seguía diciendo:

SERGIO : - ¡Has sido tú!... Y como te pongas chulo diré lo de tu hermano...
no...

CHINTO : - ¿A mi hermano? Echale un galgo, está ya camino de América...
Chinto le dejó y fué a coger algo de su trabajo,
quitándole a todo importancia. Luego le dijo:

CHINTO : - No seas chalao, Sergio. Vuélvete a casa que esa mujer no merece
quebraderos de cabeza...

Chinto cogió una laya y se marchaba. Le dijo:

CHINTO : - No te preocupes que no le dire nada a tu madre...

Salió. quedó solo SERGIO. Más derrumbado todavía,
al fallarle su intento de fuga. No tenía más remedio
que ir al día siguiente a Madrid, a hacer las oposi-
ciones. Se quedó allí, acurrucado, mirando por la
ventana, viendo cómo se alejaba Chinto, por el campo
hacia el viejo faro.

SECUENCIA 38.- CASA SACERDOTE. (int. - noche)

SERGIO miraba la carta que le había entregado don Fermín. Estaban cerca de la puerta. Había un perchero con paraguas y una cayada. Un manto colgado. La puerta estaba abierta.

DON FERMÍN : - Así no te pierdes. Amaro te dejaré en el tren en manos de don Louriño y, en Madrid, te esperarán...

SERGIO : - ¿Y no se olvidarán?

DON FERMÍN : - ¿Cómo se va a olvidar? Te gustará... Fui compañero mío de Seminario. Con que te dejes ganar a las damas, todo arreglado... De las oposiciones no te digo nada, porque estoy seguro que serás el número uno...

SERGIO dió media vuelta para irse. Parecía consternado. El sacerdote se dió cuenta. Le puso la mano en el hombro, acercándose, y le dijo:

DON FERMÍN : - Ten cuidado, Sergio. Ya no estarás entre gallegos. Hay muy mala gente por ahí. Aquí, aun los peores, son unos benditos de Dios...

SERGIO agachó la cabeza.

DON FERMÍN : - ¿Te enamoraste de la rapaza, eh? ¿Cómo fuiste capaz de dar lo ese disgusto a tu madre? Hame caso: la olvidarás. Y yo estoy seguro que tu mismo dentro de poco te darás cuenta de lo que has hecho...

No sabían de qué hablar. Sobre todo SERGIO, parado, sin fuerzas para arrancar, para levantar la vista y moverse. Entró, sofocado, un muchacho. Era el monaguillo:

NINO : - ¡Don Fermín, que vaya corriendo al puesto de la Guardia Civil! ¡Han cogido al Chinto de Sergio!... ¡Dicon que tenía escondido a un hermano, huído de Barcelona!... ¡Ponia bombas!...

SERGIO se asustó.

DON FERMÍN : - ¡Cómo es posible!... ¿Pero Chinto tenía un hermano?

-82-

DON PERMIN : - ¿Y qué me quieren?

MIRO : - Es Chinto el que le llama...

DON PERMIN : - ¿Chinto? Voy en seguida... Vamos, Sergio...

MIENTRAS el sacerdote cogía el manto, apresurado, el monaguillo, seguía mirando a SERGIO, como asombrado.

SECUENCIA 30.- CALLE FUERTE Y CUATELILLO. (ext. - noche)

Al llegar a la puerta del cuartelillo la gente se agolpaba, comentando. Abrieron paso al anciano sacerdote que se movió rápidamente. SERGIO, atemorizado, se detuvo ante el grupo y luego, poco a poco, retrocedió.

Al dar la vuelta para irse, un aldeano le dijo:

VIEJO : - ¿Has visto? ¿Y no es comprometora?

SERGIO : - ¿Y qué le haría a Chinto? El no ha hecho nada...

VIEJO : - ¿Nada? Te pareció poco... Anda, que vaya unos criados..

El uno, hermano de un revolucionario... La otra, una lagarta. Buena estará tu madre...

SERGIO se fué.

SECUENCIA 49.- PLAKA. (ext. - noche)

SENGIO venía abrumado. Había llegado a la playa, como huído de todo, sin darse cuenta. Empezó a andar. Iba pensando en lo de Chinto, en la preocupación de la madre, en lo que decían de VOLVORETA. Luego se paró. El mar, tranquilo, salpicaba, de vez en cuando, en las rocas. En la arena, se extendía y luego volvía a desaparecer.

El muchacho se había parado. Miraba a lo lejos. Se veía la luz de un barco. Hacia la izquierda, el pueblo, la risa, todo lo que tenía que dejar él, al día siguiente, para siempre.

Se dió cuenta que estaba otra vez frente al chalet de los Acovedos. Quiso dar media vuelta. Quería estar solo. No había ninguna luz en la casa de los jardineros y quedó momentáneamente tranquilo. Una niebla, pequeña, emborronaba todo. Cerca de la carretera jugaban los niños del jardinero:

- Cógela tú...

- Te tocaba a tí...

- Eres una travesa...

- Pues ahora no juego...

SENGIO no sabía si llorar.

SECUENCIA 41.- COMPLEJO CASA ABLEENDA. (ext. - int. - noche)

El muchacho entró por la puerta del jardín. Iba despa-
ció. Subió las escaleras y entró en la casa. Se quedó en el
pasillo, sólo, apoyado en la pared, cerca del despacho del
padre, derrumbado. Parecía que no había nadie en la casa.
Pero de la cocina salió Herminia. Parecía nerviosa. Se que-
do parada.

SERGIO : - ¿No hay nadie?

Lo preguntó sin ganas.

HERMINIA : - ¿Pero no se ha enterado usted?

SERGIO : - Sí. ¿Y mi madre?

HERMINIA : - Tuvo que ir al pueblo, a declarar... La señorita Sabeli-
ña la acompañó. ¡Pobre señora!... ¡Qué horror!... Lo cogie-
ron aquí... ¡Pobre Chinto! Lo llevaron como a un pre-
so...

SERGIO no quería escuchar más. Se fué hacia las escale-
ras, para subir a su cuarto. La otra tenía miedo de estar
sola y empezó a hablar:

HERMINIA : - ¿Y qué cree usted que le harán?

SERGIO : - ¿Y yo que sé?

SERGIO había contestado malhumorado. Pero la otra seguía
hablando, para retenerlo:

HERMINIA : - No le diga nada a Rafaela, porque la señora no se lo ha
querido decir... ¡Qué cosas pasan, Dios mío! Pues lo de
la chica a mí me parece peor que lo de Chinto, y perdone
usted... Ni se puso colorada cuando la echó la madre de
usted, señorito. Menuda p'jama... Y no ga que me guste
hablar mal de nadie...

SERGIO se había parado. Se contenta para no darle una
bofetada. Ella seguía:

HERMINIA : - Pero puede usted preguntar a Eli, su paisana. En su pug-
ble la conocían bien... Y no crea usted, que ella sigue
tan fresca. La han visto en Santiago. Está sirviendo a-

111... ¿Sabe usted donde? En la plaza, la casa al lado del Instituto...

SERGIO echó a correr. Se metió en su cuarto y cerró la puerta. Estaba emocionado. Se le saltaban las lágrimas, de todo lo que le habían dicho de VOLVURETA, de que era evidente que todo era verdad.

Sobre la cama, estaba preparada la maleta y los libros, en un cartapacio. Se quedó mirando su equipaje. Esto le dejó seco. Recordó que se marchaba al día siguiente.

Se oyó abrir la puerta de la calle y las voces de su madre y Sabelina. SERGIO seguía parado, detrás de la puerta, sin moverse. Se oyó:

MADRE : - Sergio...

El tono era suave. SERGIO salió al rollano. Abajo, la madre, le dijo:

MADRE : - Hijo, que mañana tienes que madrugar mucho. ¿Has cenado?

SERGIO : - No, mamá...

MADRE : - Pues nada, baja...

SERGIO : - ¿No puede volver Chinto?

MADRE : - No lo sé... Pero cuanto menos se hable de esto, mejor... ¿Te despediste de Rafaela, no? Anda, dale esa alegría. Toda su enfermedad es no haberte visto desde entonces...

La madre se metió. SERGIO seguía en el rollano. Le daba mucha vergüenza presentarse ante la pobre anciana. Luego fue a entrar. Ahora vio que la habitación de VOLVURETA, vacía, oscura, le frenó. El colchón de hojas estaba recogido, en el rincón. El somier, levantado, apoyado en la pared. Todo daba un aspecto desolador, de que nunca hubiera existido la muchacha.

Ahora golpeó en la puerta de Rafaela, para, por fin, excusarse ante ella.

SECUENCIA 42.- CALLE SANTIAGO DE COMPOSTELA. (ext. - día)

SERGIO y Rodeiro subían por una calle empinada. El muchacho llevaba su portatubos y Amaro la maleta de SERGIO. Iban abrigados. Unas nubes, por arriba, un cielo de frío por encima de las casas bajas, dejaban ver la Catedral, las torres.

Ante un portal estrecho Rodeiro se paró y dejó la maleta en el escalón de la puerta. Expusó a buscarse algo en el bolsillo del abrigo. Se excusó:

RODEIRO : - Te voy a dar la llave. Vendré luego. Antes de comer llevamos la maleta a consignas... Tengo que irme... Me han dejado salir casi de milagro...

SERGIO : - ¿A qué hora vendrás?

RODEIRO : - Tú no salgas. Yo vendré en cuanto pueda.

SERGIO : - ¿Pero a qué hora?

RODEIRO : - A eso de la una... Adios, se me hace tarde.

El muchacho quedó solo. Por la calle bajaba, casi corriendo, Amaro, el triste empleado del Ayuntamiento. A SERGIO le dejaba allí, como un bulto más. El muchacho se metió en el portal, cogiendo las cosas.

SECUENCIA 43.- RESTORAN. (int. - dia)

En un rincón, SERGIO y Amaro habían terminado de comer. Estaban solos en la sala, resguardados por una pantalla de cristales y los zócalos de gutapercha. Por la ventana del restoran antiguo y barato, se veía la calle, casi vacía de gente, que atravesaban a buen paso, un poco ateridos, como manchas negras, borrosas, llenas de frío. El machacho miraba hacia allí, distraído. Rodeiro le dijo, obsequioso:

RODEIRO : - ¿Quieres un café?... Es muy malo... Mejor toma una copa.

SERGIO : - Bueno... ¿Y qué vamos a hacer esta tarde?

SERGIO llevaba el abrigo puesto. No había calefacción, solamente una estufa enorme, antigua, pero el machacho tenía frío.

RODEIRO : - Conmigo no cuentes. Ya sabes... Tú, si quieres vete a dar una vuelta... Y no estés así, verás como apruebas y en mayo vienes para nuestra boda...

SERGIO : - ¿El tren sale a las ocho, no?

RODEIRO : - Sí. Pero a las siete o antes te espero en casa.

Rodeiro estaba nervioso, ante estos problemas provincianos de las salidas de tren, de la visita a Santiago de SERGIO, del encargo de la madre.

Se volvió. Al final de la pantalla estaba un camarero, como esperando. Rodeiro, le llamó, como chistándole.

SECUENCIA 44.- PLAZA DEL INSTITUTO. (ext. - tarde)

El sol doraba los rebordes de las casas y el Instituto de Segunda Enseñanza, casi negro, de la lluvia, tenía un color extraño, verdioscuro.

SEBASTIÁN había entrado en la plaza y vagaba por allí, en medio, lleno de lomas, con su abrigo puegto. Se asustó al reconocer la casa que le había dicho Herminia.

Ahora se volvió y salió, como si cambiara de idea.

SECUENCIA 45. - CATEDRAL. (ext. - tarde)

SERGIO se quedó mirando la fachada de la catedral de Santiago. Pero luego, se decidió y terció hacia una calle.

SECUENCIA 46.- PORTAL PLAZA INSTITUTO. (int. - tarde)

El sol, ya más bajo, seguía la plaza, entrando de fuera, llenando de luz el suelo de losas y la parte derecha del portal.

SERGIO entró decidido. Iba a subir las escaleras pero la portera, asomando la cabeza por la garita, preguntó:

PORTERA : - ¿Dónde va?

SERGIO : - Preguntaba por...

Se había puesto colorado. No sabía qué decir. Pero se había parado, sin bajar los cuatro escalones. Ahora bajó dos. Decía:

SERGIO : - Me hace el favor... Una señorita... Bueno, está sirviendo... Se llama Volvoreta...

PORTERA : - ¿Volvoreta? No...

SERGIO : - Bueno, se llama Blanca, rubia... De ojos azules...

Se había tenido que acercar a la misma garita.

La otra, más tranquila, dijo:

PORTERA :- Ah, esa es la señorita Blanca...

SERGIO pareció sorprendido.

PORTERA : - Es en el segundo. Pero no está. Está su tía...

SERGIO : - Gracias...

La portera se metió en la garita. SERGIO todavía seguía parado pero al fin se acercó a las escaleras y subió.

SECUENCIA 47.- CASA VOLVORETA. (int. - tarde)

SERGIO tocó el timbre varias veces. Estaba emocionado. Esperó. Volvió a tocar. La intranquilidad del muchacho le obligaba a hacerlo. Ahora se abrió la puerta. Era una anciana. SERGIO se extrañó. Ella dijo, poniéndose la mano en la oreja:

ANCIANA : - Hable alto, que no oigo mucho...

SERGIO : - ¿Está Volvoreta?

ANCIANA : - ¿quién?

SERGIO : - Blanca, la señorita Blanca.

ANCIANA : - Pase, pase... Enseguida viene. Siéntese...

Le había abierto la puerta y le dejó en el recibidor.

Le decía:

ANCIANA : - Mire, no le voy a hacer mucho caso... Estoy haciendo punto y aquí no veo...

Se iba, hacia el fondo. SERGIO, antes de sentarse, la preguntó:

SERGIO : - ¿Y usted quién es?

La anciana se volvió. Dijo:

ANCIANA : - ¿Yo? Lucia...

Y se fué. El muchacho se sentó. Al fondo había una sala, como de vidrieras de colores, como un mirador. Entraba el poco sol de la tarde y había bonito.

La anciana, ahora, cerca del mirador, hacia punto, aburrída.

SECUENCIA 48.- CASA VOLVORETA. (int. - noche)

Ahora SERGIO se levantó. Había oscurecido y del mirador sólo venía algún reflejo de alguna luz, de la calle. La anciana había desaparecido.

Sacó el reloj el muchacho. El que le había regalado Rafaela. Encendió la luz del pasillo, cerca de la puerta. Vió que eran las siete. Estaba intranquilo. Pero ya no quería irse, aunque perdiera el tren. Ahora llamaron a la puerta.

SERGIO se asustó. Le dió miedo abrir él. Ahora apareció la anciana. Le dijo:

ANCIANA : - ¿Qué tonta, me había olvidado de usted. Ya está ahí.

SERGIO estaba violento, muy nervioso, y no la contestó. Se volvió con miedo, azorado, para que VOLVORETA, al entrar, no le viera.

La anciana había abierto y entró VOLVORETA. El muchacho, impaciente, se volvió y los dos se encontraron al mismo tiempo. Se quedaron callados por la sorpresa. Pero para VOLVORETA la sorpresa era aún mayor. Quedó agitada, clavada, en la misma puerta. Ahora cerró. Dijo a la vieja:

VOLVORETA : - Déjenos usted, Lucia...

La vieja salió, hacia la sala. SERGIO seguía mirándola, como si no creyera en aquella suerte. Ahora quiso acercarse a ella. VOLVORETA se puso tiesa. Le frenó, soliviantada:

VOLVORETA : - ¿Qué? ¿Ya te le han dicho?

El muchacho no entendía y la dijo:

SERGIO : - ¿Pero no me das un beso?

Ella estaba sofocada, lívida. Siguió diciendo:

VOLVORETA : - Pues me da igual... Mira... Es de oro...

Le enseñaba un reloj, de la muñeca.

VOLVORETA : - Y mira este vestido. Y esta casa... Todo es mío, Y tendré más... ¿Qué querías? que me pasara toda la vida

de criada, aguantando a señoritos como tú y señoras como tu madre... Atreverse a decirme lo que me dijo. Y echarme de noche, como a un perro...

El muchacho no entendía nada. Sólo se atrevió a decir:

SERGIO : - Me voy a Madrid...

Ella le había dicho todo esto indignada, como si la hubieran descubierto. Pero SERGIO no se acordaba de nada, olvidándolo todo, su viaje a Madrid, el tren, Amaro, su familia. SERGIO sólo se daba cuenta que VOLVORETA estaba allí y que por fin la había encontrado.

VOLVORETA se dió cuenta de su error, de que SERGIO, verdaderamente, no sabía nada. De su ingenuidad al contarle todo. Esto la enfureció más. Iba a explotarlo.

VOLVORETA : - ¡Pero es que eres idiota!... ¿No te has enterado todavía? ¡Pues te lo voy a decir!... ¿Sabes quién paga todo esto? ¿No lo sabes? ¿Es que eres tan tonto?... ¡El señor Acevedo, el padre de tu querida Luisa!...

SERGIO había comprendido. A ella, chillándole como estaba, casi se la habían saltado las lágrimas. Se lo había remachado, avergonzada. Quedaron los dos callados, violentos. La muchacha, un poco compadecida, le dijo:

VOLVORETA : - ¿No comprendes que tengo razón, Sergio?... Lo nuestro tenía que acabar así... ¿Qué pensabas? ¿Te habieras casado conmigo?

SERGIO seguía sin digerir todo aquello. Seguía mirándola, esperando que todo aquello fuera mentira. Luego, lentamente, hizo un gesto de asentimiento, de que sí, de que se hubiera casado con ella. Pero pareció querer irse, sin todavía moverse. VOLVORETA dijo:

VOLVORETA : - Espera...

SERGIO se quedó allí, a punto de echarse a llorar.

Cuando volvió VOLVORETA traía la postal y el regalo, en la cajita. La abrió y sacó el botafuero. Dijo:

VOLVORETA : - Mira... Todavía lo tengo...

SERGIO, con los ojos cegados de lágrimas, miró el vestido que llevaba, muy caro, muy bonito, pues se había quitado ahora el abrigo, cuando salió hacia la habitación, SERGIO se volvió y le cruzó la cara, en una enorme bofetada. El muchacho se quedó mudo, mirándola. Ella se quitó la mano de la cara dolorida, conteniéndose.

SERGIO salió corriendo.

SITUACION 49.- PLAZA INSTITUTO Y CALLES. (cont. - noche)

Iba bajando los últimos escalones de la casa, como un autómat. Salí a la plaza y, antes de llegar a la esquina, comencé a llorar. Pero eché a correr. Poco a poco. Luego más alocadamente, sin mirar por dónde iba, todo recto, por otra calle, saliendo de la plaza. A veces reimpugnaba una luz de un farol y le daba en el rostro, todo húmedo, sin ver dónde iba, pero corriendo, hacia la estación, por otra calle, huyendo de todo, queriendo llegar a Madrid, el solo, en la loca carrera, sin esperar.

SECUENCIA 50.- ESTACION DE SANTIAGO. (ext. - int. - noche)

Llegaba a la estación. Ya no lloraba. Bodeiro le vió. Echó a correr hacia él. Le cogió de un brazo, empujándole, atropelladamente, hacia dentro, como si llevara un paquete.

El tren iba a salir. Los pitidos, en el hueco de la estación, resonaban en los oídos del muchacho que no escuchaba nada, las palabras de Amaro, los movimientos de los viajeros, de los paisanos, de la gente que salía, de las luces, de las nubes de vapor que llenaban los andenes, de la máquina, del dolor del brazo que le hacía Amaro, al llevarle, tirando de él, empujando a la gente, metiéndole en el andén, hablándole, dándole indicaciones:

BODEIRO : - ... aquí... súbete... vamos, vamos... Las maletas ya están... Las he puesto yo... ¿Pero dónde te has metido?
... Tienes una bolsa, con la cena...

Hasta que le cogieron de arriba, ya el tren en marcha, el señor Lourinho, el que le llevaba a Madrid, donde tenía que hacer unas oposiciones. Tiraron de él. Y le metieron dentro.

El estrépito de las ruedas, el vapor que subía de abajo, los pitidos continuados de la máquina, dejaron ver el rostro del muchacho, a través de la ventanilla, llena de aliento, sucia, rayada, timada de manchas, goterones, los ojos de SERGIO, llorosos, que miraban hacia Bodeiro, con pena, saliendo el tren, acompañándole, hablándole de cosas que ya no entendía.

noviembre, 1935.



«VOLVORETA»

Guión
Cinematográfico
de
Rafael
Moreno
Alba

1.030

C. IV

AZOR FILMS, S. A.

C/69608

"VOLVORETA"

Libre adaptación cinematográfica
de la novela del mismo título
de W. Fernández Florez

Guión original de:
RAFAEL MORENO-ALBA

* Guión encontrado por la investigadora Sonia Kerfá en el Archivo General de la Administración, situado en Alcalá de Henares.

" V O L V O R E T A "

La acción de este filme transcurre entre los años 1929 y 1931, al socaire de la caída del dictador Miguel Primo de Rivera, Gobierno de Berenguer y llegada de la República.

Los paisajes que viven los personajes son dos; el rural (un pequeño pueblo marítimo), y el urbano (la capital de Galicia)

"VOLVORETA"

ABRE:

ACCION DE TITULOS.

1. EXT. IGLESIA JUNTO AL MAR - DIA.

1.

ANGULO GENERAL, ALTO, EN PICADO. — (EFECTO OPTICO):

La pequeña iglesia, cercana al mar, verdeante de líquenes.

La guarda de la campana cae sobre la fachada de piedra céltica. El atrio está alfombrado de hierba y, en un ángulo, se ve el cementerio.

Dos automóviles, un Hispano Suiza y un Panhard, aguardan ante la iglesia, y, junto a ellos, un par de caballos enganchados a sendos tilburis.

SILENCIO, que apenas rompen las olas y el CHILLIDO de las gaviotas.

Todo va a ocurrir como en un domingo más. Sale un rapaz, de unos 12 años, vestido de monago, y tira de la cuerda de la campana. RESPIQUE DE CAMPANAS. Las gaviotas, que se habían posado en la playa cercana, levantan el vuelo, así como las olas.

COMIENZAN LOS TITULOS.

Al terminar la Misa, salen de la iglesia los aldeanos — hombres y mujeres, familias endomingadas. Comunicativos, forman grupos en la explanada frente a la iglesia. Los últimos en abandonar el templo son los señores de la GARDARA.

DOÑA ROSA ABELLEDA — alta, delgada, de porte aristocrático — pasa de los cincuenta.

Su hija, ISABEL, la primogénita, raya los treinta. Soltera, —

3...

1 INT.

callada y distante, su aspecto resulta incongruente en el ambiente que la rodea. Va exquisitamente vestida, con traje blanco de vaporoso corpiño y guantes, zapatos y sombrero blancos; como si acudiese a una recepción veraniega o a algún cóctel en un barrio aristocrático. Su pasada belleza parece querer huir de la luz del día.

SERGIO, el hombre de la casa: veinte años, tímido, encorbatado, camisa blanca y chaleco.

Esta es la familia ABLEIDA, simpática y comunicativa. Intercambian palabras y saludos con los aldeanos.

P.P. DOÑA ROSA - saluda a una aldeana y besa a una criatura de pocos meses que aquella sostiene en brazos.

P.P. ISABEL - intercambia besos en las mejillas con unas amigas de la Cándida, mientras se sujeta con la mano el amplio sombrero, por temor a que el vientecillo marino se lo arranque de la cabeza.

P.P. SERGIO - se agacha para anudarse el cordón de un zapato.

INT. COCHE HISPANO-SUIZA.

Sobre el cuero del asiento, un ramo de flores. Entra en CAMPO la mano del CHOPER y lo recoge.

SUBJETIVO - EN MOVIMIENTO.

En PRIMER TERMINO las flores. Nos vamos acercando a ISABEL - que escucha lo que le cuenta una joven amiga. ISABEL gira el cuerpo, sonríe y viene a recoger las flores. Luego, pasa junto a su hermano SERGIO, que la mira sonriente, y sigue caminando hacia el cementerio.

EXT. CEMENTERIO - DIA.

ISABEL se ha detenido en un rincón, frente a un sepulcro. Allí está enterrado su padre. La muchacha mira fijamente la lápida con expresión de añoranza -- tal vez, en su interior, más íntimo haya padecido el complejo de Electra, aunque esto nunca lo sabremos.

OTRO ANGULO.

SERGIO, cruza la explanada apresuradamente y llega al cementerio.



4...

1. CONT.

EXT. CEMENTERIO - DIA.

Isabel, estática, permanece en la misma posición. SERGIO se acerca y su mano roza el hombro de la hermana para llamarle la atención: es hora de partir.

ISABEL, con movimientos rápidos, deja el ramo de flores sobre la losa blanca del humilde sepulcro donde campea, borroso, un escudo de armas.

P.P. LAS FLORES.

El ramo queda sobre la losa junto al nombre "ADELDA" el más hidalgo de La Cándara,

CORTA:

2. EXT/INT. HISPANO-SUIZA - CAMBIO DEL PAZO - DIA.

SIGUEN LOS TITULOS DE CREDITO.

Empieza a oírse MUSICA.

CAMARA SUBJETIVA SOBRE EL CAPO DEL COCHE, que avanza no con demasiada rapidez por el camino que conduce al pazo familiar. TRAVELLING ADELANTE.

Los ALDEANOS, de regreso a sus casas después de la Misa, bajan a la cuneta para dejar paso al automóvil.

CAMARA EN EL INTERIOR DEL AUTOMOVIL. FLASH de DOÑA ROSA, - saludando maternalmente con la mano a unas ALDEANAS.

POV de DOÑA ROSA -- TRAVELLING ADELANTE EN EL COCHE. FLASH de las ALDEANAS correspondiendo al saludo de la señora.

CAMARA SUBJETIVA. Las ALDEANAS van quedando lejos a medida que el coche avanza.

P.P. PERFIL DE SERGIO -- leyendo el periódico. Pasa hojas.



5...

2. CONT.

2.

P.P. ISABEL

Gira la cabeza. Su PDV, en movimiento; a través de los cristales de la ventanilla, vemos grupos de MOZAS de regreso a sus hogares. Cuando el automóvil rebasa a las MOZAS, el grupo vuelve a caminar por el centro de la carretera.

ENCADENA.

SIGUEN LOS TITULOS DE CREDITO.

PLANO DEL SOL, filtrándose entre el follaje de los árboles que bordean el camino de tierra, VISTO A TRAVES DEL CRISTAL Y EN TRAVELLING LATERAL.

INT. DEL AUTOMOVIL - ISABEL.

mira el paisaje. Su rostro se oscurece o se ilumina de sol. Se escucha en OFF la RISA DE SERGIO.

SERGIO, ríe la gracia de una caricatura del periódico.

INSERTO - el chiste dibujado en el periódico.

SERGIO, de espaldas, se vuelve a ISABEL y le entrega el periódico para que vea la caricatura.

ISABEL toma el periódico y lee el chiste, que no le hace gracia.

SERGIO, ante la falta de humor de su hermana, le dedica una clásica pedorreta y, quitándose el periódico, sigue leyendo.

INT. EL COCHE - PDV DE SERGIO - TRAVELLING ADLANTE.

Conocemos a VOLVORETA: por la carretera vemos, de espaldas, a una joven de atractivo cuerpo. Camina a buen paso, con cierto tímido contoneo de caderas. Viste sencillamente - blusa blanca y falda negra, ajustada. Calza zapatos de tacón lo cual le da cierto aire ciudadano. En la mano lleva una maleta de madera.

P.P. SERGIO, - levanta la vista del periódico y mira a la muchacha con curiosidad.

6.

2. CONT.

2.

CAMARA EN EL COCHE - TRAVELLING LATERAL. Llegamos a la altura de VOLVORETA y la rebasamos.

PDV DE SERGIO - VOLVORETA.

Una faz nada rústica. No lleva pañuelo a la cabeza, como es costumbre entre las mozas de La Gándara, y sus cabellos rizados en las sienes le prestan cierto refinamiento.

SERGIO - gira la cabeza sin apartar la mirada de VOLVORETA que va quedando atrás a medida que el coche avanza.

ISABEL - también se vuelve a mirar a la forestera de la maleta.

PDV DE ISABEL - A TRAVES DE LA VENTANILLA TRASERA.

VOLVORETA va quedándose atrás allá en la carretera.

CORTE:

3. EXT. SUBJETIVO - CAMARA EN EL CAPO DEL HISPANO - EL CAMINO. 3.

TRAVELLING ADELANTE: a unos treinta metros, en el centro de la carretera, hay un coche parado obstaculizando el paso. Al rededor del vehiculo, CUATRO HOMBRRES bien vestidos con traje y sombrero, TRES ALDEANOS y CUATRO NIÑEROS DE LA GUARDIA CIVIL. El Hispano-Suiza aninora la marcha hasta detenerse a escasos metros del grupo.

Un NIÑERO de la GUARDIA CIVIL se acerca al Hispano-Suiza.

SERGIO mira al GUARDIA CIVIL. PAN a DOÑA ROSA que baja el cristal de su ventanilla.

EL GUARDIA CIVIL, saluda.

GUARDIA CIVIL
Perdonen... Es sólo un momento...

SERGIO baja del Hispano-Suiza y se acerca a la cuneta.

Entre los helechos pueden verse los cadáveres de dos jóvenes: una muchacha y un muchacho.

ISABEL también ha bajado del coche, pero cuando va a llevar a la cuneta, SERGIO se lo impide tomándola por un brazo. Sin embargo, ISABEL tiene tiempo de ver algo:

7...

3. CONT.

3.

LOS PIES DE LA JOVEN MUELTA - y sus zapatitos manchados de barro.

UN FOTOGRAFO toma placas de los dos cadáveres.

ISABEL y SERGIO regresan al coche muy impresionados.

En el momento de montar, SERGIO ve a:

VOLVORETA, que viene caminando con su maleta.

SERGIO la mira intensamente. La forastera le llama poderosamente la atención.

LOS GUARDIAS CIVILES mueven el automóvil que cerraba el paso y el Hispano-Suiza se pone de nuevo en movimiento.

SERGIO, gira la cabeza para mirar a VOLVORETA que ahora camina por el lugar donde se encuentran los cadáveres.

CORTE:

4. EXT. CARRETERA Y CAMINO ENTRE LA OLMEDA DEL PAZO - DIA. 4.

La carretera desfila en LIGERO CONTRAFICADO, viéndose la copa de los frondosos árboles. PAN DESCOBIERTO a la carretera. TRAVELLING ADELANTE. A través del parabrisas, vemos como el Hispano-Suiza abandona la carretera y enfila un camino particular bordeado de ancianos olmos, que conduce al pazo de los Abelendas.

Todo tiene un aspecto de abandono, aunque en los campos, algún campesino ara la tierra con una yunta de bueyes.

El Hispano avanza por la olmeda y entra en el bello y umbrío jardín del pazo. El estanque... Un rincón olvidado por el jardinero...

5. EXT. EL HISPANO LLEGA ANTE LA FACIADA DEL PAZO. 5.

TRAV. LATERAL CON CAMARA EN EL INTERIOR DEL COCHE. En primer término, el perfil de ISABEL sobre un fondo de viejas piedras patinadas por la lluvia.

6. EXT. INT. EL GARAJE-CUADRA. 6.

El Hispano termina su recorrido en la antigua cuadra, ahora

8...

6. CONT.

6.

encalada para hacer las veces de garaje. Al fondo, los pesebres y, apoyado al muro, un tándem.

DOÑA ROSA baja en silencio seguida por ISABEL y SERGIO y se dirige a una puertecita que comunica con la casa. SERGIO hace sonar distraídamente el TIMBRE del tándem al pasar por su lado.

TERMINAN LOS TITULOS DE CREDITO.

CORTE:

7. INT. GALERIA DEL PAZO - DIA.

7.

ISABEL y SERGIO, con DOÑA ROSA al frente, caminan por la galería. A través de los cristales del mirador penetra gozoso el sol.

Conocemos a RAFAELA, la criada, desaliñada, basta, gorda y cascarrabias, que ha ido envejeciendo al tiempo que su ama, alentada por el íntimo cariño que siente por los miembros de esta familia, a los cuales sirve y servirá en todo y para todo.

Viejas reliquias, estos servidores que, sin proponérselo, revelan claramente el grado de decadencia de una casa.

Siguiendo la rutina de cada domingo, RAFAELA ya tiene dispuesto el desayuno a la hora justa.

Como siempre, DOÑA ROSA comienza a quitarse la mantilla en la galería, antes de entrar al comedor.

8. INT. COMEDOR EN EL PAZO DE LOS ABELENDA - DIA.

8.

En todas las habitaciones del pazo se hará patente la estrechez económica de los Abelenda. Muebles y objetos muestran el abandono propio de aquellas familias para las que un poco de cera o un bote de pintura representa un gasto innecesario, o sea, un lujo.

8. CONT.

9...

8.

A veces se echa a faltar un cuadro o un reloj que, posiblemente, ha sido sacrificado a un anticuario en algún momento de verdadera penuria.

DOÑA ROSA dobla la mantilla y la deja, con el niscal, sobre el blanquísimo mantel. Se sienta a la cabecera y se santigua. Al momento, RAFAELA se acerca con una humeante cafetera.

ISABEL pregunta con mirada ausente:

ISABEL
Rafaela... ¿Llegó carta para mí...?

RAFAELA
(sirviendo a Doña Rosa)
No...

La contestación hace que en el rostro de ISABEL aparezca un pequeño tic nervioso que, a veces, de un modo esporádico, parece la muchacha. Alza los ojos resignadamente y suspira.

ISABEL
(con decisión)
Voy a darme un baño... Desayunaré más tarde.

RAFAELA deja momentáneamente de servir el desayuno y murmura:

RAFAELA
Manías... Tanto baño ni tanto baño...

Vuelve a su trabajo. ISABEL no le hace caso.

ISABEL
(a Sergio)
¿Me ayudas, Sergio...?

SERGIO, que ya se había sentado, se levanta y sale del comedor detrás de ISABEL.

RAFAELA ofrece un plato con bizcochos a DOÑA ROSA. Refunfuña:

RAFAELA
Dios sabe lo que hará, metida en ese baño tanto tiempo... Se encierra con cerrojo y llave...

DOÑA ROSA, no le presta ninguna atención.

CORTE:

10...

9. INT. PASILLO DEL PAZO - DIA. 9.

Muy largo, con puertas a derecha e izquierda. SERGIO sale de la habitación de ISABEL con un viejo gramófono de gigantesca bocina y camina hacia otra de las puertas...

10. INT. CUARTO DE BAÑO - DIA. 10.

Espacioso, con un enorme ventanal cuyos cristales esmerilados filtran la luz haciendo que todo parezca aún más blanco.

Entra SERGIO, cansado de transportar el pesado gramófono que deja sobre una de las banquetas.

Aparece ISABEL con unos discos y SERGIO sale del cuarto sin cruzar palabra con su hermana, como si fuera lo habitual en él satisfacer los caprichos y manías de ISABEL. La muchacha cierra la puerta con llave y cerrojo. Luego se acerca al gramófono, da vueltas a la manivela de la cuerda y coloca un disco. MUSICA: Segundo movimiento del Concierto N.º 1, para flautino, en Do Mayor, P.V. 79, de Antonio Vivaldi.

ISABEL, como ausente, se mira al espejo y empieza a desnudarse.

CORT.

11. INT. COMEDOR DEL PAZO - DIA. 11.

Llega, tanizada, la MUSICA que procede del cuarto de baño.

SERGIO termina de beber su café con leche.

DOÑA ROSA se santigua y, en silencio, se levanta y sale.

Una vez solo SERGIO saca apresuradamente de un bolsillo un cigarrillo un tanto maltrecho por lo bien escondido que lo llevaba. Lo enciende y fuma con deleite, retrecoado en la silla regodeándose en su soledad. Luego, se levanta y va al balcón.

11...

11. CONT.

11.

PDV DE SERGIO - EXPLANADA ANTE LA FACHADA DEL PAZO.

VOLVORETA, plantada junto a la maleta que ha dejado en el suelo, mira a su alrededor, indecisa...

SERGIO EN EL COMEDOR JUNTO AL BALCON - emocionado, se aparta del balcon. Luego, impulsado por una fuerza instintiva, hasta ahora desconocida para él, vuelve a asomarse y se recrea contemplando a la jovencita.

PDV DE SERGIO. - VOLVORETA se decide a entrar pero, antes, viendo que sus zapatos están cubiertos de polvo, se los quita y los limpia cuidadosamente con la mano, como si fueran un preciado tesoro. Finalmente, se vuelve a calzar, toma la maleta y va hacia la puerta del pazo.

CORTE:

12. INT. CUARTO DE BAÑO - DIA.

12.

DETALLE - en el suelo, los zapatos blancos de ISABEL. MUSICA.

P.P. de ISABEL dentro del baño, cubierta de agua y rodeada del vapor. Mira los zapatos y, al ver que uno de ellos - tiene una manchita en la punta, recuerda ...

INSERTADO - los pies del cadáver femenino entre los helechos de la cuneta, tal como ISABEL los vió.

ISABEL - en su rostro aparece un momento el tic nervioso de antes. Desasosegada, se dispone a salir de la bañera.

PLANO AJUSTADO sobre las piernas de ISABEL hasta la altura de las rodillas. Al caminar, el suelo se humedece bajo sus plantas.

LOS ZAPATOS - las manos de ISABEL se apoderan de ellos.

12. CONT.

12...

12.

EL ROSTRO DE ISABEL EN EL ESPEJO - apenas mueve los labios, como si estuviera murmurando una salmodia, una oración tal vez.

LAS MANOS DE ISABEL ABREN UN GRIFO DEL LAVABO - se oye el RULOH del agua corriente. ISABEL moja los dedos en el líquido y frota suavemente la manchita de barro hasta que ésta desaparezca. Al tiempo que el disco del gramófono - DEJA DE SONAR...

CORTE:

13. INT. COCINA DEL PAZO - DIA.

13.

VOLVORETA, sentada en un enorme escaño, aguarda solitaria, silenciosa y algo azarada, mirando todo cuánto la rodea.

Entra RAFAELA en la cocina y se encara con VOLVORETA. Esqueta:

RAFAELA

Ven a conocer a la señora...

VOLVORETA se pone en pie. Su cuerpo de mujer nueva es francamente gracioso, bonito... Dada unos segundos sin saber si llevarse consigo la maleta o no. Decide no hacerlo y, ajustándose la falda, echa a andar detrás de RAFAELA.

CORTE:

14. INT. SALONCITO DEL PAZO - DIA.

14.

DOÑA ROSA, sentada en un viejo sillón junto al ventanal, recibiendo la cálida luz del sol, impone por su simple presencia. Clava sus ojos escrutadores en VOLVORETA que, en pie, aguarda silenciosa y modesta. RAFAELA está al lado. En una casa tan grande le vendrá bien la ayuda de esta muchacha.

13...

14. CONT.

14.

DOÑA ROSA
¿Quién te envió?

VOLVORETA
La señora de la Cruz del Souto.

DOÑA ROSA se pone en pie. Da unos pasos y observa a VOLVORETA.

DOÑA ROSA
Bien... ¿Qué sabes hacer?

VOLVORETA mira a la señora, serena y cándida.

VOLVORETA
Sé hacer lo que me manden; pero en la tierra no puedo trabajar... me enfermo. Por eso fui a servir a la ciudad...

DOÑA ROSA sigue observándola.

DOÑA ROSA
Tendrás que lavar la ropa y ayudar a Rafaela...

VOLVORETA
Bien está, sí señora...

DOÑA ROSA
Te daré quince reales al mes, uniforme, y un traje nuevo para las fiestas...

VOLVORETA
(duda -- a media voz)
En la ciudad ganaba más...

DOÑA ROSA
Esto no es la ciudad.
(tajante)
Tú dirás si te conviene.

VOLVORETA
Bien está, sí señora.

DOÑA ROSA cruza el saloncito hacia la puerta.

14...

14. CONF.

14.

DOÑA ROSA abre la puerta que comunica con el gran salón.

DOÑA ROSA
(a Volvoreta)
Vamos, no te quedes ahí, ven...

VOLVORETA y RAFAELA obedecen.

15. INT. GRAN SALON DEL PAZO - DIA.

15.

Es enorme, pero triste y raído. Faltan porcelanas y alfombras. Las paredes necesitan con urgencia un revoco y la sillería parece clamar por una nueva tapicería.

DOÑA ROSA mira los muebles con ojo crítico. Se vuelve hacia VOLVORETA.

DOÑA ROSA
¿Cómo te llamas?

VOLVORETA
Federica, para servir a Dios y a usted.

DOÑA ROSA
(sorprendida)
¿Federica...? Raro nombre para una criada...

La señora mira recelosamente el aspecto ciudadano y refinado de VOLVORETA. No le gustan a la dama los zapatos de tacón.

VOLVORETA soporta el exámen algo inquieta. Rebulle y se restriega las manos suavemente.

VOLVORETA
(añade)
En mi tierra me decían Volvoreta...

DOÑA ROSA
(desconfiada, maliciosa)
¿Volvoreta...? ¿Y éso...?

15...

15. CONT.

15.

VOLVORETA
(sencillamente)
No sé...

DOÑA ROSA vuelve a lo suyo.

DOÑA ROSA
Te llamaré Fina...

VOLVORETA no replica. DOÑA ROSA resume la marcha, lentamente.

DOÑA ROSA
Limpiarás este salón todos los días...
con mucho cuidado.
(resignada)
Lo que queda, es todo de gran valor.

VOLVORETA
Así lo haré, si señora.

Siguen avanzando.

DOÑA ROSA
¿Eres cuidadosa, muchacha?

VOLVORETA
Creo que sí, señora...

DOÑA ROSA
¿No como esas atropellaplatas, que todo
lo rompen?...

VOLVORETA
Descuide, la señora.

DOÑA ROSA
¿Eres ordenada y limpia?

Esta vez VOLVORETA no contesta. En vez, mira a REFALLA, mientras DOÑA ROSA coloca en su lugar exacto una figurilla de porcelana. Al hacerlo, se le cae un bracito.

DOÑA ROSA
(para sí misma)
Habrá que peyar esto...

15 CONT. 16... 13.

DOÑA ROSA (cont.)
(a Volvoreta)

Quiero que tengas bien presente que, aunque a veces hago la vista gorda a muchas cosas, en cuestiones de limpieza soy intransigente. ¿Has comprendido?

VOLVORETA
Sí, señora, sí...

DOÑA ROSA ha llegado junto a la puerta del pasillo y abre.

16. LIT. UN PASILLO EN EL PAZO -- DIA. 16.

DOÑA ROSA espera a que salgan RAFAELA y VOLVORETA para cerrar la puerta del salón grande. Echa a andar por el pasillo.

DOÑA ROSA
(mientras anda)

Otra cosa... Si rompes algo, te lo descontaré del sueldo. Así tendrás más atención al trabajo.

Se escucha la MÚSICA procedente del gramófono.

DOÑA ROSA
(prosigue)

Una vez por semana, encerarás toda la casa y sacarás brillo a los muebles.

Interviene RAFAELA.

RAFAELA

¡Ay, señora! Para tener esta capona en condiciones harían falta tres más de servicio.

DOÑA ROSA
(molesta)

Tonterías...

LAS TRES MUJERES siguen caminando.

RAFAELA

En tiempos del señor...

17...

16. CONT.

17.

DOÑA ROSA
(inaciente - corta)
El señor murió hace años...

DOÑA ROSA se detiene frente a la puerta del cuarto de baño.
Se oye la MÚSICA con mayor claridad. Llana a la puerta.

ISABEL (VOZ OFF)
¿Quién es...?

DOÑA ROSA
¿Terminas de una vez, hija...?

No recibe contestación. DOÑA ROSA se vuelve a VOLVORETA.

DOÑA ROSA
Más tarde conocerás a la señorita.

La señora echa de nuevo a andar hacia la escalera.

EN LA ESCALERA, DOÑA ROSA se acerca a VOLVORETA y la alifatea discretamente.

DOÑA ROSA
No me gusta que la servidumbre se perfume.

VOLVORETA está distraída, no contesta.

DOÑA ROSA
(insiste)
¿Me has oído...?

VOLVORETA
Sí, sí, señora...
(pausa)
¿Tendré que peinar, desnudar y vestir a la señora...?

DOÑA ROSA
¿Lo hacías con las de la Cruz del Scuto?

VOLVORETA asiente en silencio.

DOÑA ROSA
Conmigo no será necesario, pero si mi hija te lo pide, deberás hacerlo...
(a RAFAELA)
Enséñele su cuarto y que se vista...

Y, con la sombra de una sonrisa, como despedida, la señora se retira.

CORTE:

18. . .

17. INT. ESCALERAS DEL PAZO - DIA. 17.

RAFAELA, seguida de VOLVORETA, sube los escalones de madera que crujen bajo el peso de la vieja sirvienta.

18. INT. EL ULTIMO PISO DEL PAZO - DIA. 18.

Aquí están las habitaciones del servicio. En tiempos de esplendor, había hasta seis doncellas. Hoy sobran habitaciones.

RAFAELA abre una puerta...

19. INT. HABITACION DE VOLVORETA - DIA. 19.

Una boardilla. Cuatro paredes sin encalar y un techo en declive que baja hasta unirse al suelo de baldosas.

Un catre de lona con un jergón de secas hojas de maíz, que muestran su relleno por las dos aberturas practicadas para que las manos penetren en su interior para abuecarlo y sacarlo.

En el muro, una estampa piadosa de Santiago el Mayor, muy tieso en su blanco caballo y, bajo las patas del animal, unos moros despavoridos. Este es todo el adorno del cuarto.

Cerca del ventano, un armario desvencijado de dos cuerpos con la luna desazogada y partida.

VOLVORETA mira detenidamente lo que va a ser su vivienda y deja la maleta sobre la cama.

RAFAELA rompe el silencio.

RAFAELA

Yo duermo al lado... Si por la noche tienes miedo... (GOLPEA LA PARED CON LOS UÑUITOS)

19..

19. CONT.

19.

RAFAELA, siempre dispuesta, va al armario y lo abre. El interior es desolador -- un uniforme negro y polvoriento y una bata descolorida de tanta lavada, cuelgan de sendas perchas. En un estante, un par de delantales.

RAFAELA

Te pondrás esto...

Descuelga la bata de la percha y la deja sobre la cama, mirándola con ojo crítico.

VOLVORETA comienza a desabrocharse la blusa lentamente, mientras observa su alojamiento.

RAFAELA la mira y observa:

RAFAELA

No usas sostén...

VOLVORETA niega en silencio.

RAFAELA

A tu edad, tampoco yo necesitaba...
Al decir de los mozos, los tenía -
como piedras...

VOLVORETA le ha dado la espalda. Se acerca al ventano y mira hacia afuera.

VOLVORETA

¿Quién es...?

RAFAELA se acerca al ventano y mira.

RAFAELA

La señorita Isabel...

P.D.V. DE VOLVORETA Y RAFAELA - PICADO DESCENDIENTE HACIA LA VENTANA DEL CUARTO DE BAÑO:

20...

19 CONT.

19.

ISABEL, envuelta en una enorme toalla de baño, se está secando junto a la ventana entreabierta del cuarto de aseo.

RAFAELA (VOZ EN OFF)

Tiene manías... Se baña a todas horas.

ISABEL, decadencia de cuerpo, rictus triste en el rostro, - cierra la ventana del baño sin saberse observada.

DE NUEVO LA HABITACION DE VOLVORETA:

VOLVORETA se vuelve hacia RAFAELA y pregunta, curiosa:

VOLVORETA

¿Tiene novio...?

RAFAELA niega tristemente con la cabeza.

RAFAELA

¡Qué ha de tener...! Y no porque no lo hayan salido pretendientes... (SUSPIRA) ... pero como todos eran poca cosa para la madre...

VOLVORETA se queda pensativa.

CORTE:

20. INT. CUARTO DE ESTAR EN EL PAZO - DIA.

20

SERGIO termina de pegar el bracito de la figurina que se le rompió a DOÑA ROSA entre las manos. Luego pone a secar la porcelanita sobre un mueble, se repanchinga en un butacón y enchufa un viejo receptor de radio. Se escucha, al cabo del rato, la VOZ de Raquel Meller CANTANDO "Flor de Té". SERGIO enciende un cigarrillo al tiempo que entra ISABEL con un vestido descolorido y un tanto pasado de moda.

21...

20. CONT.

21

ISABEL

Abrocha...

SERGIO empieza a abotonar la espalda del vestido de su hermana.

ISABEL

Así, acabadita de bañar, limpia y perfumada me siento como un ser humano sin estrenar...

SERGIO menea la cabeza, algo fastidiado con su hermana que ha venido a interrumpir su soledad, y sigue tarareando la canción.

ISABEL, sin inmutarse, desenchufa el receptor,

ISABEL

¿Qué te pareceo?

SERGIO

(carifiosa burla)
Las hay horrendas...

ISABEL

Gracias, me haces un favor...

SERGIO prosigue su trabajo torpemente.

ISABEL

Los hombres sois unos manzanas... -
Lo que tardáis en abrochar unos -
cuantos botones...!

SERGIO suspira y da una chupada al cigarrillo que no se ha quitado de la boca.

ISABEL

Me dejes darle una caladita a tu pilitillo...?

SERGIO, molesto, deja de abrocharla y dice:

SERGIO

Prefiero darte dos pesetas para que te compres una cajetilla.

22...

20. CONT.

20.

ISABEL no se ofende. SERGIO termina de abotonar el vestido.

ISABEL

Antipático... Espero que no trates
así a todas las mujeres...

(PAUSA)

¿Qué vamos a hacer hoy...?

SERGIO

Aburrirnos...

ISABEL sonríe. Con un esfuerzo heróico, los hermanos juegan al juego de las palabras... cualquier cosa para romper el -
tedio dominical.

ISABEL

Me aburro... Si tuviera un barco -
para escapar...

SERGIO alza un índice amenazador.

SERGIO

¡Señorita Isabel! Castigada a es-
cribir mil veces "no debo aburrir-
me un domingo en el lar de mis ma-
yores..."

ISABEL da una patadita en el suelo y repite como una colegia la enfurruñada:

ISABEL

Me aburro, me aburro, me aburro.

Da media vuelta y va hacia el ventanal. Todo forma parte del juego.

Pero al llegar junto a la vidriera, la broma termina brusca-
mente.

ISABEL mira hacia abajo, al jardín. Cambia su expresión y -
los ojos le brillan excitados. Con una mano hace señas a su
hermano para que se acerque.

ISABEL (en voz queda)

¡Ven... mira...!

20. CONT.

23...

20.

SERGIO, interesado, se acerca al ventanal. Echa un brazo -- por los hombros de ISABEL y junta su cabeza a la de la hermanita mayor para ver qué es lo que tanto le ha llamado la atención. Un gesto tan simple como éste, es suficiente para hacernos comprender que existe una sincera amistad y afecto entre estos dos personajes. Miran en silencio un segundo.

P.D.V. de ISABEL y SERGIO -- de un automóvil oficial descienden dos NUMEROS DE LA GUARDIA CIVIL que ayudan a bajar a un SEÑOR DE PAISANO. Los tres se dirigen a la puerta principal del pazo.

21. EXT. EXPLANADA FRENTE A LA ENTRADA DEL PAZO -- DIA. 21.

EL SEÑOR DE PAISANO y LOS DOS GUARDIAS CIVILES llaman a la puerta principal.

22. INT. CUARTO DE ESTAR EN EL PAZO -- DIA. 22.

PP de ISABEL y SERGIO que siguen mirando por la ventana, aun que ya no se ve nada abajo.

ISABEL

¡La Guardia Civil! Hoy va a ocurrir algo emocionante...

Aferrándose todavía a la última posibilidad de una broma añade:

ISABEL

Viene por ti, porque eres un peligroso anarquista disfrazado de estudiantante...

No ha tenido éxito la broma. A SERGIO no le gusta lo que ha dicho ISABEL.



24...

22. CONT.

22.

SERCIO
(intranquilo)
No digas tonterías...

ISABEL le mira extrañada.

CORTE:

23. INT. VESTIBULO DEL PAZO Y ESCALERAS - DIA.

23.

DONA ROSA termina de bajar los últimos peldaños de la escalera. Mira con sorpresa al SEÑOR DE FAISANO y a los DOS GUARDIAS CIVILES, cuya presencia en el pazo es, indudablemente, muy poco corriente. RAFAELA, que es quien ha abierto a los visitantes, cierra ahora la puerta.

EL SEÑOR DE FAISANO se adelanta a saludar a la señora de la casa diciendo:

JUEZ DE INSTRUCCION
Doña Rosa Abelenda...? Perdona esto -
intromisión... Soy el Juez de Instrucción,
Francisco Moleiro...

Se inclina y besa con alguna torpeza la mano de DONA ROSA. La dama señala con un gesto del brazo la puerta del salón grande, invitándolos a entrar, sin perder ni un momento su dignidad y compostura.

DONA ROSA
(murmura)
Pasa, por favor...

EL JUEZ INSTRUCTOR y los DOS GUARDIAS CIVILES obedecen.

JUEZ DE INSTRUCCION
Perdón, señora... Su hija, Isabel,
sabe inglés, verdad...?

Muy sorprendida, sin llegar a entender, la señora replica:

DONA ROSA
Sí...

CORTE.

25...

24. INT. GRAN SALON DEL PAZO - DIA.

24.

ISABEL mira fijamente al JUEZ DE INSTRUCCION y escucha atenta, con el máximo interés.

JUEZ DE INSTRUCCION (OFF)

Ya conocerán ustedes el desdichado asunto de la pareja que apareció muerta en la carretera...

PLANO DE SERGIO que escucha, también muy atento.

JUEZ (OFF)

(Sin aguardar respuesta)

En la gabardina de la muchacha encontramos esta carta...

EL JUEZ DE INSTRUCCION se saca una carta del bolsillo.

JUEZ

Está escrita en inglés... (MIRA A ISABEL)
Por desgracia, en el Juzgado nadie habla ese idioma... y para empezar la investigación, es imprescindible conocer su contenido.

(A DOÑA ROSA)

Ganaríamos tiempo si la señorita Isabel tuviera la amabilidad...

ISABEL, un tanto atemorizada, consulta con la vista a su madre.

DOÑA ROSA, desde su sillón favorito, hace un gesto de asentimiento.

EL JUEZ, entonces, entrega la carta a ISABEL. La joven la toma y va hacia el ventanal donde les en silencio unos momentos.

Luego:

ISABEL (traduciendo)

"No busquen culpables... no los hay.
Hemos decidido decir adiós a todo; -
porque nuestro amor es más valioso -
que la vida... Ahora seremos eternos
amantes en lo desconocido."

Al terminar, ISABEL tiene lágrimas. A su memoria vuelve la visión de los dos cadáveres en la cuneta...

CORTE:

26...

25. INT. COMEDOR - NOCHE. 25.

Luz eléctrica. Mientras sirve la cena, VOLVORETA curioseea disimuladamente al grupo familiar.

Una de las manías místicas de ISABEL es la de tocar, con el índice y el pulgar de la mano derecha puestos en cruz, la jarra, el vaso, el pan, etc., antes de llevarse los alimentos y bebidas a la boca. Esto lo hace sencillamente, como si fuera lo más corriente del mundo.

En la expresión de DOÑA ROSA leemos cierta crítica discreta a las manías de ISABEL.

Terminado su título, Isabel contempla a VOLVORETA. Los ojos de VOLVORETA y SERGIO se encuentran. Finalmente - el muchacho no aguanta la mirada de la joven y baja la vista, azarado.

VOLVORETA, intimidada, recoge la fuente vacía y se marcha.

DOÑA ROSA

(al quedar solos)

Qué te parece, Isabel?

ISABEL se encoge de hombros con un mohín de indiferencia.

ISABEL

...los primeros días todas se portan bien...

SERGIO no interviene en la conversación. Está sumido en sus pensamientos.

DOÑA ROSA apenas si picotea la comida. En cambio se atiborra de píldoras, gotas y jarabes.

DOÑA ROSA

(a su hija)

Mañana voy a Santiago con tu hermano.
¿Quieres venir?

ISABEL, que antes de llevarse un trocito de pan a los labios - repite distraídamente el numerito de los dedos cruzados, responde:

ISABEL

No puedo... He de cumplir una promesa.



27...

25. CONT.

25.

DOÑA ROSA

(suspira)

Otra promesa... A quién, Isabel?

ISABEL se santigua rápidamente.

ISABEL

(mística)

A los cadáveres que vimos en la carretera.

DOÑA ROSA mueve la cabeza resignadamente y para cambiar de conversación se vuelve a su hijo.

DOÑA ROSA

¿En qué piensas, Sergio?

SERGIO

mmm?... Ah, en la Universidad... Va a haber huelga.

ISABEL

(interesada)

Huelga...? Qué es eso?

SERGIO

(contesta con desgana)

No entrar en clase para protestar.

ISABEL

Ah...! y de qué se protesta?

SERGIO

De la reforma universitaria, que permita al I.C.A.I. expedir títulos.

ISABEL quiere a todo trance comprender.

ISABEL

I.C.A.I.....?

SERGIO

(impaciente)

Oh...! El I.C.A.I. es los Jesuítas.

28...

25. CONT.

25.

DOÑA ROSA termina de contar las gotas que deja caer en un vaso e interviene.

DOÑA ROSA
(a Sergio)

Y a ti, qué más te da...?

En este momento entre VOLVORETA y la familia guarda silencio.

Los ojos de SERGIO se cruzan de nuevo con los de la sirvienta.

Ella, baja los ojos modestamente. Sin embargo, cuando deposita la nueva fuente sobre la mesa, sus caderas rozan suavemente el brazo de SERGIO. El muchacho se estremece.

CORTE:

26. INT. COCINA DEL PAZO - NOCHE.

26.

VOLVORETA ocupa un puesto en la gran mesa de pino bravo que ocupa un rincón de la amplísima cocina, cerca del lar.

RAFAELA, dueña y señora en su propio reino, va y viene, congestionada por las brasas, distribuyendo el sabroso caldo y el pan dorado de maíz.

SEIS LABRADORES comen a la mesa y charlan:

AD LIBS

(voces tranquilas y mesuradas)

- ... Estaban en cueros, los dos...
- Qué cosas...!
- Siendo extranjeros, claro...
- Se entiende...
- Quitarse la vida... tan jóvenes...
- Consejos del Demonio...
- (TODOS) Arrenegado sea...!

VOLVORETA come calladamente y escucha... y observa.

29...

26. CONT.

26.

Le llama la atención un mozo de labor que falto de buenos -
modales, se vé obligado a comer apartado de la mesa. En efec-
to, constatamos que el mozo, CINTO, no sabe utilizar la cu-
chara.

DOÑA ROSA aparece en la cocina.

TODOS se ponen respetuosamente en pie. Dejan de comer y ce-
san las conversaciones.

DOÑA ROSA saluda con una levisima inclinación de cabeza y di-
ce al mozo:

DOÑA ROSA

(a Cinto)

Ya puedes cerrar, Cinto...

(a los demás)

No tardeis en recogeros que la luz
eléctrica hay que pagarla... Buenas
noches.

CORO DE VOCES

Buenas noches, nos dé Dios, señora.

DOÑA ROSA sale. Los COMENSALES se disponen a marcharse. RA-
FAELA fregotes.

VOLVORETA se queda unos segundos sentada — la mesa para —
ella sola. Luego se levanta y va hacia RAFAELA.

VOLVORETA

Ayudo...?

Sin abandonar la tarea, RAFAELA mueve la cabeza negativamente.

RAFAELA

No. Si tienes miedo, llama en la pared...

VOLVORETA ahoga un bostezo y sonríe ofreciéndonos el encanto
de sus dientes sanos.

VOLVORETA

Nunca tengo miedo...

Se levanta percosamente y sale de la cocina.

CORTE:

30...

27. INT. HABITACION DE SERGIO - NOCHE. 27.

SERGIO está acostado pero no puede dormir. Pensativo, sostiene entre sus labios un cigarrillo a medio consumir. Está nervioso. Apaga la colilla y enciende otro cigarrillo. RUIDO DE PASOS procedentes del piso superior. SERGIO mira al techo.

INSERTO - PLANO DEL TECHO - TRAVELLING: al tiempo se escucha el TACONEO de VOLVORETA.

P.P. DE SERGIO: Al escuchar los PASOS, sus ojos siguen el posible ir y venir de VOLVORETA por su habitación.

CORTE:

28. INT. HABITACION DE VOLVORETA - NOCHE. 28.

P.M. MUY AJUSTADO a las piernas de VOLVORETA. Da unos cuantos pasos. Un pie descalza al otro, quedando los dos desnudos.

Al momento, cae al suelo el uniforme... las pocas prendas interiores... VOLVORETA se dispone a acostarse.

CORTE:

29. INT. HABITACION DE SERGIO - NOCHE. 29.

SERGIO se levanta. Abre la ventana y se asoma, alzando la vista hacia el reflejo de la luz que escapa del cuarto de Volvoretta. Se queda pensativo... algo se le debe de haber ocurrido, porque...

Descuelga de la pared un espejo de dimensiones medianas y con él vuelve a la ventana. Extiende los brazos y sostiene el espejo en el vacío, intentando de algún modo imposible captar la imagen de VOLVORETA. Por mucho que intente variar el ángulo de su improvisado "periscopio", no consigue, naturalmente, ver nada. De pronto, el reflejo de la luz en el cuarto de VOLVORETA desaparece.

31...

29. CONT.

29.

Desencantado, SERGIO vuelve a colocar el espejo en su lugar antes de acostarse.

INSERTO - EL CIELO NOCTURNO - la luna se oculta entre nubes.

SERGIO, en el lecho, está nervioso. De pronto se levanta y va...

30. INT. PASILLO - NOCHE.

30.

Todo en sombras. Se entreabre una puerta y SERGIO, silenciosamente, echa a andar de puntillas hacia el cuarto de baño.

Enciende la luz y entra, cerrando la puerta a sus espaldas.

31. INT. CUARTO DE BAÑO - NOCHE.

31.

Cautelosamente, SERGIO cierra la puerta y da vuelta a la llave y corre el cerrojo.

INSERTO - DETALLE DEL CERROJILLO al correrse.

PAN. sobre los azulejos del baño hasta un perfil de SERGIO - en el espejo que hay sobre el lavabo.

Una sola bombilla difumina un resplandor pobre. A la luz incierta creemos adivinar un cambio en el rostro desdibujado - de SERGIO que la imagen del espejo nos devuelve. Se transfiere. Tiene la cabeza echada hacia atrás, los párpados abatidos y los labios entreabiertos.

EL AUTILLO CANTA en la paz del jardín del pazo. Con los GRILLOS... y el SUSPIRO DE SERGIO... no hay más ruidos en la noche.

32...

31. CONT.

31.

SERGIO se estremece. Ahora le vemos de frente, cara a cara en el espejo. Se escucha el RUIDO DEL AGUA corriendo del grifo del lavabo.

CORTE:

32. EXT. "CORREDOIRA" Y CAMINO CERCANO AL PAZO - DIA (NIEBLA)

32.

Una neblina ingravida, extraña, irreal, endulza en escurelas el color del paisaje... Entre los suaves jirones, inconcebiblemente, aparece la silueta negra y tenaz de MARIA SOLIS, - la vecina más cercana de los Abelenda.

Por la "corredoira" abajo hasta desembocar en el camino que va al Pazo de los Abelenda, MARIA SOLIS empuja con firme determinación, como hace cada día, el sillón de ruedas donde ha sentado al hijo enfermo, último vástago vivo de los muchos que tuvo y que ya no están.

Hay contraste entre la madre y el hijo... Lo que en ella es gasa negra, en el adolescente es dril blanco. Las facciones secas y voluntariosas de la madre se repiten, desvirtuadas - por la abulia, en el rostro enfermizo del muchacho.

Al desembocar en el camino, MARIA SOLIS se detiene, muda de estupor:

Por el camino, pedaleando pausadamente, viene el tándem. En el sillín delantero, vestida de luto riguroso, cubierto el rostro por una gasa negra y trasparente que el aire ciñe a sus facciones, conduce ISABEL. En el sillín trasero, algo inquieta ante este su primer viaje en tan extraño artefacto, VOLVORETA, con su deslucida bata de trabajo y los rizos flotando al aire, sostiene un ramo de flores del jardín del pazo, mientras se agarra para no perder el equilibrio. María Solís tenía razón de sorprenderse.

Al cruzarse el tandem con la silla de ruedas, ISABEL tiene una sonrisa y una inclinación de cabeza para el hijo y la madre, y sigue pedaleando, la vista clavada al frente.

33...

32. CONT.

32.

VOLVORETA, por su parte, vuelve la cabeza para contemplar - unos segundos más a la madre negra con el hijo blanco.

MARIA SOLIS y el INVALIDO, silenciosos y ascabrados, admiran la última genialidad de la señorita de Abelenda, inagotable en sus excéntricas ocurrencias, y la ven alejarse hasta que desaparece por un recodo.

CORTE:

33. EXT. CUNETA EN LA CARRETERA (DONDE APARECIERON LOS CADAVERES)
DIA. 33.

PLANO SUBJETIVO - TRAVELLING ADELANTE: el paisaje.

ROSTRO DE ISABEL.

ROSTRO DE VOLVORETA.

TRAVELLING - PDV DE VOLVORETA: ESCORZO DE ISABEL.

Volvemos al PLANO SUBJETIVO - TRAVELLING ADELANTE: los helechos donde yacían anteriormente los cadáveres de los amantes.

ISABEL se arrodilla para la ofrenda y, con gesto sencillo, deposita las flores sobre la tierra.

VOLVORETA, curada de espanto, observa el rito con curiosidad.

ISABEL inclina la cabeza hasta besar la tierra. Luego, se pone en pie y abre un librito de poemas.

ISABEL (lee)

"... que fuistéis a la muerte... alegres... Muerte de suicidio... amor... Revolución nueva y seria... comprendida... sólo de humanos... No hay protesta más violenta... y grande... que el amor de dos en uno. Viajeros... amantes... con alegres noticias de misterio..."

33. CONT.

34...

33.

La magia de no entenderse...
Amor... amor... amor...

OTRO ANGULO: VOLVORETA e ISABEL son dos figurillas absurdas en el paisaje grande.

CORTE:

34. EXT. PLAZA DEL "OBRADOIRO" - SANTIAGO DE COMPOSTELA - DIA.
34.

El Hispano-Suiza de los Abelenda, se detiene.

OTRO ANGULO - INTERIOR DEL COCHE SERGIO da un rápido beso de despedida a su madre, DOÑA ROSA y baja. El CHOFER mantiene la portezuela abierta.

OTRO ANGULO: SERGIO se aleja del coche, que ahora reanuda la marcha y sale de CAMPO, y echa a andar apresuradamente como aquel que llega tarde a una cita.

En el silencio de la plaza se empiezan a oír GRITOS y VOCIFERACIONES no muy lejanos, en OFF, SERGIO se detiene.

OTRO ANGULO: por una calle que desemboca en la plaza, llega un APRETADO GRUPO DE ESTUDIANTES, gritando "VIVAS" y "MUERAS" al ritmo eterno e inmutable de cualquier manifestación estudiantil, en cualquier país y en cualquier tiempo.

Inesperadamente, los ESTUDIANTES echan a correr.

SERGIO se ve envuelto en la manifestación. Agarra por el brazo a un ESTUDIANTE MORENO y le pregunta:

SERGIO
(al estudiante)
Qué pasa, tú...?

ESTUDIANTE MORENO
(sin dejar de correr)
Todos a Derecho...!

SERGIO se une al grupo que desaparece corriendo.

CORTE:

35...

35. INT. EXT. CLAUSTRO - UNIVERSIDAD DE COMPOSTELA - DIA. 35.

Un ESTUDIANTE RUBIO grita:

ESTUDIANTE RUBIO
¡Ya llega Medicina...!

El claustro estalla en gritos, pasos acelerados, furor juvenil:

ESTUDIANTE ALTO
Los guardias del Dictador no deben entrar. ¡Este recinto es sagrado, inviolable!...

Desde lo alto de una escalera, un ESTUDIANTE VETERANO lanza su perorata:

ESTUDIANTE VETERANO
El Dictador intenta atropellar nuestra Universidad... ¡Defendamos nuestros fueros! Estas aulas y este claustro, han de ser, a un tiempo, bastión de la ciencia y de la libertad...!

APLAUSOS y OVACIONES. "VIVAS" y "FUERAS". El ESTUDIANTE VETERANO, alza los brazos y prosigue, cuando el barullo se calma.

ESTUDIANTE VETERANO
Calma... Calma...
(pausa aguardando el silencio)
El Secretario de la F.U.E. nos avisa -
que los de Medicina vienen hacia acá -
para solidarizarse con Derecho. Viva -
la F.U.E.!

De nuevo APLAUSOS y OVACIONES ENTHUSIASTAS. Los ESTUDIANTES -
corren hacia la calle para recibir jubilosamente a sus compañeros de Medicina.

Algunos BODELES contemplan el alboroto con aire escéptico.

CORTE

35 bis...

36. EXT. UNA CALLE EN COMPOSTELA - DIA. 36.

Un GRUPO DE ESTUDIANTES avanza, gritando. SERGIO está entre los que vienen a la cabeza.

OTRO ANGULO: otra CARABUNTA ESTUDIANTIL, excitada y VOCIN-GLERA, llega por otro lado ocupando la calzada.

Los ESTUDIANTES DE DERECHO y los ESTUDIANTES DE MEDICINA, al encontrarse, se abrazan alborozadamente dando vivas a la F.U.E.

SERGIO busca con la vista a algún conocido.

OTRO ANGULO: el final de la calle está taponado por un nutrido GRUPO DE GUARDIAS.

Los ESTUDIANTES MANIFESTANTES siguen avanzando, pero se detienen a prudente distancia de las fuerzas del orden.

Una CORNETA lanza TRES TONOS y LOS GUARDIAS desenvainan el sable y cargan despaciosamente contra los ESTUDIANTES, para darles la oportunidad de dispersarse.

Ante la amenaza de los sables, los ESTUDIANTES corren y buscan refugio en los portales.

TRAVELLING LATERAL con SERGIO, que corre mezclado a los demás.

ESTUDIANTES: en su mayoría corren al refugio de la Universidad.

LOS GUARDIAS: tras practicar al una detención, llegan a la puerta de la Universidad; pero no franquean el recinto.

CORTE:

36...

37. INT. CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD DE COMPOSTELA.- DIA. 37.

En la escalinata se produce un gran TUMULTO. GRITOS y carreras, VOCEFERACIONES.

SERGIO aún no ha conseguido encontrarse con un compañero de - estudios y se siente algo perdido.

Un GRUPO DE ESTUDIANTES ha confeccionado un pelele de paja que suspenden de una cuerda. Empiezan a CANTAR: "Volga, Volga"... mientras tiran de la cuerda fingiendo arrastrar un - peso extraordinariamente pesado.

38. INT. UNA GALERIA - UNIVERSIDAD DE COMPOSTELA - DIA. 38.

Sergio camina entre el BULLICIO y las diversas riadas de ESTU- DIANTES que avanzan en direcciones opuestas. Llega ante la - puertecita de Secretaría y pasa al interior...

39. INT. SECRETARIA - UNIVERSIDAD DE COMPOSTELA - DIA. 39.

Un GRUPO DE ESTUDIANTES, empiezan a prender fuego a una se- rie de papeles que luego tiran, envueltos en llamas, por una de las ventanas.

SERGIO, no queriendo verse mezclado en estas actividades, se aleja.

40. EXT. VENTANA DE LA SECRETARIA - UNIVERSIDAD DE COMPOSTELA. 40.

Caen a la calle los papeles incendiados.

OTRO ANGULO: Desde UNA ESQUINA DE LA CALLE, UN OFICIAL y CUATRO NIÑEROS, ven como caen los papeles envueltos en llamas.

UN GUARDIA

Esos locos van a conseguir quemar la Uni- versidad...

OFICIAL

Hay que esperar instrucciones. Yo no puedo dar la orden de entrar...

(medita un momento)

Será mejor llamar a la Dirección General...

40. CONT.

37. 40.

UN GUARDIA

¿Y si se produce el incendio...?

OFICIAL

Haga lo que buenamente pueda hasta mi vuelta.

EL OFICIAL da media vuelta y se aleja apresuradamente.

CORTE:

41. INT. ESCALINATA DE LA UNIVERSIDAD. - DIA.

41.

Ni las carreras ni los GRITOS han amainado. Se sigue cantando "Los bateleros del Volga".

Al bajar, SERGIO tropieza finalmente con un conocido.

ESTUDIANTE AMIGO

¿Qué haces tú aquí...?

SERGIO

Si te digo la verdad... no lo sé. Me ví metido en el lío sin saber cómo, y ahora no hay quien salga de aquí. ¿Y tú...?

SERGIO y el ESTUDIANTE AMIGO se ven obligados a buscar el refugio de la pared para no ser arrollados por un ALUMNO ESTUDIANTE.

AMIGO ESTUDIANTE

Esto es un follón, chico. Si no entro en clase, mi padre me mata. Y si entro quedo como un cerdo con los compañeros...

(mueve la cabeza premonitoriamente.)

Verás cómo con tanto lío nos cierran la Universidad, como han hecho en Madrid y Barcelona...

SERGIO

¿Crees tú...?

AMIGO ESTUDIANTE

Hasta los exámenes, por lo menos... si esto se pone feo, hasta el curso próximo.



CORTE.

38...

42. INT. DESPACHO OFICIAL - COMPOSTEIRA - DIA.

42.

El OFICIAL cuelga el auricular de un teléfono de manivela que hay fijo a la pared.

OFICIAL
(desilusionado)

Hada...

Se encara con un GUARDIA que hay en el despacho.

OFICIAL
No hay más orden que aguardar a que el Director General, hable con el Ministro de la Gobernación.

CORTE:

43. INT. DESPACHO DEL DIRECTOR GENERAL - DIA.

43.

El DIRECTOR GENERAL, un hombre de cierta edad y vestido con elegancia conservadora, está hablando por teléfono.

DIRECTOR GENERAL
... Señor Ministro, lo que en esta Dirección General se teme, es que los revoltosos lleguen a prender fuego a la Universidad...

Un MURMULLO INENTENDIBLE al teléfono. EL DIRECTOR GENERAL escucha atentamente. Al cabo de unos segundos:

DIRECTOR GENERAL
Excelencia, a mi juicio hay que entrar en el recinto de la Universidad, pero para ello necesito una orden. Y no permito señalarle que, de hacerlo, la oposición se nos echará encima acusándonos de atropellar el fuero y demás...

De nuevo los MURMULLOS INENTENDIBLES que el DIRECTOR GENERAL escucha respetuosa y atentamente. A los pocos segundos...

DIRECTOR GENERAL
Sí, señor... Se hará como manda. Siempre a sus órdenes, Señor Ministro...

39...

43. CONT.

43.

Cuelga el teléfono y se vuelve a su SECRETARIO.

DIRECTOR GENERAL
Pues nada, al carajo con la oposición!
El que manda, manda... Se me ha ordena-
do ignorar el fuero universitario y pe-
netrar por la fuerza en la Universidad.
Hay que mantener el orden.

CORTE.

44. INT. CLAUSTRO DE LA UNIVERSIDAD - COMPOSTELA - DIA. 44.

SERGIO, en medio del tumulto, empieza a correr forzosamente como el resto de los ESTUDIANTES, ante la entrada arrollado ra de las FUERZAS DEL ORDEN.

Comienzan las detenciones. Uno de los primeros detenidos es SERGIO.

CORTE:

45. EXT. FACHADA DE LA UNIVERSIDAD - COMPOSTELA - DIA. 45.

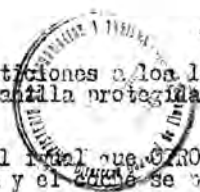
La calma ha sido restablecida. Un antiguo coche celular, tirado por un jumento, aguarda ante la Universidad.

Los ESTUDIANTES detenidos, van siendo conducidos por los GUARDIAS desde el recinto universitario hasta el interior del coche.

46. INT. COCHE CELULAR - DIA. 46.

Un angosto pasillo central y pequeñas particiones a los lados. En la puerta trasera, una única ventanilla protegida por barrotes.

Sube SERGIO y se asoma en el interior al igual que OTROS DOS ESTUDIANTES. Las puertas se cierran y el coche se pone en marcha.



40...

47. EXT. CALLES DE SANTIAGO DE COMPOSTELA - DIA. 47.

El coche celular avanza a relativa velocidad. Observamos muy poco tránsito por las calles de la ciudad.

CORTE.

48. INT. COCHE CELULAR - DIA. 48.

SERGIO enciende un cigarrillo en silencio. No parece enfurruñado como los otros DOS ESTUDIANTES. En realidad, todo esto - para él, es una emocionante aventura.

CORTE.

49. EXT. CALLE DE LA COMISARIA Y FACHADA DEL EDIFICIO.- DIA. 49.

El coche celular aparece al doblar una esquina y se detiene - ante la puerta de la Comisaría, sobre la cual ondea la bandera bicolor.

Un REBEL DE LA POLICIA forja calle y, con precisión y respeto, hace descender a LOS DETENIDOS, entre ellos SERGIO, haciéndolos pasar al interior de la Comisaría.

50. INT. UN CUARTO EN LA COMISARIA - DIA. 50.

Deten a SERGIO y a sus compañeros, los DOS ESTUDIANTES, en un cuarto donde toman asiento en un banco corrido que hay adosado a la pared. SERGIO observa con curiosidad cuanto le rodea.

Al poco tiempo, se abre la puerta y aparece un GUARDIA.

Los DOS ESTUDIANTES y SERGIO le miran expectantes. El GUARDIA los contempla un segundo a través de sus lentes montados a caballo en la nariz.

GUARDIA CON LENTES

A ver que pase uno...

A SERGIO, que ocupa el asiento más cercano a la puerta:

GUARDIA CON LENTES

Usted mismo... Sígame...

SERGIO sale al pasillo y el GUARDIA cierra la puerta del cuarto.

CORTE.

41...

51. PASILLOS DE LA COMISARIA - INT - DIA.

51.

SERGIO camina junto al guardia.

P.P. SERGIO: introvertido, tímido, algo asustado. Debe estar empezándole a pesar el haberse mezclado en esto.

SUBJETIVO. PDV de SERGIO - TRAVELLING ADELANTE: un escorzo del GUARDIA caminando, en el momento en que vuelve la cabeza para mirar a SERGIO.

P.P. SERGIO: baja la vista y sigue caminando.

OTRO ANGULO: Se abre una de las puertas del pasillo.

PLANO GENERAL EN MOVIMIENTO. PDV de SERGIO: DOS HOMBRES - despidiéndose. Uno de ellos echa a andar por el pasillo. Es RODEIRO -- cuarenta años, corpulento y alto y vestido con su eterno traje de pana color caramelo.

P.P. SERGIO (TRAVELLING): al ver a RODEIRO, agacha la frente y vuelve la cabeza a un lado intentando pasar desapercibido.

OTRO ANGULO: (TRAVELLING): RODEIRO ha reconocido a SERGIO y se para en seco, mirándole, cuando el muchacho pasa por su lado.

RODEIRO
(asombrado - a Sergio)
Sergio Abelenda... Pero ¿qué haces tú aquí, muchacho...?

El GUARDIA se detiene y se acerca a RODEIRO.

GUARDIA
¿Le conoce usted, Rodeiro?

SERGIO asiente con la cabeza y se dirige a SERGIO.

RODEIRO
¿Te has metido en algún lío...

SERGIO
(balbucea)
No, no, si yo no... Es que...
envuelto con los de la huelga.



42...

51. CONT.

51.

RODEIRO
(sorprendido)
¿La huelga...? Pero si tú no eres univ-
ersitario... Me dijo tu madre que estabas -
haciendo unas oposiciones...

SERGIO, triste y turbado, clava obstinadamente los ojos en -
tierra.

SERGIO
A correos.

RODEIRO
Anda, van... El con sario es un buen ami-
go y la voy a hablar de ti.

El GUARDIA mira a RODEIRO a quien debe conocer bien, ya que
no pone ningún obstáculo a su proyecto.

CORTE:

52. INT. UN CAFE - DIA.

52.

RODEIRO y SERGIO están sentados ante una mesa, junto a la -
cristalera que da a la calle. Ya han tomado varios cafés. -
SERGIO, acodado sobre la mesa, sostiene la cabeza entre las
manos, intimidado, apenas atreviéndose a alzar la vista.

SERGIO
(murmura)
Gracias por el capote. Si no fuera por
tí, me meten entre rejas.

RODEIRO
¡Nada, hombre!...Ten en cuenta...

Apura su copa, enciende un cigarrillo con la colilla del -
otro, después de ofrecer tabaco a SERGIO.

RODEIRO (cont.)
... que estos no son días para meterse
en jaleos. Se dice que Primo de Rivera
está dimitido. Lleva más de un mes sin
despachar con el Rey. Tengo entendido...
que Calvo Sotelo también está dimitido.
¿Qué te juegas que viene una crisis de
Gobierno...?

RODEIRO fuma incesantemente, con gusto, respirando bien a fondo
el humo del tabaco. Echa un trago de su copa.

52. CONT.

43...
52.

RODEIRO
Van a venir nuevos tiempos, muchacho,
(súbitamente interesado)
Oye, ¿qué pintabas tú en la Universi-
dad?

SERGIO
(azarado)
Fui a apuntarme en la F.U.E.

RODEIRO está tan asombrado que se olvida de fumar.

RODEIRO
Pero, si tú no eres estudiante...

SERGIO
Es que... No me gusta eso de correos...
Es un aburrimento.

RODEIRO
¿Y, tu madre...?

SERGIO
(vivamente)
No sabe nada. Por favor, no se lo di-
gas...
(baja de nuevo la vista)
Tampoco sabe que me he dado de baja en
las Juventudes Católicas.

RODEIRO
(mirándole fijamente)
Pero, tú tienes ideas políticas...? ¿Te
justifican algo esos cambios...?

SERGIO
No sé... No puedo explicártelo... En el
pezo nunca pasa nada. Estas cosas son
nuevas, son como...

RODEIRO
(interrumpe, inquieto)
Sí, como una moda... No, no se pueden to-
mar esas decisiones sin estar informado,
sin estar convencido. Los jóvenes sois -
instrumentos fáciles de manejar. La polí-
tica hay que sentirla firmemente...

SERGIO le mira sin atreverse a interrumpir. Tira su colilla
al suelo y la aplasta con la suela del zapato.

RODEIRO (cont.)
A mí me dicen "el republicanote"... y es
que esas son mis ideas, despues de mucho
meditar. Hoy las siento firmemente arra-
gadas, sé que estoy preparado...

44...

52. CONT.

52.

Hace una pausa para beber de su copa. Fuma. SERGIO le mira en silencio y aguarda.

RODEIRO
(transición)
... ¿Y tu hermana?

SERGIO
En el pazo... Debería casarse, si no
acabará como una cabra.

SERGIO vuelve la cabeza hacia la vidriera justo en el momento en que aparece el Hispano-Suiza en la calle.

SERGIO
(vivamente)
Ahí llega mamá...
(a Rodeiro, tímidamente)
Gracias... Y, por favor, no le digas -
nada...

RODEIRO deposita unas monedas en la mesa, como pago a la consumición y se pone en pie.

RODEIRO
De acuerdo, hombre.... Vamos... Quiero saludarla.

SERGIO y RODEIRO salen del bar.

53. EXT. UNA CALLE DE SANTIAGO. - DIA.

53.

RODEIRO y SERGIO van hacia el Hispano.

Desde el interior del coche, sin bajarse, DOÑA ROSA saluda sonriente a RODEIRO.

DOÑA ROSA
¡Vaya...! ¿Cómo está el republicanote?

Desde el exterior del coche, RODEIRO contesta:

RODEIRO
Sobreviviendo, Doña Rosa, que ya es bastante...

DOÑA ROSA
Para ti todo andará mal hasta que haya un cambio de gobierno... Ya ni siquiera apareces por el pazo.

45...

53. CONT.

53.

SERGIO sube al Hispano y se acomoda al lado de su madre.

DOÑA ROSA mueve la cabeza y suspira.

DOÑA ROSA

Ven a vernos. Isabel se alegrará. Todos
te queremos bien, ya sabes...

RODEIRO

Lo sé, Doña Rosa. Prometo ir pronto.

DOÑA ROSA

A ver si es verdad.

Sonríen y se despiden. El Hispano arranca.

54. INT. HISPANO-SUIZA - DIA.

54.

EN MOVIMIENTO PLANO GENERAL y concreto de DOÑA ROSA y SERGIO de perfil. ACERCAMIENTO OPTICO a SERGIO hasta encontrarle - en P.P. El muchacho está sumido en sus pensamientos. Se escucha el RUMOR DE LA LLUVIA sobre la capota del coche y el RUIDO MONOTONO de las escobillas barriendo el agua del parabrisas.

INSERTO: Detalle de las escobillas en movimiento.

OTRO ANGULO - P.P. de SERGIO absorto en sus recuerdos. Comenzamos a oír LA VOZ EN OFF DE DON MIGUEL (A CABALLO), se sobrepone sobre la escena siguiente.

DON MIGUEL (OFF)

... Un oficio... Un porvenir... Es preciso
labrarse un porvenir...

CORTE:

55. INT. SALON DEL PAZO - DIA.

55.

DON MIGUEL (cont.)

... Son unas oposiciones muy buenas. Sergio ahí podría hacer carrera...

46...

55. CONT.

55.

DON MIGUEL, párroco de aldea —sotana negra, cuarenta y tantos años de vida y oraciones — habla a los miembros de la familia Abelenda, DOÑA ROSA, ISABEL y SERGIO.

DON MIGUEL (cont.)
(despliega "La Gaceta")
Mire, Doña Rosa... Aquí lo tiene: Convocatoria para cubrir cien plazas del Cuerpo de Correos...

DOÑA ROSA toma "La Gaceta" y, distraídamente, le echa un vistazo.

DOÑA ROSA
Sí, muy interesante... Pero nunca debemos olvidar que, en fin... en nuestra familia, los hombres siempre han ocupado cierta posición que... aunque, desgraciadamente, a la muerte de mi marido todo haya ido de mal en peor...

DON MIGUEL
Pero, señora... ¿qué intenta usted decirme?

DOÑA ROSA
(turbada)
Ya sé, ya sé que no están los tiempos para que Sergio estudie abogacía...

PLANO DE SERGIO e ISABEL. La muchacha parece ausente de la conversación.

DOÑA ROSA (cont.)
... pero una cosa es renunciar a la toga y al birrete, siguiendo los pasos de su difunto padre, y otra hacer de mi hijo un cartero...

P.F. de DOÑA ROSA. Suspira digna y resignadamente.

DON MIGUEL
¡Acabéramos, señora!...
(sonris, indulgente)
Veo que no me he explicado bien. Las oposiciones son para cubrir plazas de Oficial de Correos...

OTRO ANGULO: composición del grupo.

55. CONT.

55.

DON MIGUEL (cont.)
¿Me comprende ahora?

OTRO ANGULO: DON MIGUEL silabea raramente.

DON MIGUEL (cont.)
... o-fi-cial. Sin ir más lejos...

OTRO ANGULO: favoreciendo a ISABEL.

OTRO ANGULO: P.P. de ISABEL, una sonrisa dulce y desdibujada en sus labios. Habla como quien habla a sabiendas de que su opinión para nada cuenta.

ISABEL
Mamá, tengo entendido... vamos, según creo... ¿Don Miguel...? Es verdad - que llevan uniforme... pero, con espadín y todo? ¿No...?

OTRO ANGULO, favoreciendo a DON MIGUEL.

DON MIGUEL
(satisfecho)
¡Ah! lo tiene!... Sí, señorita. llevan espadín... muy cierto!
(A Doña Rosa)
Y un espadín... vamos... Un espadín es un diploma!...

P.P. de SERGIO. Escucha tristemente, mientras deciden por él su futuro.

DON MIGUEL
(incansable)
Y, además, nada de gastos. Estudia en su casa tan ricamente y, un par de veces por semana, se pasa por la rectoría y yo mismo le tomo las lecciones... Sobre todo geografía postal... ¡asa, a machanartillo!

SERGIO mueve ligeramente la cabeza, como negándose, pero sin atreverse a hablar. Parece querer decirles que todo esto - es inútil que él, de momento, no tiene vocación alguna. Sus ojos suplicantes van, con un último rastro de esperanza, hacia su madre. Pero, desde que se mencionó el espadín, DOÑA ROSA escucha las palabras del cura con una atención inexistente al principio de la escena.

DON MIGUEL
Ya lo sabes Sergio, a ver si estudiamos mucho que tú eres algo dado a la pelicie...

CORTE:

48...

56. INT. EL HISPANO-SUIZA - ANTE LA FACHADA DEL PAZO - EXT. DIA. 56.

DON MIGUEL (OFF)

... y el ocio es el instigador de todos los vicios.

Oímos esta voz sobre un P.P. del ROSTRO DE SERGIO, tal como estaba al final de la Esc. 54. Igualmente oímos el RUMOR de LA LLUVIA sobre la capota del coche y el RUIDO MONOTONO de las escobillas del limpiaparabrisas.

El coche se detiene. SERGIO desciende y ayuda a bajar a DOÑA ROSA.

En este momento pasa corriendo VOLVORETA con el delantal por la cabeza para protegerse de la lluvia, camino del lavadero.

Al verla, SERGIO se detiene, mirándola fijamente, sin notar la lluvia que empieza a empaparle.

VOLVORETA, a su vez, se detiene un momento y la mira con cierta sonrisa.

AMBOS JOVENES mantienen la mirada unos segundos.

DOÑA ROSA ha desaparecido ya en el interior de la casa.

Luego, VOLVORETA prosigue su carrera hacia el lavadero, mientras SERGIO la sigue con la vista.

CORTE:

57. INT. CUARTO DE BAÑO EN EL PAZO - DIA.

57.

P.P. la bocina del gramófono. MUSICA. Creamos reconocer "la muerte del cisne".

PAN. hacia la bañera.

Nos descubre ahora la cabeza de ISABEL apoyada en el extremo inclinado de la bañera. Tiene el cabello suelto y la frente coronada por una graciosa cadeneta de margaritas. Con los ojos semi cerrados.

CAMARA RETROCEDE. El brazo de ISABEL húmedo de agua, entra en campo. En la mano sostiene una margarita que, lanza al centro de la habitación. La PAN al proseguir su viaje por la bañera nos ha descubierto una nueva originalidad de ISABEL:

49...

57. CCCT.

57.

la superficie del agua está totalmente cubierta de margaritas — los mazicos de "leucanthemum" del jardín han debido quedar verdaderamente arrasados.

El tapiz de margaritas se estremece y abre para dar paso a una pierna desnuda de ISABEL.

OTRO ANGULO (DETALLE) la mano de ISABEL ENTRA EN EL AGUA... Se desliza entre las flores... De repente, violentamente, la mano se alza en el aire sosteniendo una margarita (PAN). ISABEL se recrea viendo como una gota de agua se desliza por los pétalos, lentamente y luego cae veloz...

OTRO ANGULO: ... sobre su frente.

Suspende la margarita muy cerca de su cara. Otra gota empieza a resbalar por los pétalos. ISABEL entreabre los labios, lentamente, como en un rito extraño y pagano, y con la punta de su lengüecilla acaricia la gota. El contacto la hace estremecerse. Suspira. En su frente aparece un rictus casi de dolor. Echa los hombros hacia atrás. Las margaritas se agitan suavemente en el agua, abriendo paso a un seno, chiquito y redondo, que flota como otra flor más. La mano de ISABEL desciende lentamente, acariciando el cuello, hasta que las yemas de sus dedos entran en contacto con el suave pezón y empiezan a acariciarlo...

CORTE:

58. INT. PASILLO DEL PAZO -- DIA.

58.

VOLVORETA está pasando el plumero por los muebles y molduras de las puertas.

Al llegar ante la puerta del cuarto de baño, se detiene sorprendida y curiosa. De su interior nos llegan LAS NOTAS DE LA MÚSICA DEL CISTA. Despacio, después de cerciorarse de que no hay nadie en el pasillo, VOLVORETA se inclina y aplica un ojo al de la cerradura.

59. INT. CUARTO DE BAÑO (CACHE EN FORMA DE OJO DE CERRADURA) 59.

PDV de VOLVORETA. ISABEL ahora yace inmóvil, los ojos ce-

50...

59. CONT.

59,

rrados, dentro de la bañera, y verdaderamente semeja a la pobre Ofelia, flotando muerta, cubierta de flores, en las aguas del río.

60. INT. DE NUEVO EL PASILLO.

60.

OTRO ANGULO: VOLVORETA está ensimismada en su contemplación. La mano de SERGIO entra en campo y la agarra por el cabello. VOLVORETA, sorprendida y asustada, ahoga un grito de espanto.

SERGIO, tira suave pero firmemente del pelo hasta obligar a la muchacha a mirarle de frente. Con la otra mano le cifie la barbilla. SERGIO está tenso. Los ojos le brillan como en un estado febril, pero cuando habla lo hace sin crueldad.

SERGIO
(susurra)

Espía...

VOLVORETA, entre asustada y maliciosa, no sabe qué decir, a donde mirar. SERGIO la suelta pero, al momento, sus manos abiertas buscan el cuerpo de la muchacha, como actuando por sí mismas, independientes de la voluntad de SERGIO.

VOLVORETA lo presiente y la deja hacer... Las manos están ya casi sobre la cintura de la muchacha cuando, de pronto, se separan bruscamente... EL RUIDO DE UNA PUERTA al abrirse.

SERGIO, velozmente, da media vuelta y secha a andar. VOLVORETA prosigue pasando el plumero por la puerta del cuarto de baño.

DOÑA ROSA aparece al fondo del pasillo por una de las puertas del salón. No ha sospechado nada.

CORTE;

51...

61. INT. COMEDOR DEL PAZO - DIA.

61.

Un silencio aburrido y triste. DOÑA ROSA, ISABEL y SERGIO ocupan sus lugares habituales.

Unas moscas vuelan sobre el frutero. La mano de DOÑA ROSA - las espanta y, como ya es habitual en ella, empieza a contar las ciruelas del frutero. Al principio, mueve los labios en silencio.

DOÑA ROSA
(murmura)

... veinticuatro, y veinticinco...!

SERGIO mira a su madre, avergonzado por esa manía.

VOLVORETA, de pie en un extremo del comedor, se consume de impaciencia. Finalmente DOÑA ROSA se encara con ella.

DOÑA ROSA
... si te gustan las ciruelas, no tienes más que pedirme las...

SERGIO
(violentísimo)
Mamá, por favor...

DOÑA ROSA
(brusca)
Tú te callas...
(severa - a Volvoreta)
Y a ti, te prohibo terminantemente que vuelvas a coger fruta sin mi permiso... ¿Entendido?

VOLVORETA
(con voz entrecortada)
Yo no soy una ladrona, señora... Y además, no me gustan las ciruelas.

Mira fijamente a la señora con los ojos brillantes.

DOÑA ROSA
Mira, ven aquí...

VOLVORETA se acerca a DOÑA ROSA. SERGIO e ISABEL se miran humillados, en silencio, sintiendo la vergüenza ajena de tanta mezquindad.

DOÑA ROSA
La señorita Isabel se comió ayer cinco, porque necesitaba lazarse... Fueron treinta y cinco las que yo puse en el frutero,

52...
61.

61. CONT.

DOÑA ROSA (cont.)
y ahora sólo quedan veinticinco... O sea,
que ya me dirás!
(pausa)
Anda, vete por el café y que no vuelva
a suceder.

VOLVORETA, en silencio, tragándose el orgullo, sale vivamente del comedor.

ISABEL, visiblemente nerviosa, se contiene, acuden los tics.

SERGIO está tan afectado por la escena que, sin darse cuenta, saca un pitillo del bolsillo y se lo pone en los labios con gesto maquinal y nervioso. DOÑA ROSA ahora una exclamación - indignada:

DOÑA ROSA
¡Sergio!

SERGIO, al darse cuenta, se quita el cigarrillo de los labios y lo oculta rápidamente bajo el mantel, como un niño pillado en falta.

SERGIO
Está bien... Perdóneme.

DOÑA ROSA
(ultrajada)
Si tu padre viviera, no me tratarías con tan poco respeto. ¡Si quieres fumar, vete a la cocina...!

SERGIO se pone en pie de mal humor.

SERGIO
¿Te he pedido perdón, no...?

Exasperado, va hacia la puerta a grandes zancadas, para cruzarse con VOLVORETA que entra ahora con la bandeja y el servicio del café. Los dos se miran furtivamente.

ISABEL se levanta de la mesa, pero un gesto de mando de la madre, la obliga, sumisa, a volverse a sentar.

CORTE

53...

62. INT. HABITACION DE SERGIO EN EL PAZO - DIA.

62.

Con toda la rabia reconcentrada de los tímidos, SERGIO abre la puerta de su cuarto y la cierra con un portazo a sus espaldas. Luego enciende un cigarrillo y empieza a fumar con bocanadas cortas y nerviosas, mientras se repite para sí mismo:

SERGIO

(apenas perceptible)

Me iré... me iré... me iré...

La habitación está en una suave penumbra, pero fuera luce un sol radiante que se filtra por los postigos de las ventanas. SERGIO, con gestos bruscos, coge los libros de estudio, que están sobre la mesa, estruja el cigarrillo en el suelo, y sale de la habitación.

CORTE:

63. EXT. JARDIN DEL PAZO - DIA.

63.

SERGIO estudia tumbado sobre la hierba, bajo la sombra de los manzanos, cara al cielo, nacido por el ruidón del jardín un insecto zumbador, hojas inquietas y el discurrir del agua por las caceras...

Llega VOLVORETA. En equilibrio, sobre su cabeza, un enorme cesto con la colada. Camina con gran dignidad, balanceando suavemente las caderas, la cabeza atrás y la barbilla alzada.

SERGIO la sigue con la vista, magnetizado.

Sin grisas, con movimientos acompasados y justos VOLVORETA deposita el cesto en tierra y comienza a tender la ropa recién lavada. La muchacha, consciente de que la están mirando, vuelca en cada uno de sus gestos toda coquetería instintiva que encierra su cuerpo sano y primitivo.

Sea como fuere, VOLVORETA sabe lo que hace. Su víctima está pendiente de cada uno de sus movimientos. Ya no fuma, ni lee; apenas si respira.

VOLVORETA no le ha mirado ni una sola vez y, sin embargo, nos damos cuenta de que este "ballet" ancestral que está interpretando tiene como único fin hacer que aflóren los instintos del joven macho.

Bajo los ojos extáticos de SERGIO, un abigarrado conjunto de sábanas, colchas y manteles, visillos y albardas de enca

54...

63. CONT.

63.

je van apareciendo, suspendidos en el laberinto de cuerdas - paralelas que forman el tendedero, como otros tantos forllos y bambalinas que la astuta hechicera utiliza en su beneficio para aparecer y desaparecer, dejando ver su cuerpo - entero, unas veces y, otras, un poco de pierna, un brazo, o el escorzo de los hombros y la nuca.

SERGIO se pone en pie.

Una mano aparta a un lado el talón de una gran colcha roja - y VOLVORETA, se digna mirar por primera vez.

SERGIO, abrumado por los latidos de su corazón que reclama - más oxígeno para la tumultuosa estampida de la sangre, da un par de pasos atrás hasta que su espalda choca contra el - tronco de un frutal ...

P.P. el rostro de VOLVORETA.

Alza los brazos sobre la cabeza, como para arreglarse el cabello de la nuca. Comienza a reír. Hay algo en SERGIO que le ha provocado una risa espontánea.

SERGIO la está mirando embelesado, en éxtasis ... Súbitamente, de un modo brusco y doloroso, el significado de la risa de VOLVORETA, lo entiende.

Baja la cabeza de golpe y... ¡horror!, se da cuenta de que - la portañuela de su pantalón está efectivamente abierta. Rostro de vergüenza y confusión gira en redondo y buscando el pobre refugio que le ofrece el tronco escualido de un frutal, empieza a abotonarse la bragueta con dedos torpes de emoción.

P.P. VOLVORETA, seria y preocupada. Comprende que ha fallado el golpe. La presa se le va a escapar. De hecho...

PDV. de VOLVORETA - SERGIO, humillado, apenas repuesto de los momentos sublimes, nuevos para él, empieza a alejarse con la cabeza vacía.

SERGIO no ha conseguido dar ni cinco pasos cuando a sus oídos llega un GRITO desgarrador y penetrante. Asustado, se vuelve vivamente.

PDV. de SERGIO: VOLVORETA, junto a sus bambalinas, se ha - dejado caer de rodillas en tierra, y gine corrándose una - pierna.

SERGIO vuela hacia ella. Se tira al suelo a su lado, la mira, sus ojos inquieren, buscan...

VOLVORETA, balancea el cuerpo de atrás-adelante-atrás, gi- niendo, como un animalito herido...

63. CONT.

63.

VOLVORETA
(quedamiento)
Me picó, me picó... Ay, ay, pobre de
mí... (señalando un punto en la pan-
torrilla)

SERGIO, espantado, no sabe qué hacer.

SERGIO
(estremecido)
El doctor...!

A punto está de echar a correr; pero su paciente se lo impide. Los brazos de VOLVORETA se le tienden suplicantes. Ojos dulces y desamparados se clavan en los suyos...

VOLVORETA
(deteniéndole)
¡No...!
(pausa)
Si se chupa la herida, sale el veneno...

El muchacho se arrodilla y busca la famosa herida. En efecto, en la pantorrilla de VOLVORETA hay algo así como un pequeñísimo arañazo apenas visible para unos ojos menos perspicaces que los de SERGIO. Baja la cabeza y aplica sus labios a la rosada línea.

VOLVORETA, triunfal y satisfecha, se reclina sobre la mano - izquierda y, agradecida, posa la otra mano sobre los cabellos alborotados de SERGIO...

SERGIO ha debido darse ya cuenta del engaño... Tiene los ojos cerrados, los dedos engarfiados sobre la pantorrilla turgente y olorosa que recorren sus labios de arriba a abajo...

También VOLVORETA está turbada. Quiere y no quiere desearle, porque el juego aún no ha terminado y sabe que no debe ceder hasta que la presa esté completamente rendida.

VOLVORETA
(arrulla)
¿Y si nos vieran...?

SERGIO parece no haberla oído... Sus brazos intentan apresar el talle de VOLVORETA... Y la muchacha rueda y culebrea por la hierba escapando de sus caricias... Se pone en pie y corre riante para perderse entre el mare mágnam de cortinas y visillos.

SERGIO queda solo, de bruces contra la fresca hierba, entre sábanas que el viento arita como velas huérfanas de mar.

CORTE:

56...

64. CUARTO DE PLANCHA - EL PAZO - DIA - INT. 64.

VOLVORETA plancha. Levanta la cabeza y ve a SERGIO, que la contempla desde la puerta. Decidida, coqueta, VOLVORETA llega hasta la puerta y la cierra.

65. INT. EL PASILLO. 65.

SERGIO se queda de una pieza. Necesita unos segundos para reponerse del corte. Está intimidado. Quisiera entrar en el planchador y enfrentarse con la muchacha, pero la voz de su madre le hace cambiar de idea.

DOÑA ROSA (OFF)

Date prisa, Isabel... Es tarde...

SERGIO enfunda las manos en los bolsillos y decide abandonar, de momento, el asedio.

CORTE.

66. EXT. EXPLANADA DEL PAZO - DIA. 66.

DOÑA ROSA sale de la casa, se monta en el Hispano-Suiza y deja la puerta abierta. Impaciente espera a su hija.

FACHADA -- VENTANA DEL CUARTO DE SERGIO.

SERGIO, asomado, tiene los ojos fijos en el coche.

Sale ISABEL de la casa, dando los últimos toques a su vestido, de corte y color algo particular.

EN EL HISPANO-SUIZA.

ISABEL se sienta junto a su madre.

DOÑA ROSA
¿Qué hacías? ¡Siempre hemos de llevar tarde...!

ISABEL no la escucha. Está pensando en algo.

ISABEL
¡Ah! Ya se me olvidaba...



57...

66. CONT.

66.

ISABEL baja y echa a correr hacia la casa, sin escuchar las protestas de DOÑA ROSA.

EN LA VENTANA. - SERGIO hace un gesto de contrariedad.

Finalmente, ISABEL vuelve a salir corriendo, sube al coche y, ésta, se pone en marcha y se aleja de la casa.

67. INT. DORMITORIO DE SERGIO - DIA.

67.

SERGIO, junto a la ventana, da un suspiro de alivio y se dispone a salir. Al pasar frente a un espejo se mira. Coge un peine y se lo pasa nerviosamente por el pelo. Vuelve a mirarse, advierte que está excesivamente rapeinado. Empieza de nuevo. No, no le gusta. Finalmente se pasa las manos por el pelo y sale.

68. INT. PASILLOS DEL PAZO - DIA.

68.

SERGIO corre por los pasillos hacia la cocina.

69. INT. COCINA DEL PAZO - DIA.

69.

RAFAELA termina de sacar unas rosquillas de la sartén.

SERGIO

Vete a comprarme tabaco, Rafaela... Y dame un par de rosquillas antes de que las cuente mamá.

RAFAELA gruñe con fingido enfado.

RAFAELA

Se te van a secar los pulmones con tanto humo.

SERGIO le pone tres pesetas en la mano extendida y le suelta un par de besos rápidos.

RAFAELA

Picardón, bien simpático sabes ser cuando te interesa...

SERGIO abandona la cocina con dos o tres rosquillas.

58...

70. INT. CUARTO DE PLANCHA - DIA.

70.

VOLVORETA se afana con un enorme montón de ropa por planchar. Se abre la puerta y aparece SERGIO, pero ella ni le mira.

SERGIO se acerca y deja las rosquillas sobre la mesa y mira de reojo a VOLVORETA que ni así parece dispuesta a hacerle caso.

SERGIO saca una cajetilla, casi entera y le ofrece un pitillo.

VOLVORETA
(enfurecida)

Déme tranquila, señorito, que tengo mucho que hacer...

SERGIO se encoge de hombros y enciende un cigarrillo.

SERGIO

Mi madre y mi hermana se han ido. Rafaela ha ido a buscar tabaco. Estamos solos...

SERGIO pasa por detrás de VOLVORETA y con la punta de los dedos tira de la lazada del delantal. El delantal cae al suelo a los pocos segundos.

VOLVORETA, al darse cuenta de la broma, entra en el juego a su modo, un tanto basto. Es decir: toma el tazón con agua que tiene para humedecer la ropa y lo vuelca sobre la cabeza de SERGIO. Luego ríe y escapa a correr. SERGIO, embobado y un tanto amoscado por la broma, corre tras ella. VOLVORETA huye hacia el pasillo seguida por SERGIO. Caen al suelo el montón de ropa. VOLVORETA sale al pasillo y cierra la puerta a sus espaldas. SERGIO intenta abrirla sin conseguirlo.

71. INT. EL PASILLO - DIA.

71.

VOLVORETA, vuelta de risa, sostiene con fuerza el picaporte de la puerta del cuarto de plancha.

SERGIO (OFF)

Abre, abre...Verás cuando te pille...

VOLVORETA suelta la puerta y echa a correr por el pasillo. SERGIO abre y sale en persecución de la muchacha.

59...

72. INT. COMPLEJO DEL PAZO - DIA.

72.

VOLVORETA corre y ríe, perseguida por SERGIO. Atraviesan:
PASILLOS.
SALON.
CORRIDOR.

En un momento dado SERGIO consigue agarrarla por las faldas. Un relámpago de muslos firmes y sonrosados. VOLVORETA escapa.

73. INT. SALON DEL PAZO - DIA.

73.

VOLVORETA, ahogándose en carcajadas, entra en el salón y se esconde tras la puerta para quitarse una alpargata. Cuando entra SERGIO, le tira la zapatilla, acertándole en toda la cabeza. SERGIO, con gestos de actor malo, se lleva las manos a la cabeza antes de caer al suelo, donde queda, boca arriba, haciéndose el muerto.

VOLVORETA sigue riendo pero, al ver que no se mueve, se pone seria y avanza cautelosamente hacia él. SERGIO sigue inmóvil. VOLVORETA le roza los labios con la punta de su pie desnudo. Nada...

De media vuelta, disponiéndose a salir y entonces SERGIO la agarra por una pierna haciéndola caer. Con la alpargata que está en el suelo, le da unos azotes, no muy fuertes, en las nalgas. VOLVORETA grita y se revuelve. Le tira del pelo, y los labios de ambos se unen. VOLVORETA escapa, con tan mala fortuna que al pasar derriba una mesita. Una figurilla cae al suelo y se rompe. Los dos se quedan estáticos.

VOLVORETA
(furiosa)

¡Bobo, idiota, por su culpa...! Ahora tendré que decir que estaba ya rota cuando entré en la casa.

SERGIO se pone en pie y va a recoger la figurilla. VOLVORETA se calma.

SERGIO

Tiene arreglc. La pagaré y nadie se dará cuenta.

73. CONT.

73.

VOLVORETA
(más conforme)
Bueno, pero ahora quédese tranquilo y
déjeme trabajar...

SERGIO afirma con el gesto y VOLVORETA sale del salón.

CORTA:

74. INT. PASILLO ANTE LA HABITACION DE ISABEL - DIA.

74.

VOLVORETA lleva en las manos uno de los vestidos de ISABEL.
Se detiene ante la puerta del cuarto de ISABEL. Llana con
los nudillos y, sin esperar contestación, entra.

75. INT. HABITACION DE ISABEL EN EL PAZO - DIA.

75.

ISABEL enfundada en una combinación de seda blanca, frente
al espejo, mira a VOLVORETA. Un particular pudor, tímido,
hace que sus delgados brazos, cubran el pecho y encoja los
hombros. VOLVORETA, le sonríe, acercándose a la cama para
dejar sobre ella el vestido recién planchado.

VOLVORETA
(dejando el vestido)
Ha salido la mancha, señorita... No
se nota.

ISABEL con temor, se acerca. Sus dedos trémulos, pálidos, -
recorren el lugar en donde estuvo la mancha. No hay ni rastro.

ISABEL
(vuelve a tomar la posición de
los brazos sobre el pecho y sus
manos en los hombros)

(dudosa, temerosa, desconfiada,
pero con interés de iniciar una
conversación)

Usted... Usted...usted, plancha muy -
bien...

61...

75. COET.

75.

ISABEL (cont.)
(la mira dulcemente)
...Es la verdad...
(Judea al hablar)
Puede... puede... puedo, ayudarme...
(se posa la mano por su cabello húmedo)
...Me he lavado la cabeza, y...necesito...

VOLVORETA, muy contenta, entendiéndola.

VOLVORETA
Claro, señorita...

ISABEL, tímida, va a sentarse a una de las sillas, frente a la coqueta con espejo. Parece tener miedo a todo. Es una ave-cilla llena de extrema sensibilidad e incomprensión.

Abre un cajón y empieza a sacar cosas —tenacillas, infiernillo, frasco de alcohol, papel de seda, peine, cepillo...

Se da su extrema manía, antes de coger un objeto lo toca rápidamente con sus dedos puestos en cruz. Mientras, VOLVORETA, — junto a la puerta del armario, abierta, acaricia la numerosa ropa colgada.

VOLVORETA
(sincera, con placer)
Lo que más me gusta de mi trabajo, es —
vestir, peinar y ayudar a desnudar a —
mis señoras...

(ISABEL la mira complacida)

... Me gusta acariciar los camisones, las cintas de seda, revolver la ropa blanca interior...

Se acerca al tocador y comienza a cepillar el pelo a ISABEL....

... Un tirón, una expresión de dolor en el rostro de ISABEL.

ISABEL
No tan fuerte...
Los vestidos son mi pasión...

62...

75 CONT.

75

Enciende el infiernillo y pone a calentar las tenacillas.

ISABEL
(tímida, pudorosa)
¿Conoces bien a los hombres...?

VOLVORETA
Puedo decirle mi secreto... No tengo la menor defensa contra los hombres. Siempre será su víctima... Soy apasionada...

VOLVORETA toma las tenacillas. ISABEL antes de que ricien su pelo, las pone sobre el papel de seda, que se quemará un poco.

VOLVORETA
... Me gusta demasiado el amor...


ISABEL le toma de la mano e impide que continúe riéndose.- Mira a VOLVORETA fijamente. Escucha con entusiasmo, con candor de "virgen" encendida.

VOLVORETA
...para sacar algún provecho de él... Cuando esos burros, que son los hombres, no hablan, y más tarde, siento su barba punzante en mi piel... pierdo el sentido... Siempre son ellos los que acaban consiguiendo lo que desean de mí.

ISABEL permanece alucinada por lo que oye.

VOLVORETA
(con cierta intención)
¿No le ocurre lo mismo a la señorita?

ISABEL se estremece. Sonríe amargamente.

ISABEL
(como pensando en otra cosa)
¿A mí?...


(hay gran tristeza en ISABEL)
No sé nada...

63...

75. CONT.

75.

ISABEL (cont.)
La soledad
(habla para ella misma)
no es vivir sola. La verdadera soledad
es vivir con otros y ver que no se in-
teresan por ti.

(mira a VOLVORETA fijamente,
sonríe, la suelta de pronto)

Yo tengo muchas cartas de amor, de un
hombre solo.

Se levanta decidida, con un nuevo ánimo. En una cómoda, abre
un cajón y saca un montoncito de cartas, atadas con una cin-
ta. ISABEL se ilumina...cuando va a hablar de ellas...

... Aparece SERGIO, en la puerta y rompe la intimidad de -
las dos mujeres. Viene en pijama, con una bata demasiado -
vieja y rozada.

ISABEL
(con cierto carácter)
¿Qué quieres? ¡Déjanos!

SERGIO
(mirando a VOLVORETA)
¿Vas a utilizar el baño?

ISABEL
¡No!

SERGIO, enciende un cigarrillo, se sienta y va a hojear una
revista de mujer. ISABEL se acerca, empujándole:

ISABEL
¡Vete! ¿Quieres que llame a mamá?

SERGIO
¡Está bien!... Está bien... En esta casa
solo mandan las mujeres.

ISABEL cierra la puerta. Aguenta unos segundos en silencio,
escuchando, por si su hermano permanece detrás de la puerta.
Segura de que se ha ido, vuelve junto a VOLVORETA.



75. CONT.

75

ISABEL

No tengo amigas... siempre voy acompañando a mi madre... ¿Entre tú y... yo?

VOLVORETA

(muy contenta. Conoce por intuición la pregunta. Pero asegurándose de su carácter fuerte ante la debilidad de Isabel)

¿Sí, señorita...?

ISABEL

(con dudas, medrosa, insegura)
Entre tú y yo...

(hace uno de sus tics)

... es posible... es... es posible...

(no desea atreverse a terminar)

VOLVORETA

(le ayuda)

¿Entre una criada y una señorita...?

(viva, rápida)

¿Ser amigas?

ISABEL

(con gran energía)

Es tan aburrida mi vida... Dime una cosa.

(pausa. La mira. No se atreve a continuar. Un nuevo tic)

Debes ser sincera conmigo... La verdad.

VOLVORETA espera la pregunta con impaciencia.

... ¿Mi hermano no ha querido abrazarte nunca?

VOLVORETA

(sonríe, experta en esa clase de mentiras)

¡No! Qué ideas tiene la señorita...

ISABEL

(se acerca a VOLVORETA. Prácticamente no hay distancia entre los dos mujeres)

¿La verdad?

66...

77. INT. CUARTO DE BAÑO DEL PAZO - DIA.

77.

SERGIO está en la bañera, desnudo con la piel húmeda, mantiene la esponja en la mano que gotea como un grifo abierto. Inmóvil sus ojos asustados por la presencia improvisada de la decidida VOLVORETA. No teniendo otra cosa para cubrirse, la esponja la convierte en hoja de parra.

VOLVORETA simula sorpresa. Lanza un alarmado grito de pudor y sale, cerrando violentamente la puerta.

SERGIO se queda con la boca abierta. La valentía de la muchacha le ha dejado estupefacto.

78. INT. PASILLO. JUNTO A LA PUERTA DEL BAÑO - DIA.

78.

VOLVORETA espora, se dice a sí misma:

VOLVORETA
(susurrando)
Ahora me llenará...

VOLVORETA, segura, espera unos segundos, pero nada; sólo se escucha el ruido del agua.

ISABEL sale de su habitación y aparece en el pasillo.

ISABEL
(viendo a Volvoreta junto a la
puerta)
Puedes venir a ayudarme...

VOLVORETA entiende que SERGIO no la llena. Abandona la puerta y vá a ayudar a ISABEL.



67...

79. INT. SALON DEL PAZO - DIA.

79.

P.P. DE DOÑA ROSA - grita disgustada:

DOÑA ROSA
¿Por qué razón no ha hecho nada hoy aquí?

PLANO GENERAL DEL SALON - VOLVORETA, estoicamente ajuanta al chaparrón.

DOÑA ROSA (OFF)
... Sepa que no la pago para que holgazanees durante el día.

VOLVORETA no puede evitar el contestarla:

VOLVORETA
(en tono de observación)
La señora me ha estado mandando cosas durante toda la mañana.

DOÑA ROSA
¿Cómo? ¿Qué dice? En primer lugar, la prohibo que me conteste, no la admito la menor objeción, ¿comprende? Sepa que siempre sé muy bien lo que me digo...

DOÑA ROSA se sienta, tomando el cesto de la costura.

DOÑA ROSA
Tráigame unas agujas de la tienda.

VOLVORETA sale del salón.

Cuando antiende que no la ve DOÑA ROSA, hace un gesto expresando que está hasta los pelos.



68...

79 A.- INT. CORRAL DEL PAZO - DIA.

79 A.

VOLVORETA cargada con un cubo, entra en un corralón. La basura de desperdicios. VOLVORETA vuelca el cubo de basura. - Unos cerdos acuden.

SERGIO la ha seguido. Su rostro preocupado.

VOLVORETA pasa de largo. SERGIO hace un movimiento para - retenerla, al tiempo que le dice:

SERGIO
(murmurando)
No podemos seguir así.

Sigue adelante la muchacha.

VOLVORETA
(en su juego coqueto, dándose importancia.)
No tengo tiempo para hablar. Su madre me espera.

SERGIO
(enamorado, suplicante)
¡Por Dios! Escúchame un segundo.

VOLVORETA
(muy en su papel de mujer fuerte)
No. Le digo que me es imposible.

SERGIO intenta tomarla del brazo y retenerla, pero la presencia de ISABEL, que pasea por el jardín leyendo un libro, se lo impide. VOLVORETA sonríe y sigue andando.

ISABEL abandona la lectura y mira a ambos, no dándole importancia.

SERGIO se ha quedado de nuevo de una pieza, inmóvil. Cortado, pero siempre lleva las de perder por su estúpida timidez. Se queda con la cabeza baja, las piernas temblorosas y coniéndose los nervios, mientras se rasca la nuca con excitada fruición.



69....

80. INT. CUARTO DE LA RECTORAL DEL PARRICO.

80.

Un espacio grande, blanco, un confesionario demasiado barroco retirado del uso, una mesa larga de madera y un par de sillas. Sentados DON MIGUEL toma las lecciones a SERGIO.

DON MIGUEL

Vamos, vamos, Sergio. Hay que decir todas las estaciones, tal como viene aquí en el libro.

SERGIO

No sé estudiar de memoria. No puedo memorizarlas todas.

(hay un deseo de protesta, una angustia le invade)

Es inútil.

DON MIGUEL

Hombre, hay que hacer un esfuerzo...

SERGIO

(intenta de nuevo, pone a prueba su memoria y recita como un colegial)

La Estrada, Cachafeiro, Brues...

(se levanta y pasea como queriendo recordar)

... Es imposible.

DON MIGUEL

Si es muy fácil, hombre... Carballino, Carballino... Carballino...

(la repite para que se grave en la mente de Sergio)

SERGIO se detiene, apoyándose en el confesionario.

SERGIO

¿No podría usted hacer cambiar a mi madre, Don Miguel? Esto de Correas no me vá. Yo sueño con otros planes.

DON MIGUEL

(categórico)

Tú eres aún muy joven para pensar por tu cuenta.

SERGIO, nervioso, avanza hasta DON MIGUEL.



70...

80. CONT.

80.

SERGIO

Pero después será tarde, don Miguel, ¿no lo comprende? A mí me interesa - la gente. Me gusta escribir. Saber - que estamos condicionados por proble- mas. Que en nuestro país va a haber un cambio de Gobierno.

DON MIGUEL

¡Acabáranos...! Tú has hablado última- mente con Rodeiro y quisieras ser como él... ¿Es que de nada sirve el sacrifi- cio de tu madre por ti?

SERGIO

(enfadado)

Don Miguel. Yo siento respeto y amor por mi madre... pero su tiempo es di- ferente al mío, yo no puedo vivir su vida. Yo tengo que vivir la mía...

DON MIGUEL

Mira, Sergio, tú te aprendes este li- brito, te presentas a las oposiciones, apruebas y comienzas a ganar dinero... Entonces, decides. Dónde hay patrón, no manda marinero.

SERGIO ve como se levanta DON MIGUEL y abandona la sala. SERGIO se sienta; parece un derrotado, pone un cigarrillo en sus labios, enciende... Mira a su alrededor y, como - única protesta, hace que sus manos y brazos tomen forma - de antralladora y con la boca comienza a disparar al va- cío.

SERGIO

(ruidos con la boca)

¡¡¡Rataaaantaca... tacaaaa! Rrrrrra- ta...

CORTE:

81: GALERIA DE CRISTALES DEL PAZO - DIA.

81.

SERGIO sentado ante la mesa. Abre la estilográfica. Lo notamos aburrido.

SERGIO dibuja una mariposa y pone el nombre de...

"VOLVORETA"...

OTRO ANGULO - En el extremo de la galería, sentadas en mecedoras, con la labor en las manos, ISABEL y DOÑA ROSA. Un silencio pasado, el rumor de la lluvia...

SERGIO se levanta. se acerca a los ventanales. A través de los surcos que las gotas de lluvia trazan en los cristales, vé SERGIO el campo tan solo como una mancha, informe, verde ...

...SERGIO frota sus dedos húmedos, contra la lámina de vidrio, y hace un extraño gorgjeo, que crispa los nervios a ISABEL.

ISABEL

(pensativa, haciéndose, le grita)
¿Quieres estar quieto?

SERGIO enfunda las manos en los bolsillos y dá un suspiro ruidoso que espanta el cristal.

SERGIO

Entonces... ¿qué quieres que haga? No he visto cosa más desagradable que la lluvia...

DOÑA ROSA interviene, mirándole severamente por encima de sus gafas.

DOÑA ROSA

Yo creo que sí. Los libros de estudio.

SERGIO invadido por el tedio y sin ganas de dialogar, sale.

DOÑA ROSA

¿Dónde va?

ISABEL

Seguro que a fumar.

DOÑA ROSA

Fuma mucho estos días. No me gusta éso.

72...

81. CONT.

81.

ISABEL

¡Qué va a hacer, se aburre!

ISABEL se levanta, a través de los cristales llenos de lluvia vé pasar a lo lejos, por el verde jardín...

82. JARDIN EXTERIOR - DIA - (EFECTO LLUVIA)

82.

(PDV. DE ISABEL)

... a DOÑA MARIA SOLIS, vestida de negro, con paraguas que la protege de la lluvia...

VOZ EN OFF DE ISABEL

A María Solís tampoco debe gustarle la lluvia. Su hijo Luis no puede tomar el sol...

83. GALERIA.- INT. DIA. (EFECTO LLUVIA)

83.

ISABEL vuelve a sentarse en la mecedora...

ISABEL

Nunca llueve a gusto de todos...

Un periódico, el ABC, descansa en el costurero. En su portada podemos leer un titular a varias columnas.

INSERTO:

(NOTICIA EN EL PERIODICO)

"Se prevee un inmediato cambio de Gobierno..."

ISABEL, mecidiéndose pensativa.

DOÑA ROSA la mira....

CORTE:

73

84. COCHINA DEL PAZO - DIA.

84.

VOLVORETA, feroz, limpiando la escasa plata de la familia.

RAFAELA ocupada en el guiso, sudorosa y gorda, se mueve a saltitos siempre dispuesta.

Entra SERGIO. Una mirada a VOLVORETA...

La mirada es correspondida...

Un gesto de SERGIO...

Una excusa de VOLVORETA...

SERGIO enciende un cigarrillo.

SERGIO

Mi hermana te llama, Rafaela...

RAFAELA mira a SERGIO, se seca las manos en el mandil y sale...

RAFAELA

Fumas mucho, rapaz...

SERGIO se acerca a la mesa, en donde hay una fuente llena de huevos, coge dos y comienza a lazarlo al aire, imitando a uno de esos malabaristas, uno de los huevos cae al suelo, — milagro: ¡no se rompe!...

VOLVORETA ríe...

VOLVORETA

(entre risas)

Están duros...

SERGIO deja los huevos en la fuente...

...¿Qué quieres?

SERGIO

(grave, serio)

Que no podemos seguir así. Es preciso idear algo para vernos...



SERGIO, intranquilo, se acerca a la puerta, por ver si vuelve RAFAELA.

...¿Quieres que hable a Mingos, el cartero para que nos deje reunir en su choza?

Recela VOLVORETA.

74....

84. CONTI.

84.

VOLVORETA
Lo sabría tu madre...

SERGIO con las manos en los bolsillos, pegado en la puerta, espionando la llaveada de RAFAELA.

SERGIO
Entonces... no sé.

Una paup... VOLVORETA continúa limpiando la plata:

VOLVORETA
(con aplastante naturalidad)
Podrías subir a mi alcoba cuando todos -
durmiesen...

SERGIO queda confuso. Se le cae el pitillo de entre los labios. Le late el corazón más fuerte al escuchar la proposición inesperada... VOLVORETA ha sugerido el recurso con una absoluta naturalidad. SERGIO, temeroso de despestar un arrepentimiento, dice con sencillez.

SERGIO
Es verdad,

VOLVORETA
Pero vé con cuidado. Ya sabes que el cuarto de Rafaela está al lado del mío, ¡si nos sintiese...!

SERGIO confuso, desarmado...

No vió ni la entrada de RAFAELA en la cocina, que viendo el pitillo en el suelo, lo recoge y vá a apagarlo al grifo del agua...

85 y 86.- EXT. JARDIN - DIA - (LLUVIA)

85 / 86.

SERGIO bajo la lluvia, como un ausente automático, vá pensando en la proposición de VOLVORETA. Hasta la lluvia parece - no sentirla.

De pronto se detiene... sus ojos se mueven, sonríe. Saca - las manos de sus bolsillos, y dando un salto, que cae a la hierba húmeda de lluvia, grita al cielo.

75...

87. INT. GALERIA - DIA.

87.

ISABEL ha observado a SERGIO. Se vuelve a su madre.

FUERE.

88. COMEDOR DEL PAZO - NOCHE.

88.

Sentados a la mesa, el silencio habitual de la familia durante la cena. SERGIO está un tanto excitado...

VOLVORETA sirve con el uniforme negro y el delantalillo blanco, demasiado usado.

SERGIO mira a VOLVORETA a hurtadillas, como para recordarle el complot...

La muchacha, grave, parece no darse por enterada.

A SERGIO le extraña la serenidad de VOLVORETA. Ella tiene una decisión y una valentía superior a la suya. SERGIO, nervioso se levanta de la mesa, frota las manos, llega al aparato de radio y lo enciende. Vuelve a la mesa...

ES HORA DE LAS NOTICIAS.

LOCUTOR

"Hoy 29 de enero de 1930. El Presidente del Consejo de Ministros, General Primo de Rivera, ha consultado a las Capitanías Generales de las regiones militares sobre si debía o no continuar en el poder..."

SERGIO escucha con atención...

ISABEL ausente.

DOÑA ROSA come...

ROSTRO DE SERGIO, como si le viniese a la memoria.

(FOTOGRAFÍAS o material de archivo del General Primo de Rivera. En off seguimos escuchando al locutor).



76...

88. CONT.

88.

LOCUTOR (OFF)

"... En General Don Miguel Primo de Rivera ha regido los destinos del país durante seis años. Deja el poder por motivos de salud... Dos mil trescientos veintiséis días de trabajo al frente del Consejo de Ministros, días de errores, de buenas intenciones en gran parte fallidas, y un descontento general... DON ALFONSO XIII ha pedido al General BERENGUER, que forme un nuevo Gobierno..."

Termina el recuerdo de fotografías históricas.

DOÑA ROSA ha escuchado la radio.

DOÑA ROSA
(categorica)

Sergio, apaga.

SERGIO

(que le interesa seguir escuchando)
Pero, mamá, es un momento histórico. El principio del fin... Estamos en una nueva etapa.

DOÑA ROSA se levanta y apaga el receptor.

DOÑA ROSA

En esta casa a nadie le interesa la política... "Rey en el cielo y Rey en la tierra, eso es todo..."

SERGIO, miró a VOLVORETA, pero la muchacha pendiente de servir a ISABEL, no se dá cuenta de la mirada.



89. HABITACION DE SERGIO.- NOCHE.

89.

SERGIO nervioso, pasea, fuma. De vez en cuando se acerca a la puerta y escucha. Se acercan pasos, abre un pequeño resquicio, mira...

77...

90. PASILLO.

90.

ISABEL entra en su habitación...

91. HABITACION.

91.

SERGIO vuelve a cerrar. Escucha el despertador, su tic-tac. Las once.

Se tiende en la cama. Sigue impaciente. Sigue fumando ... Se levanta, se mira en el espejo.

Un gran silencio.

PAN, sobre el techo, se oyen pasos; No, esos pasos no son ciertos. La imaginación de SERGIO, sufre alucinaciones.

92. INT. COCINA - NOCHE.

92.

RAFAELA apaga la luz. Acompañada de VOLVORETA dejan el trabajo del día.

93. INT. ESCALERAS - NOCHE.

93.

RAFAELA en compañía de VOLVORETA, suben las escaleras. Después de darse las buenas noches, cada una se mete en su cuarto.

94. HABITACION DE VOLVORETA - NOCHE.

94.

VOLVORETA cierra la puerta simulando dar vueltas a la llave.

95. INT. HABITACION DE SERGIO.- NOCHE.

95.

SERGIO, echado en la cama, envuelto su rostro, en una espesa capa de humo, que procede de los cigarrillos.

PAN sobre el techo, ahora son ciertos, se oyen pasos.

SERGIO se incorpora.

78...

96. INT. HABITACION DE VOLVORETA.- NOCHE. 96.

PLANO AJUSTADO. Las piernas de VOLVORETA, caminan, cortadas hasta las rodillas, se descalzan, momentos después, cae la bata sobre las piernas desnudas, ocultando las zapatillas - de la muchacha.

97. INT. HABITACION DE SERGIO - NOCHE. 97.

Su cabeza nerviosa, un suspiro, los ojos muy abiertos. Todo en él es tensión.

El tic-tac del despertador.

El corazón de SERGIO, parece que los latidos van a salirse-le por las sienes.

98. INT. PASILLO. - NOCHE. 98.

Se abre la puerta de la habitación de SERGIO. Sale el muchacho al pasillo, unos pasos, demasiado ruido. Se detiene.

DETALLE: Las manos de SERGIO desahundan los cordones de sus zapatos.

TRAVELLING ADELANTE. Cámara subjetiva.

El suelo encerado y brillante, descubrimos los pies de SERGIO, descudos que caminan de puntillas.

Cerca de la pared, donde las maderas del suelo chirrían menos.

SERGIO comienza a subir al segundo piso. Oye mil pequeños rumores que hay en el ambiente. Crujir de las viejas vigas, las pisadas de un gato, el viento que cierra alguna ventana mal encajada, el rumor de los árboles.

SERGIO espera unos momentos infinitos, quieto. Le viene a la memoria.

FLASCH.

DON MIGUEL le dice:

DON MIGUEL

Las manos fuera de los bolsillos. Está cerca la tentación.

98. CONT.

79.
98.

FIN DEL FLASCH.

SERGIO en el piso de VOLVORETA.

Cruza la puerta, llega a la de RAFAELA. Mira por la cerradura.

Mira. No vé nada y no oye nada. Debe dormir.

Por fin llega a la de VOLVORETA, una duda, vá a llorar, se contiene.

DETALLE: La mano de SERGIO en el abridor... gira la manilla, cede la puerta.

99. HABITACION VOLVORETA - NOCHE.

99.

SERGIO entra con gran cautela en la alcoba, en penumbra, iluminada solo con la luz que entra por la ventana, la luz de la noche. Avanza a tientas, temiendo derribar algo. Tropezca con el catre de VOLVORETA. Esta se despierta, se incorpora, soñolienta:

SERGIO
(en un susurro)

Soy yo, soy yo.

VOLVORETA no contesta. Emite un pequeño lamento, despertándose.

Dormías.

VOLVORETA

Sí.

(lo dice con voz adormilada, en alto tono)

SERGIO
(preocupadísimo, susurrando)
No grites, mujer. Pueden oírnos.

VOLVORETA, ya despierta del todo, sonriente, cómplice.

VOLVORETA
(susurra)

Sí.

SERGIO se sienta en el jergón, que cruje bajo su cuerpo. Se queda quieto.

VOLVORETA hace un ademán de silencio y señalando la pared que espera la alcoba de RAFAELA...

80...

99. CONT.

99.

VOLVORETA

¿Oíste?...
(gesto de Sergio, no ha oído nada)

Debe de estar despierta...
(hablan muy bajito, susurros de palabras)

SERGIO se aproxima a ella. El catre vuelve a cruji.

SERGIO

¿Coño con este maldito jergón!...

VOLVORETA saca los brazos y enrolla el cuello de SERGIO y lo besa apasionadamente. SERGIO cae inclinado sobre ella, en una postura incómoda. Quedan así quietos unos segundos.

Va a hablar SERGIO. VOLVORETA susurra:

VOLVORETA

Ghssss...

SERGIO

Te quiero.

(Pausa. Sergio que no sabe actuar)
(Primerizo)

¿Quieres fumar...?

Tímido y medroso se retira y se pone en pie...

VOLVORETA lo mira, desencantada.

SERGIO saca la cajetilla. Enciende un cigarrillo...

Fuma, se acerca a VOLVORETA y le pasa el cigarrillo. VOLVORETA dá una chupada...Tose, tose más. SERGIO le dá unos golpes en la espalda... Silencio, crean haber oído un ruido procedente de la alcoba de RAFAELA.

SERGIO

¿De qué hablamos?

VOLVORETA se acurruca en la cama, feliz.

VOLVORETA

¿Por qué no te desnudas?

SERGIO traza saliva.

SERGIO

¿Te interesa la política?

81.-

99. CONT.

99.

VOLVORETA
(adorneciéndose)

No.

SERGIO

Pero la marcha del General... ¿te has dormido?

VOLVORETA

Tápame bien.

SERGIO lo hace, acariciando de paso el cuerpo de VOLVORETA, que en poco tiempo queda dormida...

SERGIO apaga el cigarrillo y se acurruca, vestido, junto a VOLVORETA sobre la cama... Busca la mano de la muchacha, entre las sábanas y la junta a la suya...

CORTE:

100. FACHADA DEL PAZO - EXT. AMANUECER.

100.

(PLANO GENERAL) El pazo, su fachada, su jardín, todo por - las horas del nuevo día está dormido. La débil luz del sol, ilumina melancólicamente las viejas piedras húmedas de lluvia.

(ACORDES MUSICALES)

CORTE:

101. CALLE DE LA RECTORIA - FACHADA - DIA.

101.

SERGIO sale de la Rectoría, sus libros bajo el brazo, llega hasta su bicicleta apoyada en el muro, monta y en el momento de partir oye la voz de DON MIGUEL.

PAN hasta descubrir una ventana.

VENTANA:

DON MIGUEL asomado le grita:

DON MIGUEL (OFF)

¡Sergio...!
No olvides de dar el recado a tu madre.
¡Y estudia!...¡Acuéstate más temprano,
que te quedas dormido en clase!

SERGIO pedalea alejándose.

CORTE:

82...

102. CAMINOS AL PAZO - DIA. 102.

(CAMARA EN MOVIMIENTO) "travelling adelante" (PLANO GENERAL DEL CAMINO, SERGIO pedalea, dando las espaldas a la cámara, (rápido avance...) SERIE DE PLANOS, vemos rodar a SERGIO, feliz y alegre...

(MUSICA)

DISOLVENCIA.

103. PASILLO DEL PAZO - DIA. 103.

VOLVORETA con vivo paso viene con una bandeja, SERGIO avanza por el otro extremo del pasillo.

Sonríen cómplices de su misma travesura.

Evidentemente VOLVORETA no concede gran importancia a lo ocurrido.

El encuentro.

SERGIO la comunica:

SERGIO
(al oído)
Esta noche volveré.

VOLVORETA que vá hacia el comedor, no hace el menor gesto.

DISOLVENCIA.

104. OMITIDA.

105. JARDIN DEL PAZO - DIA. 105.

"Travelling lateral". Seguimos a VOLVORETA, cruza entre los troncos de los árboles, lleva en sus manos un largo velo de tul muy blanco, recién planchado.

OTRO ANGULO.

"Travelling adelante". VOLVORETA da las espaldas a la cámara. Llega hasta la puerta desvencijada de uno de los pabellones de labranza del pazo.

Abre y entra.

83...

106.- PABELLON DE LABRANZA - DIA.

106.

La puerta la cierra VOLVORETA, atrancándole con un grueso hierro que sirve de cerrojo.

Gira su cuerpo, mira al frente, sonrío.

En el centro del pabellón, rodeada de fresco maíz secándose, está ISABEL, vestida con ropas nupciales. VOLVORETA se acerca, deja el velo y abotona los numerosos botones.

ISABEL (con cierto excitamiento)
Es el segundo año que tomo los baños de fertilidad. No pierdo las esperanzas... Bajaremos a la playa al atardecer...

VOLVORETA comienza a colocarla el velo.

LARGA DISOLVENCIA.

107. PLAYA DE LA LANZADA - ATARDECER.

107.

Por la playa, avanzan ISABEL vestida de novia y VOLVORETA que la sigue, transportando varios toallones.

Llegan hasta un lugar de rocas, y es el sitio que decide ISABEL para cumplir el rito del baño de las siete olas de la fertilidad.

VOLVORETA, más realista, ha ido a comprobar la temperatura del agua; comprueba con su pie descalzo...

VOLVORETA
Va a coger una pulmonía, señorita.

ISABEL mística:

ISABEL
Calla...

Murmura invocaciones, que no oímos, y como una martiriana gana, se entrega al sacrificio.

Penetra en las aguas del Océano, aguanta estoicamente.

Las olas inofensivas se estrellan con su cuerpo, ISABEL - sigue murmurando neuróticos deseos...

Sale del agua, sus carnes débiles tiemblan de frío... sus labios azorados, apenas puede moverse, rechina los dientes.

VOLVORETA actúa rápida, los toallones sobre el cuerpo.

Abandonan la playa con prisas.

84...

107. CONT.

107.

VOLVORETA
Ni por dos mil reales... bueno, por
dos mil lo pensaría...

CAMARA SUBJETIVA...
HASTA DESCUBRIR UN NUEVO PEDAZO DE PLAYA.

VOLVORETA se llena de sorpresa, al ver que un gran número
de mujeres, la mayoría con el luto de sus maridos, toma -
el baño. lo mismo que hiciera ISABEL.

CORTE:

108. PASILLO DEL ULTIMO PISO DEL PAZO -- NOCHE.

108.

CAMARA SUBJETIVA.- "travelling adelante" Un silencio im-
presionante, la cámara en su avance, se detiene en la puer-
ta de la habitación de VOLVORETA...

ACERCAMIENTO OPTICO... en el instante que se abre la puer-
ta y aparecen las cabezas de SERGIO y VOLVORETA.

VOLVORETA:
Es una locura.

SERGIO
Aquí no puede ser...

OTRO ANGULO.

... despertaríamos a Rafaela.

VOLVORETA
Repito que es una locura.

SERGIO
En el coche podremos hablar.

VOLVORETA
(ríe)
Estás loco...

SERGIO
Chssss...

CORTE:

109. GARAJE DEL PAZO - NOCHE.

109.

Los faros del coche se encienden...

Risas...

VOZ DE SERGIO (OFF)
Apaga las luces, mujer...

85...

110. INT. HISPANO - NOCHE.

110.

DETALLE, los pies desnudos de VOLVORETA, buscan en el tablero el interruptor de las luces... no lo encuentran.

Entra en campo la mano y el brazo de SERGIO, apaga...

Dos sombras en la oscuridad, abrazadas.

SERGIO
¿Y hoy...?

VOLVORETA
Vas aprendiendo. Eres un poco
menos soldado.

Ríe SERGIO.

SERGIO
Bésame...

Se unen sus labios.

... ¿No sabes si me quieres?

PRIMER PLANO DE VOLVORETA. Su rostro descansa en el hombro de SERGIO.

VOLVORETA
¿Por qué hablas tanto?

INSERTO.-

Las manos de SERGIO, uno de sus dedos palpan una cicatriz en la espalda de la muchacha.

SERGIO (EN OFF)
¿Qué es ésta cicatriz?

P.P. DE VOLVORETA.

VOLVORETA
De cuando era pequeña. Me caí a la
orilla del mar.

PRIMER PLANO DE SERGIO. Se separa de VOLVORETA, la mira fijamente.

SERGIO
¿Yo no he sido el primero?

VOLVORETA
No.

SERGIO
Y lo dices así. Como si no tuvieses -
importancia...

ROSTRO VOLVORETA.
ROSTRO DE SERGIO.

...¿Cómo fué?

VOLVORETA
¿El qué?



86...

110. CONT.

110.

SERGIO
(insiste en el tema)
La primera vez.

VOLVORETA
Menos complicado que ahora.

SERGIO
¿Fué en un coche?

VOLVORETA
(acomodándose de nuevo en
el hombro de Sergio)
¿Por qué hablas tanto? Se está
tan bien así...

SERGIO
¿Fué en un coche?

VOLVORETA
No.

SERGIO
¿Quién fué?

VOLVORETA
(¿Quién fué...¿quién?)

SERGIO
El primero.

VOLVORETA
Un mozo de mi pueblo. Yo tenía -
catorce años.

SERGIO
¿Era tu novio?

VOLVORETA
No.

SERGIO se sitúa frente a ella, acaricia su rostro.

SERGIO
Tienes las cejas tan finas, el pe-
lo tan suave, y tus ojos...

VOLVORETA
(entregada feliz)
¡Sergio! ¡Sergio!

SERGIO
¿Por qué te llaman Volvoreta?

VOLVORETA
Por ser así, un poco traviesa, un
poco mariposa. Tenía muchos no-
vios, a lo mejor tres a un tiempo.

SERGIO
Mentirosa... ¿me quieres?

110. CONT. 87... 110.

VOLVORETA moviendo la cabeza, balanceándola.

VOLVORETA
¡Oh! Sí... sí... sí... sí... sí...

Pausa.

¿Qué te pasa?

SERGIO
Tengo hambre.

VOLVORETA
Yo también.

SERGIO
Y si vamos a la cocina...

VOLVORETA
Estás loco...

CORTE:

111: COCINA DEL PAZO - NOCHE. 111.

Han encendido una vela y han tapado, formando un cerco con una tela la llama, para que apenas haya luz. Comen unos huevos fritos, pan, vino y chorizo.

SERGIO
(habla con la boca llena de miga de pan mojado)
¿Quién fué el primero?

VOLVORETA
(bebe vino)
Tú.

SERGIO
En serio. ¿Cómo fué?

VOLVORETA
(sin ninguna importancia)
Una tarde al volver yo del monte.

SERGIO
¿Fué entonces?

VOLVORETA
Fué.

SERGIO
¿Porque tú quisiste?

VOLVORETA
Y yo que iba a hacer...

SERGIO
Gritar.

111. CONT.

111.

VOLVORETA
No grité.

SERGIO
(un poco molesto por la espontánea naturalidad de Volvoreta)
Y hubo un segundo.

VOLVORETA
Sí, y un tercero...

SERGIO
Pero siempre el mismo.

VOLVORETA
No...

SERGIO
Pero para ti esto no es pecado...
Ha alzado demasiado la voz.

VOLVORETA
Chsss...

SERGIO
(vuelve a bajar la voz)
Y me lo dices así, tan tranquila,
sin inmutarte. Igual habrás tenido
otras aventuras?

VOLVORETA
Sí...

SERGIO se rasca la cabeza, nervioso.

SERGIO
¿Tú estuviste en la casa de los de
Souto?

VOLVORETA
Estuve dos años.

SERGIO
Y él, don Gerardo, ¿no te hizo el
amor?

VOLVORETA
Sí me lo hizo. Asco de viejo, venía
con un botón en la mano, un botón -
de la bragueta... para cosérselo.
En los dos años que estuve en su ca-
sa, nunca pidió agua para bañarse...

SERGIO
No quiero oír más, por favor...

VOLVORETA
(natural, para Sergio, cruel)
¿No estabas tan interesado en saber?
Pues ahora ya lo sabes...

89...

111. CONT.

111.

SERGIO se levanta, introvertido, derrotado, abandona la cocina.

VOLVORETA, queda arreglando los platos sucios.

CORTE:

112. PARROQUIA DE LA GANDARA - INT.DIA.

112.

DON MIGUEL con sus ropas litúrgicas, habla desde el púlpito a sus feligreses de La Gándara.

DON MIGUEL

... Como todos ya conocéis, el General Berenguer ha formado un nuevo Gobierno. Debemos elevar nuestras oraciones, para que en nuestra tierra, se abran nuevas escuelas, todos aprendan a leer, y que los hombres de La Gándara, no tengan que salir de sus casas para ganarse la vida en otras tierras. La dimisión del anterior Presidente del Consejo, nos ha demostrado...

SERGIO sentado junto a ISABEL, gira la cabeza...

... que todo Gobierno que haya de depender de la Iglesia...

VOLVORETA en la zona detrás, rodeada de mozas del pueblo.

... del Ejército y de los terratenientes...

Las miradas de ambos jóvenes se encuentran.

... que sólo podrá contar con un apoyo temporal...

SERGIO deja de mirarla y baja la cabeza.

DON MIGUEL sigue hablando:

... y que únicamente que los gobiernos que se basen en un profundo sentir del pueblo conseguirán permanecer... Elevemos nuestras oraciones para los que poseáis más bienes, ayuden a los más necesitados. Y que todos juntos colaboremos, con la esperanza y confianza de que han de venir tiempos más prósperos... En el nombre del Padre...

CORTE:

113. OMITIDA.

113.

90...

114. EXT. IGLESIA JUNTO AL MAR (EFECTO LLUVIA) - DIA. 114.

El monago, con paraguas, sale del interior y acercándose a la cuerda que cuelga, la estira y suena la campanilla.

Comienzan a salir los fieles, se abren los paraguas, se forman pequeños grupos...

Sale ISABEL de la misa dominical, abre el paraguas, protegiéndose de la lluvia. Sale DOÑA ROSA. SERGIO abre el paraguas y colocándose al lado de su madre, la acompaña hasta el Hispano.

Montan...

También, después de una carrerita, VOLVORETA monta en el Hispano, situándose en la parte delantera, junto a SERGIO.

Espera la familia a la llegada de DON MIGUEL...

Por fin DON MIGUEL sale de la iglesia, corre hacia el Hispano, monta, situándose en los asientos de atrás, junto a Isabel y DOÑA ROSA.

Arranca el Hispano...

VOLVORETA en silencio. SERGIO también, evita todo posible roce con el cuerpo de la muchacha.

CORTE:

115. GALLE DEL PUEBLO - DIA. 115.

SERGIO avanza solitario. Se detiene, al fondo...
... junto a la entrada del cine, ve a VOLVORETA con un grupo de mozos y mozas, sacan entradas.

SERGIO avanza, llega hasta la taquilla, mira las carteleras. Junto al afiche de la película, pegada en el tablón de anuncios, también se anuncian las variadas esquelas mortuorias.

SERGIO saca una entrada y entra.

SALA DE PROYECCION DEL CINE.

La película lleva tiempo.

Se oye cantar a una artista española, una cancioncita de la época.

SERGIO con los ojos, que no miran a la pantalla, busca a VOLVORETA sentada unas filas más adelante...

VOLVORETA le da la espalda.

SERGIO mira continuamente su nuca...

VOLVORETA ríe...

SERGIO se desespera.

91...

116. HABITACION DE SERGIO -- NOCHE.

116.

SERGIO tumbado... mira al techo...

PAN. sobre el techo, oímos los pasos de VOLVORETA...

SERGIO, abrumado por las ideas y los celos, se levanta. Llega hasta una palmatoria con una vela casi consumida. Toma unos trocitos de cera, hace un par de bolitas y se taponan los oídos, para intentar olvidar su infierno interior.

CORTE:

117. HABITACION DE ISABEL - NOCHE.

117.

Todas las noches, después de desnudarse, ISABEL se queda un buen rato mirándose al espejo; hincha el pecho, echa hacia atrás la cabeza, levanta bruscamente los brazos hacia arriba.

ISABEL

(con la cabeza hacia atrás, la melena le cae en las espaldas)
Mira un momento... ¿Verdad que aún están consistentes?

Ahora ISABEL compara su cuerpo con el de VOLVORETA. Le entrega un tarro con una crema densa y aceitosa.

VOLVORETA

¿para qué estos potingues?

ISABEL

Si siguen consistentes, es gracias a este Suero Peruano.

VOLVORETA comienza a frotar la crema sobre el cuerpo de ISABEL... ha tomado un viejo periódico que guarda escondido. Se lo entrega a VOLVORETA; pero el periódico está en inglés.

VOLVORETA

No entiendo ni una papa...

ISABEL

Es inglés...
(inserto de un anuncio de corsetería)

Exactamente dice: "Un documento exclusivo. Como llegar a doblar el volumen de sus senos... El suero Peruano responde a esta cuestión... Se ha descubierto el secreto de la belleza de los senos... gracias al Suero Peruano un efecto rápido, cualquiera que sea su edad y la conformación de sus senos..."



92...

117. CONT.

117.

VOLVORETA, incrédula, ríe...

ISABEL
(sigue leyendo)
Un aumento fulgurante de sus senos...
Un modelado armonioso de sus formas...
Una grata sorpresa para su marido...

VOLVORETA estalla a risas.

ISABEL
¡Dios mío! ¡Dios mío!
(hace que Volvoreta
le acaricia sus brazos)
... Si supieras cuanto amor hay es-
cendido en mí...

VOLVORETA
(espontánea, natural)
¿Por qué no busca un hombre...?

ISABEL
(descompuesta, nerviosa)
Calla... callate.

ISABEL, indudablemente se encuentra algo asustada.

VOLVORETA
Si hablo, es porque quiero verla -
feliz...

El alma dolorida, sedienta de comprensión, de amor de -
ISABEL, confiesa:

ISABEL
(sollozando)
Estoy asustada. Parece una de esas
muchachas que se hacen monjas, no
por fé, sino por un desengaño amo-
roso. ¡Estoy enferma de deseo! -
Transformo la sensualidad en misti-
cismo y mortifico mi mente por pla-
cer.
Dime: ¿soy atractiva?...

(no la deja contestar)
Me estoy apagando... A los hombres,
una mujer que ha pasado de los -
treinta años, para ellos, está fue-
ra de juego.

98...

117. CONT.

117.

VOLVORETA
¿Por qué le preocupa?

ISABEL
(nerviosa, consternada, llena de tics)
En el mes de septiembre es mi cumpleaños.
¿Sabes qué horóscopo es...?

VOLVORETA alza los hombros, no entiende la palabra horóscopo.

Mueve la cabeza negativamente.

Virgo, es decir Virgen...

(quiere salir de la habitación)

... Tengo los nervios de punta...

(se vuelve a VOLVORETA)

¿Está ocupado el baño?

VOLVORETA
(envuelta en un rictus de tristeza por lo que oye)

No lo sé.

ISABEL
(llena de ansiedad)
Me voy a bañar...

VOLVORETA
¿Otra vez?

ISABEL
(desesperada. Se sienta en una silla su cabeza, pesada, descansa en sus manos, esconde en ellas el rostro, - sus dedos friccionan el cabello).
Hay que parecer seductora. Ayúdame...

VOLVORETA se ha acercado a ISABEL, acaricia sus manos...

VOLVORETA
(congolándola, dulce y sincera, espontánea)
¿Cómo puedo hacerlo...? Yo no entiendo... ¡Ah! el amor... la única alegría del mundo...

94...

11', CONT.

11'.

ISABEL la mira, sonríe:

ISABEL
La  nica liberación, la única
verdad. Necesito encontrar el
equilibrio...
Conocer el amor físico...

VOLVORETA ahora la mira con asombro.

... Sabes bailar?...

VOLVORETA afirma.

Ens ame...

Va a la gramola, da cuerda, busca un disco entre los muchos que hay y selecciona uno. Es un pasodoble...

ISABEL... toma de las manos a VOLVORETA, hará de hombre...
ella se dejar  llevar...

VOLVORETA
Uno, dos...

ISABEL repite como una colegiala: Su sensibilidad, su dulzura, su belleza patética, se deja llevar por la espontaneidad de VOLVORETA.

ISABEL
Uno, dos, paso doble...

Bailan lentamente.

El rostro de ISABEL irradia felicidad...

Los pies torpes de ISABEL...



95...

117. CONT.

117.

VOLVORETA ríe...

Va progresando el movimiento de soltura de ISABEL...

El disco en la gramola...

El rostro de ISABEL...

ISABEL

Uno, dos, paso doble, uno dos...

Se abre la puerta. Aparece SERGIO.

Las dos mujeres se quedan quietas, asustadas, inmóviles.

SERGIO tiene unos extraños celos... Decidido, vá a la gramola, quita la música... Se acerca a su hermana y la abofetea...

Toma a VOLVORETA de la mano y la saca de la habitación.

SERGIO

Ahora te conozco bien. Eres una sucia.
Esta noche no voy a subir a tu habitación.

VOLVORETA sale corriendo por el pasillo en dirección a su cuarto.

118. EXT. FACIADA PRINCIPAL DEL PAZO. PUERTA - DIA.

118.

Salen del pazo, ISABEL, seguida de VOLVORETA; ésta lleva un paquetito envuelto en papel, debajo del brazo. VOLVORETA no viste con su traje de doncella, sino que lleva sus zapatos de tacones y su vestido de paisano.

Andan unos pasos. Se encuentran con DOÑA ROSA, acompañada del chófer, que a la vez hace un poco de todo, jardinero unas veces, labrador las otras...

DOÑA ROSA

¿Dónde vas, hija?

ISABEL

A hacer una visita...

(por Volvoreta)

Ella me acompaña.

DOÑA ROSA mira a VOLVORETA, sin darle ninguna importancia.

119
120
121

CURTIDAS.

122. HABITACION DE VOLVORETA - DIA.

122.

SERGIO abre la puerta, una mirada que escruta toda la habitación... En el suelo, las viejas zapatillas y la bata de trabajo de la muchacha...

SERGIO recoge la bata y la deja sobre el catre. Las zapatillas parecen acusarle. Llevado de un instinto atormentado, SERGIO las recoge y las besa...

Se tumba en el catre, crujen las envolturas de maíz.

CORTE.

123. RUFAS DE UNA CHOZA JUNTO A LA CORREDORA. DIA.

123.

El crujir del catre se confunde con el sonido del papel. Las manos de VOLVORETA desenvuelven el paquetito que llevaba - bajo el brazo cuando salió con ISABEL del bazo. Vemos que en su interior hay: el uniforme negro de servir la mesca.

ISABEL se quita el vestido y lo cambia por el de VOLVORETA.

Una vez que se le ha puesto, vé que le sobra por todos los lados.

VOLVORETA ayuda a ISABEL, anroscando en su cintura, una cinta.

ISABEL
(llena de nervios)
Se me ha olvidado.

VOLVORETA
Si lo hacía muy bien, señorita...

ISABEL
(insegura)
Probemos de nuevo.

VOLVORETA, siempre cariñosa, toma a ISABEL entre sus brazos...

VOLVORETA
(iniciando a bailar el pasodoble)
Uno; dos... pasodoble...
Uno; dos... pasodoble...

ISABEL lo repite dulcemente... Uno, dos, pasodoble...

CORTE.

124. BALILE DE PEQUEÑA CIUDAD - DIA.

124.

MUSICA DE UNA ORQUESTINA DESAFINADA Y RAMPLONA. AMBIENTE DE VOCES Y RISAS.

Una sala cuadrilonga, amplia; en un extremo un ambigé donde chiflan los cinco músicos, y en el otro extremo una barra de bar improvisada...

A lo largo de las paredes, sillás y bancos diseminados, en donde se sientan los asistentes.

Sentada en una silla, ingrávida, asustada, repasando mentalmente las lecciones de baile que ha recibido de VOLVORETA, ISABEL, que mira con los ojos bien abiertos, todo el espectáculo que le rodea. El uniforme negro que le presta VOLVORETA, la hace más alucinante y abstracta en ese ambiente, chillón y horteril. Sus labios temblones, murmurarán...

ISABEL

Uno, dos...pasodoble.

VOLVORETA intrépida, primitiva, lozana y fresca, danza con un mozo, ríe y de vez en cuando dirige su mirada hacia la silla, que en solitario, ocupa ISABEL.

Los hombres de diferentes edades, fisonomías, delgados y gordos, hacen su paseo exhibicionista ante las mujeres, que permanecen sentadas, para su elección...

ISABEL, con los ojos abiertos los vá mirando. Restros grotescos bárbaros, feos, pasan ante la delicada sensibilidad de la niña loca.

Hay uno que ha pasado tres veces por delante de ISABEL. Tiene treinta años; delgado, aspecto de repetidor en los estudios, con gafas, de buenas maneras, y se le asoma la traidora timidez, si no es complejo.

ISABEL también se ha fijado en él.

Termina la pieza...

VOLVORETA acompañada de su pareja, vá a reunirse junto a la solitaria ISABEL...

Un gesto. Una mirada, comunicándole valor...

Unas sonrisas.

El mozo que intenta tomar las manos de VOLVORETA. Esta no lo admite.

98...

124. CONT.

124.

Los músicos reponen fuerzas, engulliendo tragos de unas botallas de vidrio negro y opaco.

ISABEL, ajena a la realidad, todo lo mira, y parece estar soñando, su uniforme negro, amplio, le deforma su delicado cuerpo.

EL JOVEN DE LAS GAFAS, persistente, sus ojos en ISABEL.

Los músicos atacan de nuevo una pieza...

Un pasodoble...

Las parejas salen a bailar.

VOLVORETA tambien, con otro mozo...

EL JOVEN DE LAS GAFAS, apura la copa y decidido, se acerca...

ISABEL lo vé llegar...

EL JOVEN DE LAS GAFAS, se inclina al delicado ofdo de ISABEL, la susurra:

JOVEN DE GAFAS
Señorita, ¿quiere bailar conmigo esta pieza? Le doy mi palabra, que no la pisaré...

A ISABEL le parecen cumplidos maravillosos... Es la primera vez en su vida que los oye.

Se pone en pie, flotando, elegante dá unos pasos y el JOVEN DE LAS GAFAS, la abraza al son del pasodoble, iniciando el baile...

Los dos lo hacen francamente mal...

VOLVORETA obliga a su pareja a situarse junta a ISABEL...

Un guiño de ojos...

Sonrisas...

ISABEL, mentalmente, vá repasando:

ISABEL
Uno, dos, pasodoble.

Las manos del JOVEN CON GAFAS la abarcan la cintura, obligándola a que su cuerpecillo frágil, se acerque más al suyo.

CORTE:

39...

125. CALLES DE LA CIUDAD - NOCHE.

125.

(PLANO GENERAL)

Detenido el JOVEN CON GAFAS en la calle solitaria, dice:

JOVEN GAFAS.
Vamos, ven...

Sacuchamos las risas de ISABEL, quizá haya bebido alguna copa.

EL JOVEN DE GAFAS se acerca, extiende la mano y atrae a ISABEL hacia él.

ISABEL ríe...

CAMINAN, se alejan por la calle, EL JOVEN DE GAFAS, la toma del brazo, llevándola con pasos acelerados... ISABEL - sigue riendo...

126. OTRA CALLE. PLAZUELA.

126.

TRAVELLING ADELANTE: ISABEL y EL JOVEN DE GAFAS avanzan - dando las espaldas a la cámara (PLANO GENERAL) en el centro de la pequeña plaza porticada y con cruceiro, se detienen.

EL JOVEN DE GAFAS, elige un camino, toma el de una callejuela, la más oscura y la más aparentemente solitaria...

JOVEN CON GAFAS
Es por aquí... Ven... Vamos...

ISABEL le mira, sigue su sonrisa, sigue abstraída de toda realidad.

La pasada de un auto, los focos deslumbran los ojos de ISABEL.



127. CALLEJUELA MAL ILUMINADA - NOCHE.

127.

Empedrada y estrecha, la iluminación es nula o escasa.

EL JOVEN CON GAFAS intenta besarla.

ISABEL ríe, se resiste.

EL JOVEN CON GAFAS insiste...

ISABEL se desembaraza de él y camina de nuevo...

A CIERTA distancia la sigue el JOVEN CON GAFAS...

... Sus sombras se proyectan en los muros...

Vuelve a insistir el joven, la atrae, tomándola por la cintura, llevándola junto a uno de los muros.

ISABEL se resiste, ya no ríe, ahora se dá cuenta de toda la realidad, sufre, había soñado que estos momentos eran más bellos, más íntimos, más importantes...

... ISABEL se resiste, escapa de un nuevo intento de abrazo, corre...

... pierde uno de sus zapatos, se detiene, lo recoge...

EL JOVEN CON GAFAS, alarmado, de momento, la deja ir...

... Sigue caminando, parece que la ha perdido...

... Pasa de largo por una nueva esquina, se detiene, escucha sollozos, un llanto apagado. Gira su cuerpo y descubre a ISABEL, quieta, pegada al muro de un edificio completamente a oscuras. Se acerca...

El llanto de ISABEL parece excitarla más... La besa fieramente... La hace sangrar...

ISABEL, sin fuerzas, no puede defenderse...

Las manos del JOVEN CON GAFAS se deslizan por los muslos de ISABEL. Ya no tiene defensa... Excitada, se deja arrastrar por el instinto que se ha despertado en ella... Hace frío; la callejuela, solitaria, la noche triste, en el muro, una pareja de desconocidos hacen el acto físico.

CORTE.

101...

128. CUARTO DE BAÑO DEL PAZO - NOCHE.

128.

DETALLE (ÁNGULO ALTO. PICADO)

El grifo de la bañera; entra la mano de ISABEL, y deja, al abrirlo, salir el agua libremente (PAN) al rostro de ISABEL, contrariado, su expresión surtida en un rictus de amarga tristeza. (RETROCESO EN TRAVELLING HASTA PLANO GENERAL). Comprobamos que ISABEL vuelve a vestir con el mismo traje que horas antes, salió del pazo...

... Se acerca al espejo, se contempla con una reiterada - pausa desolada. Surgen lágrimas de sus ojos, tristes, redondos de ojeras...

Ahora, sentada en la banqueta, como si sintiese un profundo dolor, por supuesto no físico, es una náusea. Sus manos cruzadas, apretadas fuertemente contra su estómago, doblada, dejando reposar la cabeza en sus rodillas. Solloza con una amargura insostenible...

... Ahora su cuerpo hecho un ovillo, arrodillada en el suelo, su cuerpecillo frágil se estrecha en el llanto incontenible. Está hundida en el desencanto de una realidad - que había soñado que era más bella.

Abre la puerta VOLVORETA. Lleva en sus manos la misma bata negra que prestó a ISABEL para acudir al baile...

VOLVORETA cierra la puerta con los cerrojos.

Su expresión llena de fuerte carácter, no se amolda de ISABEL, no la conmueve, con una dureza y frialdad medida, comienza a cambiarse. Ha de ponerse el uniforme negro para servir la cena a sus señores.

129. HABITACION DE ISABEL - NOCHE.

129.

PAN -sobre el techo de la habitación, lleno de sombras proyectadas por la luz de la noche que entra por la ventana (PAN DESCENDENTE) en el lecho ISABEL, con los ojos abiertos no consigue reconciliar el sueño (CORTIUA EN PAN) "travelling adelante" "subjetivo" ISABEL se ha levantado de la cama, avanza hacia la puerta...



102...

130. PASILLO. 130.

Avanza la cámara como si fuese ISABEL, haciendo el mismo recorrido que en las noches realizaba SERGIO en sus aventuras con VOLVORETA...

131. ESCALERAS. 131.

"Travelling adelante". Ascende las escaleras. Comenzamos a oír jadeos y murmullos. La confianza ha eliminado a los dos amantes las precauciones de las primeras noches, de los primeros encuentros...

132. Puerta de VOLVORETA. 132.

La cámara va acercándose, rápidamente, los suspiros y - murmullos ahora son más nítidos...

133. INT. HABITACION DE VOLVORETA - NOCHE. 133.

(TRAVELLING LATERAL PARA DESCUBRIR)

SERGIO (OFF)

Sólo tú me importas... Te quiero, te quiero...

VOLVORETA (OFF)

(emocionada, suspirando)

Sí, sí, sí...

A SERGIO y VOLVORETA, abrazados, amándose, durante unos momentos vemos sus cuerpos desnudos, entre las sombras de la oscuridad...

Como un relámpago, un luminoso hilillo debajo de la puerta. Hay un momento de espera, de silencio, de angustia. Luego se siente sonar el picaporte y lentamente la puerta se abre, gruñendo los viejos goznes...

.... VOLVORETA ha vuelto a medias la cabeza y ambos han distinguido en la penumbra, un contorno humano...

La puerta ha permanecido el tiempo mínimo y suficiente - abierta, para verlos.

SERGIO y VOLVORETA se ha abrazado muy fuerte y han queda-

103...

133. CONT.

135.

do mudos por la sorpresa y el miedo de ser descubiertos en su secreta aventura.

SERGIO, cuando se ha vuelto todo a quedar en silencio, mira profundamente a VOLVORETA, con el gesto intenta preguntarle... qué solución van a dar...

VOLVORETA le mira, sonríe, acaricia sus cabellos. Vuelve a mirarla profundamente, como queriendo retener en su memoria, en su retina, el semblante asustado de SERGIO. Lo abraza prolongadamente, besa sus ojos, su frente, su nariz, sus carrillos, sus labios... Vuelve a sonreír.

VOLVORETA

Ahora veto... No te preocupes de nada...

SERGIO va a contestarla. VOLVORETA se lo impide, y con un gesto le indica que debe irse.

SERGIO sale de la habitación...

VOLVORETA mira a su alrededor, parece que quiere despedirse de esa habitación.

En el suelo, ha quedado olvidada la cajetilla de tabaco y las cerillas de SERGIO. VOLVORETA sonríe, las recoge...

VOLVORETA con la rutina cansada de quien ya ha pasado por esto otras veces, se viste con sus ropas. Saca del armario su maleta de madera, preparando lentamente sus pocas y escasas pertenencias, segura del despido.

CORTE A:

134.- HABITACION DE SERGIO.- DIA.

134.

A la mañana siguiente. Entra la luz por las ventanas del dormitorio. SERGIO se despierta trabajosamente. De pronto parece recordar lo de la noche anterior y se incorpora movido como por un resorte. Sin arreglarse, vestido como quedó, salta al pasillo y baja al comedor...

104...

135. COMEDOR. - DIA.

135.

SERGIO entra en el comedor, DOÑA ROSA está sentada a la cabecera delante del desayuno, e igual a su derecha, - ISABEL.

RAFAELA, la vieja sirvienta, tras mirarle, comienza a servir el café.

SERGIO se sienta.

El silencio es pesado, embarazoso... Nadie dice nada... A SERGIO le gustaría, confesar, preguntar, decidir, aclarar y gritar... "¡La quiero!", pero no se atreve. Le falta valor. Una extraña sensación se apodera de él y un intenso complejo de ridículo le aflora en el rostro.

ISABEL hace sus tics habituales, antes de beber el café...

Por fin, DOÑA ROSA, rompe el pesado silencio.

DOÑA ROSA

Son las diez...

SERGIO

Me quedé estudiando hasta tarde...

DOÑA ROSA

¿Has dormido mal?

SERGIO

Sí.

DOÑA ROSA

Se te nota...

ISABEL empieza a llorar. Se levanta y sale corriendo del comedor.

DOÑA ROSA se santigua.

DOÑA ROSA

(comienza a beber el café)
No le ocurre nada... no te preocupes. Desde hoy tendrás un horario severo de estudio y todas las tardes irás a dar tus lecciones a Don Miguel.

SERGIO bebe su taza y escruta los ojos de su madre, y comprende que VOLVORETA ha sido despedida. Cierra los ojos y calla.

FUINDE.

105...

LA AUSENCIA.

136. JARDIN DEL PAZO - DIA. 136.

SERGIO ha salido al jardin. Visiblemente aburrido. Se sienta, abstraído y mecánicamente abre el libro. Imposible estudiar, sus pensamientos, su memoria, saborean el dulce recuerdo, dándose lástima por su amarga situación.

Mira hacia el tendadero.

La brisa del mar, azota inconsciente a una colcha tendida...

SERGIO recuerda...

137. FLASCHS DE LA ESCENA 63. 137.

CORTE:

138. COMEDOR PAZO - DIA. 138.

SERGIO sentado a la mesa. Entristecido, ajeno a la realidad que le rodea.

ISABEL...

... su madre...

... RAFAELA sirviendo...

SERGIO levanta la cabeza del plato...

RECUERDA...

Se abre la puerta del comedor y aparece VOLVORETA con una fuente... Sus miradas cómplices....

... Amargo recuerdo hoy. La voz de RAFAELA le devuelve a la realidad.

RAFAELA

Señorito Sergio...

SERGIO se sirve con una desyena considerable...

CORTE:

136...



106...

139. CUARTO DE BAÑO - PAZO.

139.

SERGIO se está lavando los manos. Se contempla en el espejo... Recuerda un día... Comienza a oír las risas de - VOLVORETA...

RISAS EN OFF DE VOLVORETA.

RECUERDO.

VOLVORETA se está bañando en la bañera, junto a SERGIO. Ríen, se abrazan, se dan aquedillas, son completamente felices.

UNA NOCHE.

141. HABITACION DE VOLVORETA - NOCHE.

141.

SERGIO y VOLVORETA en el suelo, arropados con las sábanas y mantas (así evitaban el ruido del colchón)

SERGIO
¡Te quiero!
VOLVORETA
¿Por qué?
SERGIO
No hay ninguna lógica. No hay razones.
VOLVORETA
¿Por qué dices que me quieres?
SERGIO
No lo sé. Lo siento...

Con la mano, como si fuera un cuchillo, le señala desde el cuello, dando la idea de que la parte en dos.

Me gustaría estar dentro de ti. Que los dos fuésemos uno solo.

VOLVORETA ríe.

¿Por qué te ríes?

VOLVORETA
Me hace gracia lo que dices.

SERGIO
Hablo en serio...

107...
Y
108...

141. CONT.

141.

VOLVORETA no le cree, ríe, pone su mano en la boca de -
SERGIO. SERGIO la besa.

SERGIO

(al oído)

Mañana haré confesión de mi amor por
ti. Se lo diré a todos.

VOLVORETA

¿También a tu madre?

SERGIO

Sí, también a ella.

VOLVORETA

No te atreverás.

SERGIO

Lo haré.

VOLVORETA

(convencida)

No lo harás.

SERGIO

¿Por qué no?

VOLVORETA

Porque tienes miedo... Porque eres débil.
Porque nunca decides por ti mismo.

SERGIO

Te daré esa sorpresa.



142. GALERIA DEL PAZO - DIA.

142.

DOÑA ROSA con la labor, sentada en la mecedora.

SERGIO frente a ella, mirándola, en silencio. Desea hablar...

DOÑA ROSA le mira y despues de una pausa:

DOÑA ROSA

¿Quieres algo? ¿Tienes algún problema?

SERGIO nervioso, no se atreve a hablar.

Mueve la cabeza negativamente y abandona la galería, avergonzado.

109...

143. COMEDOR PAZO - DIA.

143.

VOLVORETA espera. Llega SERGIO... Se detiene, la mira fijamente. Angustiado, abochornado, baja la cabeza ante la muchacha.

SERGIO
No puedo...no puedo...

VOLVORETA no le dá importancia, estaba segura. Conoce la debilidad y timidez de SERGIO.

CORTE:

144. HABITACION DE VOLVORETA - DIA.

144.

Todo recogido, frío, sensación de recuerdos que pertenecen al pasado. SERGIO de pie, el catre... el armario, la silla ... todo vacío...

Una escopeta de dos cañones sobre el catre. Entran en campo las manos de SERGIO, recogen la escopeta.

El rostro de SERGIO lleno de lágrimas. Lentamente con una intención premeditada va acercando los dos cañones a su rostro.

El frío acero roza su piel, llena de lágrimas.

Los dedos de SERGIO, rozan los gatillos... Todo vá a consumarse.

Unos segundos más... Una enorme explosión de fuego, pólvora y perdigones, rompe el cráneo del muchacho, un chorro de sangre. Un amante desesperado que se despide de la vida.



CORTE:

110...

145. HABITACION DE SERGIO - DIA

145.

SOBRESALTADO despierta de la horrible pesadilla que ha pa-
decido.

Angustiado, respira con dificultad. Se levanta y mira al
frente.

Le sorprende ver allí a su madre, observándolo inmóvil.

DOÑA ROSA

Tenemos que hablar...

SERGIO sigue mirándola, mueve la cabeza.

SERGIO

Mamá, ahora no tengo tiempo para hablar...

(se acerca a la mesa, recoge sus
libros con intención de irse)

Debo de ir a dar las lecciones.

DOÑA ROSA

Quiero saber: ¿qué haces cuando sales
de casa? Don Miguel me ha dicho que -
desde hace semanas no vas a dar las -
lecciones... ¿Te encuentras con alguien?

SERGIO

¿Por qué me preguntas eso?

DOÑA ROSA saca de su bolsillo un sobre.

DOÑA ROSA

Ha llegado esta carta para ti.

SERGIO

¿Y la has abierto?

DOÑA ROSA

Sí.

SERGIO

Pero ¿por qué? ¿Con qué derecho, mamá?

DOÑA ROSA

Sergio, te he educado católicamente. -
Respecto a ciertas cosas eres muy ingé-
nuo. No comprendo... Estoy segura que la
culpa fué de ella.

SERGIO

No, mamá. No hay culpables.



111...

145. CONT.

145.

DOÑA ROSA

(conteniéndose, no deseando gritar)
Durante toda mi vida he tenido una posición social que...

SERGIO

¡Posición social! Valiente cosa. Isabel es muy desgraciada. ¿No te preocupa su situación? Pobre Isabel está llena de amor...

DOÑA ROSA

(le grita)

Este no es problema de tu hermana...Yo...

SERGIO

(cortándola)

Un momento, mamá. Aprecio todo lo que has hecho por mí. Te agradezco la educación recibida. Pero enfrentémonos claramente a las cosas. No ha producido ningún efecto. No vale un comino! ¡No vale absolutamente nada!

DOÑA ROSA

(enfadada)

He intentado inculcarte unos valores...

SERGIO

Mamá, no te echo la culpa...

DOÑA ROSA

¿Cómo que no? Te he criado.

SERGIO

Mira, mamá, estamos haciendo un melodrama y creo que...

DOÑA ROSA

¿Consideras a todo esto un melodrama?

SERGIO

Sí... Dame la carta ¡es mía!

ISABEL entra en la habitación...

ISABEL

Mamá, mamá, llegaremos atrasadas...
(ISABEL guarda silencio, después de una pausa)



112...

145. CONT.

145.

DOÑA ROSA
(comprometida por la presencia de
Isabel, decide)
Seguiremos hablando más tarde.

Sale de la habitación y entrega la carta a SERGIO.

FUNDE.

ABBE.

146. CONVENTO DE MONJAS - DIA - (GALERIA)

146.

La maleta de madera descansa, solitaria, sobre las viejas
piedras del convento. Sentada, esperando que sea llamada:
VOLVORETA.

VOZ EN OFF DE VOLVORETA

(CARTA)

"Me han despedido del convento. Se me
olvidó escribirte que lee la Superio-
ra todas las cartas antes que una..."

Una monja se acerca a VOLVORETA. Se levanta y sigue a la
monja.

"... Si no hubieses escrito todas esas
cosas que sientes por mí..."

CORTE:

146 A. JARDIN DEL PAZO - DIA.

146 A.

SERGIO lee la carta.

ISABEL con tristeza le observa.

CORTE:

147.- DESPACHO DE LA SUPERIORA- DIA.

147.

Cont. CARTA EN OFF
"... Mi amor, pienso en ti siempre, y
no en tu alma, porque yo no creo en -
ella... sino en tu cuerpo, en tus mus-
los, en tus caderas..."

La MADRE SUPERIORA mira a VOLVORETA con cierto desagra-

113...

147. CONT.

147.

do. Le entrega un corto salario y la carta. Es despedida como criada.

Cont. CARTA EN OFF
"Te amo terriblemente. Te estrecho contra mí. Vivo desde que te conozco. Decí di morir el día de tu marcha..."

CORTE:

148. PUERTAS DEL CONVENTO - DIA.

148.

Se abren las puertas del convento. Una claridad enorme por la luz del día.

VOLVORETA sale a la calle, con la maleta en sus manos.

VOLVORETA (OFF)
...las monjas no entienden del amor de un hombre por una mujer, todo es pecado para ellas... ¿Estaremos pecando?

Se cierran las puertas del convento.

... Sergio, cuando me escribas otra vez, vuelve a ponerme... "Amor mío, beso tu boca fuertemente..."

VOLVORETA camina solitaria. Su maleta la acompaña.

CORTE:

149. INVERNADERO DE MARIA SOLIS.- DIA.

149.

SERGIO termina de leer y vuelve a leerla. MARIA DE SOLIS entra en el invernadero para sofocar la tos que rompe los pulmones de su hijo LUIS. El traje de MARIA DE SOLIS es una mancha negra en la blancura aséptica del invernadero. Con una toallita, seca el sudor del cuerpo de LUIS que reposa tomando el sol que se filtra por los cristales.

SERGIO termina de escribir una nueva carta y se la entrega a MARIA SOLIS, que le ha guardado la sorpresa, hasta ese momento, de entregarle una nueva recién llegada de VOLVORETA. Para evitar que su madre las leyese, hicieron este pacto. Llega en el tandem, ISABEL. Mira con pesadumbre a SERGIO.

114...

CORTE.

149. CONT.

149.

SERGIO, feliz, rasga el sobre y caminando lee:

VOZ DE SERGIO LEYENDO LA CARTA
"He encontrado un nuevo trabajo. Ya no
soy sirviente... Los tiempos cambian..
Ahora trabajo en una fábrica..."

CORTE.

150. FABRICA DE CONSERVAS - DIA.

150.

En la cadena de preparar los pescados se encuentra VOLVORETA mezclada con otras mujeres.

VOZ DE SERGIO cont. LA CARTA.
"... de conservas. Como más y soy mucho
más libre. Las compañeras dicen que no
tardará mucho que todos seamos iguales,
patrones y trabajadores..."

VOLVORETA trabaja cortando las cabezas y destripando a las sardinas.

CORTE:

151. HABITACION DE SERGIO - DIA.

151.

SERGIO hace que estudia, pero en realidad escribe a VOLVORETA.

SERGIO
"Yp también he cambiado. Voy a escribir un libro. Será una especie de autobiografía... Estoy dispuesto a dejar las oposiciones de Correos".

CORTE:

152 - 153 - 154 - 155 - 156 - 157 - 158 - OMITIDAS.

115...

LA HUIDA - A LA BUSQUEDA DE AMOR.

159. EXT. PAZO - AMANECER.

159.

Un nuevo día llega. (PLANO GENERAL, travelling óptico a una de las ventanas)

CORTE:

160. HABITACION DE SERGIO.- AMANECER.

160.

P.F. de ISABEL, recién levantada, con los cabellos desordenados, en camisa.

ISABEL

Yo tampoco puedo dormir...

SERGIO vestido completamente, dispuesto a salir.

ISABEL (OFF)

Te has levantado muy temprano.

Al ver la maleta en el suelo, ISABEL va a decir algo, pero SERGIO la interrumpe.

SERGIO

¡Me voy!

ISABEL

(sorprendida)

¿Qué...?

SERGIO

Que me voy para siempre de casa...

Se acerca a SERGIO, que continúa dándole la espalda:

ISABEL

¿Hablas en serio?

SERGIO

Sí.

ISABEL

¿Lo sabe mamá...?

SERGIO

No.

Le abraza, por sus mejillas surgen lágrimas.



116...

160. CONT.

160.

ISABEL
No puedes hacerlo...No puedes dejar-
me sola...pero...
(Isabel se llena de dudas -
de miedo)

SERGIO
Te enviaré mis señas.

SUMIA EL PITIDO DE UNA LOCOMOTORA.

ISABEL
¿En qué vas a trabajar...?

SERGIO
No lo sé...

ISABEL
Necesitarás dinero...

EL RUIDO DEL TREN EN MARCHA. VUELVE EL SILENIO DE LA
LOCOMOTORA.

SERGIO
No, no necesito nada, solo escapar de
aquí...

EL RUIDO DE LA MARCHA DEL TREN ADQUIERE UNA SIGNIFICACION
DE SONIDO TOTAL...

CORTE ENCADEMIA DE SONIDO.

161. COMPARTIMENTO DEL TREN EN MARCHA - DIA.

161.

SERGIO sentado junto a la ventanilla (PLANO GENERAL). El
tren avanza, por la ventanilla, pasa el paisaje de Gali-
cia...

VOZ EN OFF DE ISABEL (SOBREIMPRESION
ROSTRO DE ISABEL)
Y hay algo terrible en la realidad, y no
sé qué es. Y nadie me lo dice...

P.P. DE SERGIO.

... Ayúdame. Yo tengo miedo de no po-
der escapar nunca. ¡Tengo miedo! Cuan-
do me quedo sola es, entonces, cuando
estoy mal. Para mí es más difícil por-
que soy una mujer, sola...

EL SILBIDO DEL TREN apaga la voz de ISABEL.

FUERA SOBREIMPRESION DEL ROSTRO DE
ISABEL.

117...

162. PAISAJE DE ANCOLES - DIA.

162.

EN MOVIMIENTO SUBJETIVO. COMO SI EL PAISAJE ESTUVIESE VISTO DESDE EL TREN EN PLENA MARCHA. UN PAISAJE 'CIELO' COLICO DEL OTONO - (MUSICA)

ENCADENA.

163. ESCALERAS DE PENSION EN CIUDAD - DIA.

163.

(CONTINUA MUSICA)

(FIN DE ENCADENADO)

Modesta casa de huéspedes. SERGIO, acompañado del ENCARGADO, un hombrecillo menudo y sin importancia, suben las escaleras SERGIO lleva la maleta en sus manos.

SERGIO

Si, otra vez los exámenes, porque no quedaron algunas asignaturas...

ENCARGADO

¡Y su madre, su hermana, bien, verdad?... Bueno, le daré la habitación de siempre...

Avanzaron por el pequeño pasillo y con la llave abrió una de las puertas de las habitaciones. SERGIO entra.

164. HABITACION DE HUESPEDES EN LA CIUDAD.- DIA.

164.

Muebles viejos, ambiente sórdido. Un lavabo con aguamaniles descascarillados. Espejo sucio del tiempo. Roperio con luna partida. Cama antigua, grande, destaralada. Paredes con papeles barrocos y amarillentos del tiempo.

SERGIO deshace la maleta.

Coloca unos libros sobre el escritorio, junto al balcón. Cuenta sus escasos ahorros... unas veinte pesetas...

ENCADENADO.



118...

164. CONT.

164.

SERGIO sentado en la silla frente al escritorio. Pensativo, organizando un plan para el encuentro con VOLVORETA.

ENCADENADO.

165. ANGULO DE UN CAFE. EN LA CIUDAD - DIA.

165.

SERGIO sentado en una mesa, toma un café y lee el periódico. UNA NOTICIA QUE DESTACA A GRANDES TITULARES.

LA SUBLEVACION DE JACA.

Sergio decide irse.

CORTE.

166.- EXT. FABRICA DE CONSERVAS EN EL PUERTO - DIA.

166.

(CONTINUACION MUSICA)

SERGIO quieto mirando y leyendo en la fachada de la fábrica.

CARTEL

"FABRICA DE CONSERVAS "LA INTERNATIONAL"

La actividad del puerto es restringida, aunque las bocinas de los pequeños barcos entrando y saliendo, rompen el silencio.

SERGIO, intimidado, con las manos en los bolsillos y la cabeza baja se acerca al portero de la fábrica, que se encuentra en una pequeña caseta.

166 A. CASETA DEL PORTERO DE LA FABRICA - DIA.

SERGIO

Buenos días, ¿puede decirme si trabaja aquí una muchacha que se llama Federica y es...

PORTERO

Sí, aquí trabaja... ¿quiere que la llame?

SERGIO (feliz)

Sí...



119...

166 A. CONT.

166 A.

El portero va a salir de la caseta. Pero la enorme tinidez de SERGIO, le traiciona.

SERGIO
(contradictorio)
(hace gestos negativos moviendo la cabeza)
Ahora recuerdo que tengo una cosa urgente...

PORTERO
¿No quiere que la llame?

SERGIO
No.
(visiblemente nervioso)
Gracias...Vendré más tarde...

Se apresura a alejarse.

ENCADENADO.

167. HABITACION DE SERGIO. CASA HUESPEDES DE CIUDAD - DIA. 167.

Termina de escribir una carta más.

Relée lo que ha escrito.

SERGIO (lee)
"...Después de haberme cansado de la vida familiar, me encuentro ahora..."

Se reclina en la silla. No le gusta y lo rompe.

Empieza una nueva carta...No puede escribir... La inseguridad, su tinidez no le deja terminar nada. Se levanta sin haber terminado la carta. Y tendiéndose en la cama, se queda dormido.

VERIA A VOLVORETA AL DIA SIGUIENTE.

168. FABRICA DE CONSERVAS - DIA.

168.

Las mujeres trabajadoras han tomado una actitud de paro - laboral.

SERIE DE TRAVELLING - ROSTROS DE MUJERES, que permanecen en sus puestos con los brazos caídos,

VOLVORETA participa en el paro.

SE ESCUCHA LA VOZ DEL DIRECTOR DE LA FABRICA.

120...

168. CONT.

168.

DIRECTOR DE LA FABRICA EN OFF

Si siguen con esa actitud, me veré obligado a comunicarlo a las autoridades competentes.

Sus pretensiones económicas, son necesarias someterlas a estudio, por el momento es imposible acceder a ellas...

Las EMPLEADAS para tapar la voz, comienzan a patear en el suelo... cada instante es más fuerte el ruido que producen los pies al chocar contra el suelo.

PLANOS DE PIES.

ROSTROS...

VOLVORETA, comenzamos en sus pies y terminamos. (PAN) en rostro...

EL DIRECTOR DE LA FABRICA

(Grita, intentando superar el sonido violento del pateo)

Les prometo que en la próxima reunión, se estudiarán sus demandas. Sean razonables, reanuden el trabajo ...

Rostro de VOLVORETA, se mueve por el ejercicio de patear.

CORTE:

169. FABRICA DE CONSERVAS. JXT - DIA.

169.

Suena la sirena de la fábrica, anunciando el final de la jornada. SERGIO impaciente, ajusta su corbata. Algo nervioso saca un cigarrillo y lo enciende. Tiene ese temor natural que los enamorados, padecen, cuando de nuevo van a volver a ver a su amor, después de una larga ausencia.

Por la puerta de la fábrica comienzan a salir los obreros, la mayoría mujeres. VOLVORETA acompañada por dos compañeras de trabajo, sale.

Entre las cabezas de sus compañeras ve a SERGIO, se queda de una pieza...

SERGIO, sonríe, se acerca. Lleno de nervios e inseguro.

141...

169. CONT.

169.

El encuentro.

VOLVORETA

¿Tú?... ¿Quién contaba contigo?

Hay en efecto una cierta desilusión. Es una situación -
embrazosa.

Falta espontaneidad. A SERGIO la nueva visión le ha de-
jado un tanto frío.

Se vuelve a sus compañeras que en silencio, miran atenta-
mente a SERGIO.

... Son amigas mías...

SERGIO, intimidado, mudo, les da la mano.

VOLVORETA piensa unos momentos.

VOLVORETA

¿Y cuantos días vas a quedarte?

SERGIO

No lo sé. ¿Cómo estás?

SERGIO sonríe.

SERGIO

Todo bien... ¿Cómo estás?

VOLVORETA

Bien... pero hoy no puedo verte...

SERGIO

(muy cortado)

Pense...

(reacciona como los tí-
midos. Una rápida excusa)

¿Qué hora es...?

(mira su reloj y se excusa...)

¡Ah, sí! Tengo que irme...adiós...

Se aparta de ellas, tropezando con una trabajadora de la
fábrica.

Se excusa, y luego con otra. Se escabulle a los ojos de
VOLVORETA entre las trabajadoras.

VOLVORETA, le ve irse... No llega a entender... Una de -
sus compañeras, sorprendida por la elegancia de SERGIO.

CORTE:

122...

170. PUERTO DE LA CIUDAD - DIA.

170.

SERGIO vuelve a verla varios días después... El encuentro no fué casual. Aunque SERGIO, intentó que así fuese...

SERGIO
¡Volvoreta...!

La muchacha se volvió. Hizo un gesto de cierta fatiga.

SERGIO
(tímido)
Estaba... estaba paseando...
Y me ha parecido que eras tú.

VOLVORETA
(sorpresa, incrédula)
¿Qué haces tú por aquí?

SERGIO
Vivo aquí... temporalmente.
(haciendo un esfuerzo)
A donde... ¿a dónde vas...?

VOLVORETA
Tengo que encontrarme con una persona.

SERGIO
¿Una cita?

VOLVORETA
Sí... Dime, ¿por qué has venido aquí?... a la ciudad... ¿estudios?

SERGIO
No.

VOLVORETA
Entonces, ¿cual es el motivo?

SERGIO
¿De vivir aquí?

VOLVORETA (impaciente)
Sí.

SERGIO
Cuestiones personales.

VOLVORETA mira a derecha e izquierda inquieta por la llegada de alguien.

VOLVORETA
(por preguntar)
¿Trabajas en algo?

SERGIO
No.

123...

170. CONT.

170.

VOLVORETA
Entonces, ¿qué haces?

SERGIO
Pues, varias cosas...

VOLVORETA
La Universidad...

SERGIO
No.

(Pausa)
Te invito a un café...

VOLVORETA niega con la cabeza.
...¿A qué hora es tu cita?

SERGIO no parece creer que esté citada con alguien.

VOLVORETA
Ya tendría que estar aquí.

SERGIO
(incrédulo)
Se retrasa.

VOLVORETA
(mira a otra parte)
¿Qué?

SERGIO
Que tu amigo se retrasa.

Se detuvo un coche negro.

VOLVORETA miró a SERGIO. Guarda silencio. Sale corriendo hacia el coche, se detiene, se vuelve a SERGIO y le pregunta.

VOLVORETA
¿Dónde vives?

SERGIO
En una pensión.

Gesto de desesperación de VOLVORETA, por la falta de reflejos del muchacho.

VOLVORETA
Calle.

SERGIO
Pasaje de las Cruces 25.

VOLVORETA
¿Estarás allí esta tarde?

SERGIO
¿A qué hora?

124...

170. CONT.

170.

VOLVORETA

No lo sé...

VOLVORETA escuchó la bocina del coche impaciente. Fué corriendo. Se abre una de las puertas y monta.

SERGIO no quiso mirar, la cabeza baja, no le importaba - quien fuésé el amigo de VOLVORETA. Hasta él llega, el ruido del motor al ponerse en marcha.

CORTE:

CADA SER HUMANO ES UN MISTERIO.

171. HABITACION DE SERGIO EN CASA DE HUESPEDES - DIA. 171.

SERGIO, está sentado ante el escritorio, leyendo un libro. Llanan a la puerta. SERGIO, espera un momento, se mira en el espejo, se despeina, finalmente abre.

Detrás del encargado está VOLVORETA.

ENCARGADO

Su prima, le trae noticias de la familia.
Dejen la puerta abierta...

Se retira receloso, al ENCARGADO.

SERGIO

Pasa...

VOLVORETA

No. Solo quiero hacerte una pregunta. -
Enseguida de voy...

SERGIO

(nervioso)

¿De qué se trata?

VOLVORETA

¿Por qué estás aquí?...

SERGIO sonríe...

...Puedes decírmelo, ¿sí o no?...

SERGIO le da las espaldas, mueve la cabeza.

...Responde.



123...

171. CONT.

171.

SERGIO
(muy bajo)

Estoy y basta.

Lo ha dicho sin mirarla.

VOLVORETA
¿Es por qué yo estoy aquí?

SERGIO
¿Cómo?

VOLVORETA
¿Viniste a la ciudad por éso?...

SERGIO abre la boca para responder, pero vuelve a cerrarla, y empieza otra vez a mover la cabeza.

... ¿Es por éso?...

Insiste VOLVORETA.

SERGIO se acerca al escritorio.

VOLVORETA
¿Ha sido por éso?

SERGIO
¿Tu qué crees?

Pregunta SERGIO a su vez, apretando los puños y levantándolos sobre su cabeza.

VOLVORETA
Creo que sí.

SERGIO
¡Pues es verdad!

VOLVORETA ha traspuesto el umbral y mira fijamente a SERGIO.

VOLVORETA
... Continúa.

SERGIO
¿Qué quieres que diga?

VOLVORETA
Tienes que marcharte enseguida.

SERGIO
¿Que me marche?

VOLVORETA
Sí; que te vayas a la ciudad y me dejes en paz...



126...

171. CONT.

171.

SERGIO se vuelve. La mira fijamente a los ojos.

VOLVORETA
Eres la única persona en el mundo a
la que no deseé volver a ver jamás...

SERGIO se tapa la cara con las manos.

...Prométeme que mañana por la mañana
te habrás ido...

SERGIO
(balbucea)
Pero...

Prométemelo. VOLVORETA

Se quita las manos de la cara para mirar a la muchacha fijamente.

SERGIO
¡Muy bien! ¡Me iré!

Promételo... VOLVORETA

SERGIO
¡Sí! ¡Sí! ¡Me iré!

VOLVORETA mueve la cabeza y contempla a SERGIO, mientras se apoya en el escritorio.

SERGIO
Mina... Federica... Volvoreta.

SERGIO se sienta en la silla y apoya la cara sobre sus brazos.

... Volvoreta.

Repite su nombre.

VOLVORETA
No quiero hablar contigo.

SERGIO
Volvoreta.
(grita sin levantar la cabeza)
Te necesito... Te quiero.

Un silencio total. VOLVORETA permanece unos momentos mirando la espalda y la nuca del joven; se acerca al centro de la habitación y se detiene.

VOLVORETA
¿Puedo preguntarte una cosa?...



127...

171. CONT.

171.

SERGIO dijo que sí, mientras se levantó de la silla, fué al armario y comienza a sacar sus ropas para hacer la maleta.

VOLVORETA

¿Qué pensaste que sucedería?...¿qué sucedería cuando...?

SERGIO ha dejado la maleta sobre la cama.

SERGIO

¿Qué sucedería cuando...?

VOLVORETA

Cuando viniste aquí. ¿qué pensaste que pasaría entre nosotros dos?

SERGIO

No lo sé.

VOLVORETA

Sobre tus sentimientos hacia mí...

SERGIO sigue haciendo la maleta, llevando del armario las pocas ropas.

VOLVORETA

¿Tuviste miedo de irme a ver?

SERGIO

¿Tú qué crees?

VOLVORETA

(insiste)

¿Tuviste miedo?

SERGIO

¿Si tuve miedo?

Dobla el traje.

VOLVORETA

¿Te notiste en el tren y viniste...
más ni más?

SERGIO

Eso qué importa.

VOLVORETA

Siento curiosidad.

SERGIO

Pues sí; eso es lo que hice...

SERGIO se queda quieto y la mira fijamente.

Quería verte la primera noche que llegué.



128...

171. CONT.

171.

VOLVORETA

¿Si?

SERGIO

Desde que vine aquí no he hecho más que ir de un lugar a otro, buscándote. Te he escrito varias cartas.

VOLVORETA

¿Cartas de amor?

SERGIO

No me acuerdo.

Vuelve al armario.

VOLVORETA

Y luego, ¿qué?

SERGIO

Estuve por ahí.

VOLVORETA

¿Saliste?

SERGIO

¿Cómo?

VOLVORETA

¿Si saliste con alguna muchacha?

SERGIO

No.

VOLVORETA

¿En qué pasabas el tiempo?...

A SERGIO se le cae algo.

VOLVORETA se agacha para ayudarlo.

Se miran.

VOLVORETA

Sergio...

SERGIO

¿Qué?

VOLVORETA
(una pausa)

¿Qué harás ahora?

El mueve la cabeza. Se pone en pie. Llega a la cama.

VOLVORETA

¿Vuelves a casa?

SERGIO

No.

Cerró la maleta de un tirón.



129...

171. CONT.

171.

VOLVORETA
Pues entonces ¿qué?

SERGIO
Ya te he dicho que no lo sé.

VOLVORETA
¿Qué piensas hacer?

SERGIO
¿Eres sorda? Ya te he dicho cien veces
que no sé lo que haré.

Abre el armario y balancea la puerta. En el espejo aparece
y desaparece la figura de VOLVORETA.

VOLVORETA
¿Qué harás mañana?

SERGIO
No lo sé!

VOLVORETA (OFF)
¿Te irás en el tren?

SERGIO
No lo sé...

SERGIO va a la cama y se tumba.

VOLVORETA (OFF)
Sergio...

P.P. de SERGIO, sobre la almohada.

No quiero que te vayas...

SERGIO
¿Por qué?

VOLVORETA
Porque sí...

SERGIO llega hasta ella. Muy juntos.

SERGIO
¿Pero deseas que me vaya o no?

Ella hace una señal de asentimiento.

SERGIO
Pues si quieres que me vaya ¿a qué viene
todo esto?



130...

171. CONT.

171.

VOLVORETA

Viniste aquí por mi culpa y has cambiado tu vida por mí. Ahora te vas también por causa mía.

SERGIO desesperado.

SERGIO

¡No lo sé! ¡No lo sé! ¡No lo sé!...
¿Qué diablos te importa lo que yo haga?
Tan pronto me dices que me vaya, como que me quede.

VOLVORETA

Adiós...

Ella cierra la puerta de un portazo.

SERGIO la oye bajar rápidamente la escalera...

172. CONFIDA.

172.

173. CALLE Y FACHADA DE LA CASA DE HUESPEDES - DIA.

173.

Sale VOLVORETA; camina deprisa.

SERGIO la sigue, pero cuando la alcanza está ya en la esquina.

VOLVORETA

¿Quieres dejarme de una vez?...

VOLVORETA se seca las lágrimas de sus mejillas.

VOLVORETA

¿Te das cuenta de lo que haces?...

Se detiene y mira fijamente a SERGIO.

SERGIO

¿Cómo?

VOLVORETA

¿Qué será de tí?

SERGIO

¿Quieres que me quede o no?

VOLVORETA

Como te parezca.

SERGIO

¡Te iré a ver dentro de unos días, en cuanto sepa lo que voy a hacer!

130 bis...

173. CONT. 173.

VOLVORETA continúa caminando. Dobló la esquina y se pier
de a los ojos de SERGIO.

CONT:

LA AMISTAD Y EL AMOR.

174. INT. CINE - NOCHE. 174.

SERGIO mata el tiempo.
(LIGERO PICADO) SERGIO mirando a la pantalla.

PLANO rápido de la pantalla.
Un noticiario muestra una hoguera de libros.

SERGIO mira sobre la sala y descubre algunas hileras de
butacas atrás a RODEIRO. — Lo intenta llamar — Sale de
su hilera de butacas. Se acerca a él.

Salen los dos de la sala.

175. VESTIBULO DEL CINE - NOCHE. 175.

RODEIRO y SERGIO pasan por el recibidor del cine, y se -
dirigen hacia la calle.

RODEIRO
Algunos días escribo las críticas de
cine en el "Avance". Estuvo en el -
pago hace tres semanas... Ya me ha -
contado tu madre...



FLASCH.

176. SALON DEL PAZO - INT. 176.

P.M. de DOÑA ROSA. MIRA A LA CAMARA.

DOÑA ROSA
No quiero saber más de él, Rodeiro...
Está chiflado, fugarse de casa por -
una muchacha de servir...
Ese es el único motivo. No existe otro...

131...

176. CONT.

176.

DOÑA ROSA (Cont.)
No puedo admitir que viviendo aquí, no
podía realizarse en la vida.

FIN DEL FLASH.

CORTE.

177. CAFE DE CIUDAD - NOCHE.

177.

MURMULLOS; VOCES, AMBIENTE GENERAL ELEVADO.

En una mesa de un ángulo se encuentran RODEIRO y SERGIO.

SERGIO
No creo que me haya entendido nunca...
(con interés y amor pregunta)
¿Y mi hermana Isabel?

RODEIRO sonríe y le entrega un sobre.

RODEIRO
Me dió ésto para ti.

CORTE.

FLASH.

178. SALON DEL PAZO - DIA.

178.

P.M. de ISABEL. MIRAUDO A LA CAMARA, HABLA.

ISABEL
Lo necesitará. No se los des a él...
a la duquesa de la fonda. Así podrá -
estar más tiempo, y tardará más en -
volver.

CORTE.

FIN DEL FLASH.

179. CAFE DE CIUDAD - NOCHE.

179.

EL MISMO AMBIENTE.

SERGIO tiene en sus manos los seis duros.

132...

179. CONT.

179.

RODEIRO (OFF)

Y ese amor loco por esa muchacha, ¿cómo va?

SERGIO

Cuando estaba lejos de ella... No sé, creo que la había poetizado. No era real ni situación. No podía concentrarme en nada.

RODEIRO

¿Y ahora, que la has visto?

SERGIO

No sé. Tengo que averiguar por mí mismo si es amor, o solo una imaginación erótica.

RE RODRIGO por las confesiones sinceras de SERGIO.

RODEIRO

El sexo en nuestro país es un vicio.

SERGIO

(muy serio, un tanto pedante)
Pero el sexo, no es independiente del amor.

RODEIRO

Amor, erotismo y sexo... que son tres cosas distintas pero no independientes... En nuestro país, como en casi todos los países católicos, el amor es una virtud, el erotismo y el sexo, un vicio...¿Qué vas a hacer?

SERGIO

Buscaré trabajo...

RODEIRO

Si pudiera encontrar para ti alguna destina...; Pero está tan mal esto!

RODEIRO tiene una idea.

RODEIRO

Puede ser...

SERGIO

¿Qué?

RODEIRO llama al camarero con una seña.



133...

179. CONT.

179.

RODEIRO

Tú espera aquí... Toma el periódico para que te hagas una idea por donde vamos en "El Avance"...

Llora el camarero a la mesa.

RODEIRO

Hoy, tráigale una buena cena al chico...

Se levanta.

RODEIRO

M menudo llo has venido a armar tú.

RODEIRO abandona el café.

SERGIO perplejo, sin llegar a comprender los planes de su amigo; despliega el periódico y se sume en la lectura... pero inmediatamente debe abandonarlo, porque le llega el recuerdo de VOLVORETA.

CORTE:

180. SALA DE REDACCION DE "EL AVANCE" - NOCHE.

180.

Habitación no muy grande, enterizada, con mucha luz artificial, que corta el humo de los cigarrillos de los seis periodistas que arracimados, trabajan.

Un camarero entra repartiendo café.

En un rincón, separados por una pantalla, que no llega - hasta al techo, en cuyo cristal pone:

" EL AVANCE " - DIRECTOR.

134...

180. CONT.

180.

veamos el perfil de ROSALES y RODEIRO, hablando:

ROSALES

Le admito por ser usted el recomendante, pero no estamos en condiciones de aumentar la nómina... esto no marcha - como debiera... Usted lo sabe.

(mira hacia la calle, por una ventana)

La gente es así; se pasan la vida clamando por alguien que defienda sus intereses y cuando surge "El Avance", como un Quijote, todos le vuelven las espaldas... Asco de país. ¡Está muerto! Si no fuera por nuestros ideales, mandaba a paseo a toda esta gente.

RODEIRO

De este muchacho no tendrá queja, tiene manera de luchador.

ROSALES

¿Ha trabajado ya en otro sitio?

RODEIRO

No. No tiene experiencia, solo estudios.

ROSALES

No, importa, mejor así. Prefiero gente nueva, así la forjo a mi gusto. En cuanto vienen de hacer una recetilla en cualquier papelucho, ya no hay quien los aguante. Que venga mañana a la redacción y empezará su trabajo.

CORTE:

135...

181. CALLES DE LA CIUDAD - DIA. 181.

SERGIO corre, corre feliz. Debe comunicarlo a VOLVORETA.
Corre por una calle...
... por una plaza...
... por el puerto, sigue corriendo...

182. PUERTO. FABRICA DE CONSERVAS LA INTERNACIONAL - DIA. 182.

Llega a la fábrica. SERGIO se siente invencible.
Las trabajadoras comen al sol.
SERGIO busca a VOLVORETA.
TRAVELLING LATERALES, rostros de mujeres comiendo.
VOLVORETA no está entre ellas, surgen las dudas en SERGIO, ¿estará enferma?...
Reconoce a una de las amigas que le presentó, hace unos días...
SERGIO se detiene ante ella.

SERGIO
¿Dónde está Federica?

TRABAJADORA
Ya no trabaja aquí. Ayer lo dejó...

SERGIO parece hundirse, un temblor domina sus rodillas.

SERGIO
¿Dónde puedo encontrarla?

TRABAJADORA
No lo sé. También dejó la habitación de la posada.

SERGIO
Gracias...

Se aleja confuso, derrotado.

CORTE:

136...

183. PARQUE DE LA CIUDAD - DIA.

183.

Aún le queda una esperanza. Conoce el lugar de la cita - con el hombre del coche. Allí acudirá. Iba con miedo.

El coche negro frena, se abre la puerta. VOLVORETA acude y rápida, entra.

SERGIO viene corriendo. La llama.

SERGIO
(grita desesperado)
¡Volvoreta! ¡Volvoreta!

Imposible no le ha oído.

El coche ha arrancado, veloz, alejándose.

SERGIO detiene su carrera... empieza a entender. ¿Para qué seguir soñando?

Tiene una gran confusión en la mente, ¿Amor...? ¿o solo - atracción erótica? Tiene que averiguarlo para encontrarse así mismo.

CORTE.

184. INTERIOR REDACCION DEL AVANCE - NOCHE.

184.

Las luces cuelgan y el humo se refugia en las visceras como mariposillas inquietas.

SERGIO trabaja en la mesa común. Rodeado de un buen número de periódicos. Su trabajo es subrayar ciertas noticias.

DETALLE.

Un lapiz subraya noticias.

PERIODICOS de Madrid, tales como el "LIBERAL" "EL DEBA" "ANORA" entre otros...

RODEIRO observa a SERGIO.

RODEIRO
Sergio...

SERGIO un tanto tristón, levanta la cabeza y mira a RODEIRO.

... Que para ahorrarte el gasto de la pensión, he pensado, que vivas en mi casa.

187. C A F E.- NOCHE.

138...

187.

... hasta muy avanzada la noche, después de terminar su trabajo - en la redacción del periódico, se reúnan en el café y allí discuten de política, de toros y de los grandes problemas del país. Nadie se ponía de acuerdo.

En una mesa. La tertulia. Periódicostas, entre ellos, RODEIRO y SERGIO, escritores de la tierra.

SERGIO en un cuadernillo iba apuntando frases y nuevas ideas.

... SERGIO apuntaba todo cuanto - oía y así se iba formando, noche tras noche... De una cosa estaba seguro. Le emocionaba la profesión de periodista...

CORTE.

188. PLANO DE UNA CALLE - NOCHE.

188.

RODEIRO y SERGIO caminan por la calle mal iluminada.

Regresaban a casa a las tantas y las mañanas las dedicaban a dormir. Vivían al revés... Esa noche hablaron del amor...

RODEIRO

La diferencia, es que para ti es un amor absoluto y para ella es relativo. Yo prefiero la amistad al amor... Se sufre menos... Puedes escribir un libro...



CORTE:

139...

189. HABITACION DE SERGIO EN CASA DE RODEIRO - DIA. 189.

SERGIO, en pijama junto a una estufa, escribe su libro.
ENTRA RODEIRO.

RODEIRO

Avanza...

SERGIO

Lee lo que he escrito, hazme -
una crítica...

RODEIRO (leyendo de los papeles)
"... Estaba confuso, no tenía al-
ternativa. Solo por compañía la
soledad..."

(riendo)

Un consejo, deberías buscar una
mujer...

SERGIO LE MIRA.

190. CALLE DE CIUDAD - DIA. 190.

SERGIO pasea intranquilo mirando fijamente a un lugar de-
terminado.

COMENTARIO OFF

... Hizo caso a su amigo, y buscó a
una profesional.

Una mujer apoyada en un muro .

PLANO GENERAL.

Entra en campo SERGIO, se acerca a la mujer, intercambian
unas palabras, la mujer, sale andando, seguida de SERGIO.

Llegan a una puerta de una pensión y entran.



191. CONSERJERIA Y PASILLO - DIA. 191.

Un vigilante mira y alarga una llave.

VIGILANTE

El doce...

140...
191. CONT. 191.
La MUJER lleva en mano, avanza por el pasillo, se dirige hacia una puerta, seguida de SERGIO.

192. HABITACION - DIA. 192.
La puerta se abre. La mujer entra, siempre seguida de - SERGIO, que tiene un cigarrillo en los labios.
PLANO RAPIDO de la cama ya abierta.
PLANO DE SERGIO, se quita el cigarro, y con intención de tirarlo, se acerca a la mesilla, no hay cenicero, abre el cajón y dentro lo araga aplastándolo.
PLANO AISLADO. Una toalla y una pastilla de jabón, junto a una palangana.
La MUJER se acerca a SERGIO, y con calor le besa en el - cuello.
SERGIO busca en vano la boca. No lo consigue.

SERGIO
¿Por qué no en la boca?

DISOLVENCIA.

193. CALLE DE LA CIUDAD - DIA. 193.
TRAVELLING P.P. de SERGIO, camina, pensativo, la MUJER no le ha dejado en absoluto satisfecho.



194. REDACCION DEL AVANCE - NOCHE. 194.
SERGIO seguía subrayando noticias.
Paso uno de los periodistas, iba vestido total de negro.
Pregunta SERGIO a RODEIRO.

141...

194. CONT.

194.

SERGIO
¿Por qué va de luto?

RODEIRO
Por la democracia de nuestro país.

Salió ROSALES de su despacho.

ROSALES
Tú mismo, SERGIO. Ve al depósito de cadáveres, y trae la noticia. Han despachado a un marinero extranjero...

SERGIO emocionado se puso en pié. No podía creerlo. Siente la mirada de todos los periodistas. Siente vergüenza.

El primero en estrecharle la mano y desearle suerte, fué RODEIRO...

RODEIRO
Vista y al toro...

Según iba saliendo, recibía un apretón de manos de todos los colaboradores del avance. Todos con sinceridad le deseaban suerte.

SERGIO emocionado hizo un supremo esfuerzo para que no se le saliesen las lágrimas.

UNA CONFESION DESESPERADA.

CORTE:



195. HABITACION DE SERGIO EN CASA DE RODEIRO - DIA.

195.

En la cama, escucha el timbre, da media vuelta adormilado, queriendo coger el sueño otra vez. Cuando oye, de nuevo la llamada.

SERGIO
!!!Rodeiro!!!...

Llama sentado en la cama.

Rodeiro...

Al no oír contestación, se levanta. Va a la puerta.

142...

196. ENTRADA Y PUERTA DE LA CASA DE RODEIRO - DIA. 196.

SERGIO abre, se queda de una pieza al ver a...

VOLVORETA es la recién llegada...

SERGIO parpadea, asombrado, no sabe qué decir...

VOLVORETA ha cambiado, viste más elegante y se nota en todo un desahogo económico.

DESPUES DE UNA PAUSA. DE MIRARSE.

VOLVORETA

No me dices nada...

SERGIO

El amor es silencio...

VOLVORETA

El amor no dura las veinticuatro horas del día... Me ha cogido al encontrarte.

SERGIO, intimidado, con la cabeza baja, vuelve a él su debilidad, su timidez. Sus miedos...

SERGIO

Pasa...

VOLVORETA entra. SERGIO camina, yendo hacia su habitación.

VOLVORETA

(mirando a su alrededor)
Te van bien las cosas...

SERGIO

No me quejo, ¿y a ti?... Pasa...

VOLVORETA entra en la habitación.



197. HABITACION CASA DE RODEIRO - DIA. 197.

Entra ella, seguida por SERGIO.

SERGIO

Vivo aquí... Trabajo...

143...

197. CONT.

167.

Se ha acercado al escritorio, dándole las espaldas, ordena unos papeles.

VOLVORETA
¿Trabajas, en qué?

SERGIO
En el "AVANCE" es un periódico.

VOLVORETA. Se acerca a SERGIO. Los dos junto al escritorio.

VOLVORETA
¿Eres escritor?

SERGIO
Lo intento... quise decírtelo, pero no me distes tiempo. ¿Quién es?

VOLVORETA
¿Quién?

SERGIO
¿El del coche negro?

VOLVORETA
(natural. Espontánea)
Mi querido.

SERGIO
Pero...

VOLVORETA
¿De qué te extrañas?

SERGIO
Tienes razón...

VOLVORETA
Es todo lo que se te ocurre decir...

Sergio baja la voz.

SERGIO
(para él mismo)
No he querido olvidarte. Se olvida viviendo...

VOLVORETA
Dime que vuelva a ti...

SERGIO
¿Me propones que me case?



144...

197. CONT.

197.

VOLVORETA
Si no te quisiese me casaría contigo. Sería una buena boda para mí. Pero te quiero de la única forma que sé. Tú y yo debemos ser libres. Sin pasar por la vicaría.

LA VOZ DE RODEIRO.

RODEIRO OFF
!!!Sergio!!!... !!!Sergio!!!

SERGIO y VOLVORETA, guardan silencio. RODEIRO ha roto - la confesión de los dos amantes.

VOLVORETA
Debo irme. Ten...
(le da un papel escrito)

... Vivo ahí. Vé a verme después - de las siete.

SERGIO
(con sentimiento de dolor)
¿Es cuando se va él...?

VOLVORETA
(natural)
Sí...

RODEIRO llega a la habitación.

RODEIRO
Sergio, ¿por qué no contestas?

SERGIO
Es VOLVORETA...

RODEIRO la estrecha la mano.

VOLVORETA
(nerviosa)
Yo, ya me iba...

SERGIO la acompaña a la puerta. Rompiendo la situación embarazosa.

CORTE:

145...

CONOZCAMOS EL FINAL.
ISABEL INTENTA LIBERARSE.

198. SALON DE UN CAFE - NOCHE.

198.

PRIMER PLANO DE SERGIO.- pensativo, como encontrándose en otro lugar. Ausente de todo lo que le rodea.

VOZ EN OFF DE LIDER POLITICO
... Compañeros Socialistas: alguno de vosotros me conoce y sabe bien mi condición republicana...

PLANO GENERAL DEL SALON.
Sentados en sus respectivas mesas del café, numerosos partidarios de esta causa. Un silencio total, todos pendientes de las palabras del líder POLITICO, que de pie, sobresale del resto. Sentados en una mesa, RODEIRO y SERGIO, - ambos como periodistas, toman apuntes para confeccionar la noticia de su periódico.

... Convocadas las elecciones, por el actual Gobierno con toda legalidad, para el Domingo 12 de Abril. Insisto que es necesario, para alcanzar la victoria, mantener la unión entre republicanos y socialistas y unidos en un solo bloque presentar una sola candidatura...

PLANO AJUSTADO DE RODEIRO.- Levanta la vista de sus apuntes, deja de escribir y observa a SERGIO, haciéndole una seña, para que vuelva a la realidad. SERGIO, se excusa... mientras el líder ha seguido hablando.

... Algo análogo han hecho otros partidos. No debemos achicarnos ante los caciques tan fuertes de nuestra provincia...



199. EXT. CAFE CALLE - NOCHE.

199.

Un camión lleno de fuerzas del orden se detiene. Comienzan a descender funcionarios. Sus capotes de paño azul, van acordando la entrada del café. Al tiempo que reciben órdenes de un oficial.

CORTE.

146...

200. INT. SALON DE CAFE - NOCHE.

200.

LIDER POLITICO
... los comunistas siguen empeñados
en su táctica de ningún compromiso
e interpretando únicamente las expe-
riencias de la revolución rusa...

SERGIO consulta su reloj, hace una seña a RODETTO, se le-
vanta, va con dirección hacia la salida.

... Presentan candidatura aparte...

TRAVELLING sobre SERGIO.

... Pido la unión entre nuestros dos
partidos y que juntos colaboremos -
eficazmente y sin desmayo en la -
propaganda necesaria para alcanzar
el triunfo...

SERGIO sale del SALON, se oyen repetidos aplausos...

CORTE:

201. EXT. CAFE. CALLE - NOCHE.

201.

El OFICIAL se acerca a SERGIO.

OFICIAL
Documentación...

SERGIO le entrega un carnet.

OFICIAL
(echándole un vistazo)
¿Escribe en "El Avance"?

Gesto afirmativo de SERGIO.

SERGIO
¿Esta reunión está autorizada?

OFICIAL
Sí, pero al final... mejor es prevenir
que curar...

SERGIO echa a caminar, alejándose del café.

TRAVELLING - (PRIMER PLANO DE SERGIO) seguido de una

DISOLVENCIA.



147...

202. HABITACION DE VOLVORETA - NOCHE.

202.

La DISOLVENCIA TERMINA SOBRE:

COMPOSICION EN PLANO GENERAL.- La pierna de VOLVORETA en primer término, apoyado el pie sobre el lecho, se está quitando una media de seda.

Al fondo la puerta, entra SERGIO en la habitación.

VOLVORETA
¿Por qué hablas tanto?... ¿No te desnudas?

SERGIO
Tienes razón...

Se quita la chaqueta...

VOLVORETA se sienta en el lecho y se quita la otra media.

SERGIO le da la espalda, guarda silencio.

CORTE.

VOLVORETA besa a SERGIO. Entre hombre y mujer, hay un diferente comportamiento, una cierta y terrible distanciamiento... hay algo que en estos momentos no funciona. Sin embargo por parte de VOLVORETA hay una sincera y total entrega.

CORTE:

ROSTRO DE SERGIO, recostado sobre la almohada. Han pasado dos horas, tres... no consigue dormir...

VOZ EN OFF
Me he dado cuenta que no siento la virtud del amor hacia ella... En ella ha muerto el amor hacia otras mujeres pero no al sexo. Mi corazón ya no late tan fuerte... sin embargo no puedo dejarla.



Por la ventana entra el amanecer (PLANO GENERAL DE LA HABITACION) SERGIO al que distinguimos de espaldas, está sentado en el lecho en el cual VOLVORETA está acostada.

SERGIO se levanta y comienza a vestirse. (Acercamiento óptico)

VOZ EN OFF DE VOLVORETA
Ven a mi lado, bésame...

148...

202. CONT.

202.

SERGIO se vuelve, va junto a ella, obedece.

Los dos rostros unidos.

SERGIO

Tengo algo que decirte, en el amor es necesario que al menos uno permanezca fiel, el otro...
Tú y yo no nos separaremos nunca....
Iremos encontrándonos... tendrás diez, cuarenta, cien años, y volverás a mí.

VOLVORETA

¿Por qué siempre hablas tanto?

SERGIO

Shssss....

(pone sus dedos en su boca)

Gracias a ti pude escapar... tengo la -
imaginación llena de proyectos...

(la besa en la frente)

Se levanta...

VOLVORETA

¿Por qué quieres irte ahora?

SERGIO

Imagínate que soy un obrero que va a su trabajo. Volveré esta noche.

SERGIO (SEGUIDO DE UNA PANORAMICA) sale de la habitación, cerrando la puerta a sus espaldas.

203. EXT. CALLES DE LA CIUDAD - DIA.



203.

En la calle, SERGIO camina tranquilamente, dirigiéndose a la casa de RODRIGO en donde habita... Se cruza con unos hombres, que con cubos llenos de cola y brochas, comienzan a pegar los carteles de las inmediatas elecciones del mes de ABRIL.

Con una acción cívica admirable, unos pegan los pasquines rojos anunciando su voto, en los carteles, a la coalición republicano-socialista. Otros convocaban los votos del pueblo, en pasquines blancos, anunciando a la Acción Nacional...

149...

203. COPT. 203.

SERGIO seguía avanzando. Por todas las fachadas se ven los carteles Blancos y Rojos.

CORTE:

204. PUERTO. HISPANO-SUIZA de LA FAMILIA ABLEIDA - DIA. 204.

205. INT. HISPANO. 205.

ISABEL con un gesto de agitación que demuestra su tensión, musita con sus labios algo tan elemental como:

ISABEL (musita)
Uno, dos... pasodoble.

ASIENTE con la cabeza, para ella misma y dirige la mirada rápidamente hacia el exterior.

Su PDV. (PLANO EN MOVIMIENTO) "travelling lateral desde el coche". HOMBRES pegando carteles, BLANCOS y ROJOS...

206. INT. HISPANO. 206.

ISABEL permanece inmóvil. La mirada llena de dolorida perplejidad como si asomase a su rostro toda la inexperiencia de su delicada humanidad. Por último habla:

ISABEL (nerviosa)
¿Qué pasa?

CHOFER (OFF)
Mañana son las elecciones...

Su expresión se llena de dulzura, para ella es algo que nunca llegará a entender. Continúa su silencio, y de pronto vuelve a musitar.

ISABEL
Elecciones...Uno, dos...pasodoble.

CORTE:

150...

207. B A I L L E.

207.

ISABEL sentada en una silla, pero esta vez, no es como la primera que acudió a un baile público. Hoy lleva un vestido elegante, ha dado colores suaves a sus pómulos — y su cuerpo frágil es muy atractivo — Procede con cautela, con el estupor de descubrir de cerca un mundo explorado. Tiene miedo, evidentemente, pero el estado de crisis en el que se encuentra le dá ánimos para continuar...

Las parejas bailan en su entorno. Hoy todo parece más vivo de color, más elegante, mágico y fantástico a los ojos dulces de ISABEL.

AHORRA inesperadamente, entre los danzantes, irrumpen en la pista de baile, un GRUPO DE JOVENES, deben ser estudiantes y lanzan numerosos pasquines...

Otro grupo, lanzan pasquines de otro color, en la mayor armonía y cívica rivalidad...

A ISABEL le hace feliz esa lluvia de papeles de colores.

Algunos caen sobre su cuerpucillo de gorrión asustado.

CORTE:

208. UNA CALLE DE LA CIUDAD.

208.

El coche negro, circula a una velocidad lenta.

Una bocina lanza su propaganda...

VOZ DE BOCINA
Todos votar, todos votar...

VOLVORETA con entusiasmo lanza a la calle infinidad de puñados de pasquines anunciando el voto...

El vienteillo arrastra la nube de papeles.

CORTE:

151...

209. REDACCION DE "EL AVANCE".

209.

El movimiento es vivo, pasional. Todos andan ocupados en víspera de elecciones.

SERGIO junto a RODRIGO, lee el artículo de fondo. Escucha muy atento ROSALES:

RODRIGO

(lee de unas cuartillas manuscritas)
... "En estos momentos España entera hombre a hombre, sin ninguna presión en ple no disfrute de todos los de la ciudadanía, va a decir su palabra. Y en este trance que va el porvenir de la patria, creemos que más que acentuar la angustia con clarines imprudentes y excitar a la violencia —que ya anda desatada por las calles— nuestro deber es invitar a un momento de reflexión y de serenidad al votante..."

CORTE:

210. B A I L L E.

210.

ISABEL baila con un hombre. La besa en el cuello. ISABEL rie. Su soledad, su abismo de crisis, da qué pensar que ha tomado una copa de más. Ella misma parece no saber — donde está en realidad. Ya no controla su imaginación...

CORTE:

211. PARQUE PUBLICO -- ATARDECER.

211.

El sol va buscando su descanso...

CÁMARA SUBJETIVA (Travelling adelante), los ramos de los sauces chocan en nuestro avance. Oímos lejanas las risas ingenuas, infantiles de ISABEL... un silencio, un pequeño grito... suspiros...

La cámara descubre, a la escultura humana, entre el ramaje. El HOMBRE abrazado a ISABEL...

Llega la noche...

Las linternas deslumbran...



152....

211. CONT.

211.

Iluminan relampagueantes el rostro dulce y pálido de ISABEL, se protege sus ojos débiles con sus manos temblorosas...

Los GUARDAS DEL PARQUE han descubierto los ilícitos amantes.

El HOMBRE sorprendido, escapa, echa a correr. Un GUARDA le grita:

GUARDA
Alto... Alto...

Se pierde entre las sombras fantasmagóricas de los árboles.

ISABEL pajarillo sin alas, es detenido. Sonríe a los guardas que confundidos, piensan en que debe estar borracha.

CORTES:

212. COMISARIA - NOCHE.

212.

FUENCIONARIOS de paisano y de uniforme. La noche es movida, diferentes detenidos...

213.- CUARTO DE LA COMISARIA - NOCHE.

213.

Una sala blanca, una silla, ocupada por ISABEL, una manta cubre su cuerpo que apoderado de una terrible tirrona, habla a su mundo particular y misterioso.

Se abre la puerta y aparece SERGIO y un FOTOGRAFO. Una misión más de periodista.

SERGIO se queda quieto. El FOTOGRAFO va a lanzar la placa.

SERGIO lo evita...

ISABEL lo ha reconocido...

SERGIO se acerca...

ISABEL quiere hablar...

SERGIO lleno de ternura y de amor, pone sus dedos en los pálidos labios de ISABEL, se lo impide.

153...

213. CONT.

213.

SERGIO

Chsss... lo entiendo...lo entiendo...

Pobre ISABEL, ella soñaba, pero la realidad la ha destrozado, ella no tuvo oportunidades, sólo es una mujer, sola...

CORTA.

AMANECE EL DIA 12 de ABRIL, DIA DE ELECCIONES...

214. C A L L E - E X T.

214.

Las colas se han formado en uno de los colegios electorales, los HOMBRES que aguardan su turno para depositar el voto, vuelven la cabeza y ven...

A SERGIO, ISABEL y RODELRO, caminar lentamente; entre los dos hombres llevan a ISABEL...

Un grupo de mujeres que reparte pasquines de color blanco, a los votantes, también los miran...

Se alejan por la calle...

Un coche, tocando el cláxon, lanzando proclamas por las bocinas instaladas, lanzando pasquines al viento.

El coche es de color negro... VOLVORETA va pasar a SERGIO, A ISABEL... Se los queda mirando - los pasquines de propaganda política ocultan su rostro.

La imagen se va llenando de colores blancos y negros. - pasquines que anuncian el voto que dará una victoria...

Para ISABEL, para SERGIO, solo en esos momentos los interesa su problema humano que es eterno.

Y ésto es todo, o casi todo de esta pequeña historia.



Madrid, 21 de diciembre 1975.

