
O campo en *El bosque animado* de José Luis Cuerda

The Field in *El bosque animado* by José Luis Cuerda

JOSÉ M^a FOLGAR DE LA CALLE
RITA MARTÍN SÁNCHEZ
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO

1. Introducción

A data da publicación de *El bosque animado*, 1943, é algo a ter moi en conta á hora de enxucialo texto literario. Estamos en plena postguerra, cun desenvolvemento económico cero, de subsistencia, adicado o país á reconstrucción das desfeitas de tres anos de loita, coa vecindade dunha guerra mundial que determina boa parte da actitude cultural española daqueles anos. Pero Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) non toca para nada a situación coetánea, xa tratada *in extenso* nas dúas novelas anteriores, *Una isla en el Mar Rojo* (1939), *La novela número 13* (1941), e que son reflexo do seu parecer ante a guerra civil. Se houbera que buscar unha xustificación, poida que súa actitude fora a de quen, fuxindo do inmediato, tenta chegar a él pola súa ausencia.

1987 é a data da saída de *El bosque animado*, o filme de J.L. Cuerda que imos analizar. A situación sociocultural española é moi diferente. Hai un relativo desenvolvemento económico que estrutura unha sociedade que agora é maioritariamente urbana, en detrimento da importancia que a sociedade agrícola tivo na historia de España, ata hai ben poucos anos. O filme pertence ó que González Requena define como cine de tema campesiño, construído, en España alomenos, desde unha “mirada urbana”, é dicir, desde unha perspectiva que condiciona o tratamento do rural. Todo elo propiciado polo sistema representativo cinematográfico, que considera de orixe claramente cidadán (Requena, 1988, 14).

¿Cal é o fío argumental de *El bosque animado*? Sen dúbida ningunha a vida da Natureza, que encerra no seu percorrido animais, homes, plantas e ánimas, parcelas que teñen o seu propio territorio na ficción literaria, delimitado pola marcación en

Resumen

O cinema, xa nos primeiros pasos, tomou da literatura textos de todos os tempos para os seus relatos en imaxes. O resultado cinematográfico, a meirande parte das veces, ven sendo nomeado homónimamente sobre os títulos orixinais.

Guionista e director escolleron unha das máis famosas novelas de Wenceslao Fernández Flórez para elaborar un decurso fílmico propio, traducindo ao seu medio boa parte das ideas do escritor. O que Flórez describe é unha fraga da Galicia das primeiras décadas do século XX cos seus veciños. Os cineastas aportan á súa transposición unha óptica finisecular.

Palabras chave

Wenceslao Fernández Flórez. Cine, Galicia rural. Primeiras décadas do s. XX. Tren.

Abstract

From its beginnings, cinema utilized literature from all eras to translate their stories into images. In most cases, the cinematographic product maintains the original title of the works on which it's based.

One of the most famous novels of Wenceslao Fernández Flórez was used by the screenwriter and the director to develop their own film narrative, adapting a good part of writer's ideas to it. The Galician “fraga” (forest) of the first decades of 20th century, with its neighbors, described by Flórez is interpreted by the filmmakers with their personal optic.

Keywords

Wenceslao Fernández Flórez. Cinema. Rural Galicia. Beginning of 20th century. Train.

“estancias”, nome wencesliano dos capítulos. A historia ocorre nuns anos nos que “una gallina costaba dos pesetas y la fraga de Cecebre era más extensa y frondosa” (Fernández Flórez, 1965, 36)¹.

Adaptar un relato de tal entidade ás necesidades visuais e verbais da arte cinematográfica é un traballo dabondo complexo, e quizais non practicable na súa tradución concreta, debido á compoñente “realista” da imaxe cinematográfica. Esa é a razón pola que o director nin se formula a posibilidade de manter a presenza dos animais, coas características antropomórficas que Wenceslao lles dera, dentro dun relato tintado de realismo máxico (Palomo, 1985, 27-30). Pola súa banda, Cuerda en *Amanece que no es poco* (1988) e *Así en el cielo como en la tierra* (1995) ambientados tamén no medio rural, ademais de romper a sutil liña entre realidade e fantasía de *El bosque animado*, vai moito máis alá, ó empregar unha mirada que bordea o surrealismo. Describe un microcosmos onde a sociedade no seu conxunto é obxecto dunha crítica case anarquista².

Non imos comparar sistematicamente o relato cinematográfico co relato literario homónimo, senón que analizaremos brevemente o primeiro, aínda que non poderemos deixar de facer referencias ó texto de Fernández Flórez.

2. Sinopse

Geraldo perdeu unha perna cando traballaba no mar. Agora é poceiro e soña con cambiar a súa perna ortopédica por outra máis aparente, e así poder conquistar a Hermelinda.

Con Geraldo traballa ocasionalmente Malvís quen, convencido de que o labor honrado non o vai sacar de pobre, decide facerse bandido. Armado cunha vella pistola que rouba no pazo dos señores

¹ O escritor sitúa as verbas inmediatamente despois do enunciado da estancia, polo que a inconcreción pode afectar á historia que nela se narra, a relación entre Fiz e Malvís. Esas frases, sen embargo, foron escollidas polo director e mailo guionista como colofón, para rematar sobreimpresas nos fotogramas dun camiño, nunha fraga, a historia cinematográfica de *El bosque animado*: claramente, envolven nesa inconcreción a totalidade da narración cinematográfica.

² Mentres en *El bosque animado* o guión é traballo de conxunto (entre Azcona e Cuerda), nos outros filmes Cuerda é o único guionista, polo que haxa, quizais, unha expresividade máis propia.

D’Abondo, establece na fraga de Cecebre o seu territorio e dase o nome de Fendetestas, inda que o seu soño é roubar a casa do cura. Hermelinda, farta de traballar como criada para a súa tía Juanita e farta do seu maltrato, marcha á Coruña, ante a desesperación de Geraldo. Pilara, filla de Marica da Fame, vai traballar para Juanita, no lugar de Hermelinda.

Unha ánima en pena, Fiz de Cotovelo, aparece na fraga de Malvís, ó que lle crea graves problemas. O bandido, a ánima en pena, a Santa Compañía e as tormentas de verán son demasiado para as señoritas de Roade, dúas irmáns madrileñas que viñeron a Cecebre, buscando tranquilidade e reposo para as súas afeccións nerviosas.

A morte en accidente de Pilara conmove o lugar. Unha meiga, “A Moucha”, é a encargada de solucionar os problemas dos veciños, con conxuros e feitizos. O seu lucrativo traballo alimenta a cobiza de Marica da Fame, que pretende herdar seu posto cando morra a meiga. Non o consegue. Sen embargo, o seu fillo, Fuco, atopa emprego con Fendetestas como aprendiz de bandido.

3. O arranque do filme

As primeiras imaxes son determinantes, pois sinalan o marco e o eixo que permitirán o desenvolvemento da acción. Por esta orde:

- primeiro, un plano xeral (p.x.) fixo, dun apeadeiro. O ferrocarril está tendido nun terreo con vexetación variada. Banda sonora con piar de paxaros e pitido dunha locomotora.
- segundo, partindo dun p. das copas dunha carballeira, a cámara fai unha panorámica vertical, de arriba abaixo. Paxaros³.
- terceiro, p.x. dun camiño, que se perde na néboa. Sobreimpresión do título do filme; entrada da música, temática, de J. Nieto, mentres seguimos escoitando os cantos das aves.

Seguen, despois, varios planos cos créditos: troncos de árbores, en lixeiro contrapicado; un camiño,

³ En dúas ocasións máis, alomenos, a cámara de Aguirresarobe fai un movemento semellante, como se quixera sinalar a fraga como unha especie de refuxio maternal: cando os xoves, volven do baile, pola noite; cando chegan as de Roade ó lugar, e van con Juanita Arruallo á casa que alquilaran (Caaveiro Barcia, 1997, 32-33).

tamén con néboa no fondo; novamente, outro de árbores filmados do mesmo xeito que o anterior, ó que segue un fixo de árbores, pero en lixeiro picado, para rematar cun p.x. fixo dun recodo dun camiño, que mostra tamén varios troncos, coas raíces á vista nunha das súas beiras. Do fondo da imaxe avanza cara a cámara unha leiteira, coa súa caldeireta á cabeza. Corte, p. medio da muller. Corte, p.x. da leiteira no camiño, e entrada dun home que se cruza con ela, e a saúda: “-¿Qué? ¿Al tren?”. “Sí, al tren”. O home é Malvís; a muller, Hermelinda. Malvís vai xunto Geraldo, que está na súa casa.

3.1. O FERROCARRIL

Esta mostra do progreso decimonónico que atravesava o espazo rural, ten a función de comunicar a aldea e ós seus veciños coa cidade, coa capital: serve para o comercio, é o medio polo que as leiteiras levan o seu produto, e o medio que emprega Geraldo para recibir as ferramentas que precisa como poceiro; nel chegan as de Roade, que queren descansar no campo; no tren vaise Hermelinda, cando fuxe da casa da súa tía; Pilara vai morrer, despois de saltar do tren en marcha; pola contra, sobre o ténder do tren salta Fuco para roubar carbón, mentres os maquinistas están atentos ó lume da caldeira,

O tren, polo súa parte, e volvendo á argumentación de Requena xa exposta, pertence á cidade, á que serve como unha das parcelas do progreso. A cidade vai aumentando a súa poboación gracias á inmigración dos campesiños que, polo común, pasan a transformarse en proletarios urbanos.

3.2. A CIDADE

No noso caso é A Coruña. Pódese dicir que é a cidade galega por excelencia, e neste caso é o lugar de nacemento de Flórez, pola que tivo unha especial afección.

Pero na película non hai imaxes da cidade, e inda así está presente en varios momentos:

- Un coche ven recoller as de Roade para levalas á Coruña, e de alí en tren de volta a Madrid, cando rematan cunha presa doente as vacacións, despois dos seus arrepiños nocturnos durante unha tronada.
- A Coruña é o lugar onde Geraldo pode mercar unha nova perna ortopédica que, substituíndo á vella que fai moito ruído, vaille permitir un acercamento a Hermelinda máis doado.

- A Coruña é o lugar onde hai medias de seda, prenda da vestimenta feminina que leva Hermelinda, cando volve á aldea. A presentación das medias no filme está rodeada dunha calculada ambigüidade. Outros sinais mostran a mellora de Hermelinda, que conseguiu un traballo servindo como criada nunha casa con “señorito”: son unha maleta, moi distinta da que levaba cando saíu da aldea, un bolso, e zapatos de tacón. Como no caso das medias, cobizadas por Juanita Arruallo, as melloras ofrécese, tamén, como unha “dudosa” conquista. Dubidosa para os espectadores, pois para os personaxes (Geraldo, as leiteiras...) non hai tal.

3.3. A FRAGA

É o lugar onde vive Fendetestas, unha vez que decidiu adicarse a roubar ós que a atravesan. Ten moi claro que non pode saír dos seus lindeiros. Sabe que o garda civil non vai facer nada por prendelo, pois prefire a tranquilidade da aldea, coas partidas de cartas e de dominó na tenda-taberna. A compoñente misteriosa das fragas sobe varios puntos máis en canto Fiz de Cotovelo faise presente, amolando a Malvís, pois afasta dos camiños do lugar ós poucos viaxeiros que aínda poderían pasar por ela. Os dous marxinados, Malvís por vontade propia, Fiz por non cumprir a promesa de visitar en vida San Andrés de Teixido, conviven na súa soidade. Os dous forman parte do imaxinario popular das fragas que, segundo tradición e opinión dos personaxes, precisan dun bandido e máis dunha ánima en pena⁴.

Inda que semioloxicamente “bosque” en castelán non responde con exactitude ó que en galego

⁴ Cando os D’Abondo reciben a visita das de Roade, falan do que hai na aldea, e do bandido Fendetestas. Ante o asombro medoñento das madrileñas, o señor D’Abondo sentencia: “¿dónde se ha visto un bosque sin su bandido?”. Logo, xa chegando ó final do filme, nunha conversa entre Fendetestas e Fiz, éste xustifica a súa presenza no lugar: “Todos los bosques tienen derecho a tener su aparecido”. E responde o primeiro, “¡Coño!, Y su bandido”. A aparición da Santa Compañía mentres falan, fai que Fencletestas –coñecedor dun dos anceios non cumpridos de Fiz, ir a Cuba– consiga que a ánima en pena saia correndo trala procesión dos espectros, pois, segundo o bandido, vai na dirección do mar e poida que, seguindo dereita, chegue á Habana. A banda sonora musical acompaña esta parte da secuencia cunha melancólica habanera.

é “fraga”, como o propio escritor advirte⁵, hai no cinema español actual unha particular afección polo bosque que, baixo circunstancias diversas, ten unha presenza que determina o destino dos seus moradores: *Afan-Evú* (*El bosque maldito*, J. Neches, 1945, con argumento e diálogos de Flórez⁶); *El bosque del lobo* (P. Olea, 1970); *Los días del pasado* (M. Camus, 1977); *Furtivos* (J.L. Borau, 1975); *El corazón del bosque* (M. Gutiérrez Aragón, 1978); *Feroz* (M. Gutiérrez Aragón, 1983). No noso caso, o bosque exerce non só como marco, senón como coprotagonista, e carece do aspecto trágico, violento, que aparece nos filmes citados.

Mentres que a fraga é presentada como un lugar definido, como un único escenario no que vemos o movemento dos personaxes, e como o marco que acolle as relacións entre eles, o director non mostra en ningún momento imaxes de conxunto do núcleo rural, no que desenvolve a súa historia. Trata as casas de maneira individual, e fragmentariamente, de tal xeito que non podemos situar nun plano ideal nin sequera os edificios máis importantes (o pazo, a igrexa parroquial, a reitoral, a tenda da “Pelona”) así como tampouco as casas de Geraldo, Juanita Arruallo, de Marica da Fame e a da Moucha. Esta poida que sexa unha das formas visuais de achegamento ó espírito do texto literario, posto que a fraga é o elemento común, o terreo onde están os homes, as árbores é o espazo máximo onde conviven o “real” e o “imaxinario”. Esta fragmentación faise extensiva ó mundo das relacións sociais⁷.

⁵ En el idioma de Castilla, fraga quiere decir breñal, lugar escabroso poblado de maleza y de peñas. Pero tal interpretación os desorientaría, porque fraga, en la lengua gallega, significa bosque inculto, entregado a sí mismo, en el que se mezclan variadas especies de árboles. (Fernández Flórez, 1965, 11).

⁶ Trátase dun filme desaparecido. M^a Luisa Varela afirma, sen nomear a fonte, que é “probablemente la peor película de todas las basadas en su obra (...), el autor) ni siquiera solía citarla entre su actividad cinematográfica” (Varela, 1994, 101-102). A película foi estreada o 14 de nadal de 1945 no cine “Gran Vía” de Madrid, nunha función de gala patrocinada pola “Dirección General de Marruecos y Colonias”.

⁷ Esta é parte da idea á que apunta o director, cando declara que lle gustou moito o guión de Rafael Azcona, pois tiña “la espesura del bosque, es decir, que siendo una historia de unos personajes cuyo componente fundamental puede ser la ternura y el humor hay que ir con cuidado para no caer en una patochada. (Herrera e Iglesias, 1997, 60)

3.4. A SOCIEDADE RURAL

O relato orixinal non contén unha explícita visión sociolóxica do rural galego. Tampouco está cronolóxicamente situado, inda que poderíamos facelo nunhas inconcretas primeiras décadas deste século. Este tratamento mantense no texto cinematográfico, se ben nin o escritor nin o cineasta pretenden artellar, segundo o noso parecer, un relato marcadamente naturalista, aínda que o escritor vai moito máis lonxe que o cineasta, posto que a miseria aparece tanto nas “estancias que falan dos humanos como as dos animais⁸”.

Hai, si, unha relación amo-criados que amosa o traballo atafegante dos segundos: a Arruallo con Pilara, e o cura co seu servizo. En ambos os dous casos, é un resume das obrigacións dos dependentes. Di a Arruallo, cando sae da casa pola mañá: “Arregla la casa. Haz mi cama. Friega los cacharros del desayuno. Haz la colada. Y anda al prado a por una carga de hierba” (Fernández Flórez, 1965, 105), o cura, que vai visitar ó bispo, manda ó seu criado:

Mañana, tú y el ama, me hacéis una limpieza a fondo: altar, imágenes, púlpito, verjas, lámparas y bancos. Lo quiero todo como los chorros del oro. ¡Ah!, y el confesonario lo sacáis a la calle y que se airee, que huele que apesta. (Fernández Flórez, 1965, 127)

O filme presenta sen medias tintas o traballo/explotación infantil, non só por parte dos poderosos, senón por parte da propia familia: Pilara traballa arreo no pazo, logo na casa de Juanita, cunha actividade perfectamente integrada no labor do campo. O froito do seu esforzo é recollido pola súa nai. Fuco, seu irmán, como rapaz que é, pode fuxir do control materno mellor que Pilara. Traballa pola súa conta, pero non pode evitar ser extorsionado, posto que a Arruallo lle paga o carbón que el rouba, a menos da metade do seu prezo de mercado. Os

⁸ Cando morre o pai de Fiz de Cotovelo, “terrible fue que entre los seis hijos que dejó a su vez, las tierras se atomizaron hasta lo increíble. Era el mal de Galicia y la razón por la que se hundían en la miseria aquellos que no podían emigrar (...) Nunca pudo agregar el pobre Fiz algo más sustancioso a la taza de caldo del mediodía ni a la taza de caldo de la noche”, (Fernández Flórez, 1965, 40-41). E máis tenebrosa aínda é a caracterización de Marica da Fame (Fernández Flórez, 1965, 88-89).

intentos de Marica porque Fuco traballe “decentemente” teñen máis que ver coa súa avaricia que cun desexo de facer do seu fillo un home de ben.

Por outra parte, mentres Fernández Flórez introduce na súa narración unhas breves caracterizacións xeográficas⁹ que el mesmo moi pouco despois desautoriza,

Quando un hombre consigue llevar a la fraga un alma atenta, vertida hacia afuera, en estado -aunque transitorio- de novedad, se entera de muchas historias. No hay que hacer otra cosa que mirar y escuchar, con aquella ternura y aquella emoción y aquel afán y aquel miedo de saber que hay en el espíritu de los niños. Entonces se comprende que existe otra alma allí, infinitas almas, que está animado el bosque entero. (Fernández Flórez, 1965, 12)

Cuerda prescinde de calquera marca xeográfica visual (agás o letreiro de “Cecebre” na caseta do apeadeiro) que virían traducir as literarias de Flórez.

3.4.1 APUNTES DUNHA ESTRUCTURA SOCIAL IMAXINADA

Unha vez que coñecemos a fraga un pouco por riba, e temos unha lixeira idea dos dous personaxes que podemos chamar protagonistas (Malvís, Hermelinda), o director mostra a casa dun terceiro, de Geraldo. Vémolo á carón dun lume que arde no chán, no que se asan unhas patacas, que comparte con Malvís, nunha imaxe de máxima necesidade¹⁰. Ambos os dous saen, logo, cara o pazo dos señores D’Abondo, onde Geraldo vai atender unha chamada para cavar un pozo no xardín. Antes de que cheguen, a cámara adiantase. Entramos no pazo pola cociña, que é das abastadas. O señorito Javier está loitando coas figuras poéticas, nunha lección

que lle toma un cura, atento máis á pitanza que ó saber do seu alumno. A montaxe cinematográfica ofrece un evidente contraste visual entre a pobreza de Geraldo, que só ten patacas e pan, e a abundancia e diversidade dos manxares do pazo¹¹. A parcial descrición doméstica de Cuerda (v. 2.3) entrará, logo, na casa da Arruallo, na de Marica da Fame, na tenda, na casa que Juanita aluga ás de Roade, na da Moucha, e remata na do cura, pasando antes pola corte onde nace o becerro. A decoración, e maila iluminación, contribúen a que os espectadores teñamos unha idea bastante aproximada do “status” económico dos seus ocupantes. Con esa idea podemos facer unha gradación na que no seu cumio estarían a casa do cura e o pazo, sendo os fogares de Geraldo e Marica os máis pobres. Queda Malvís quen, como marxinado, vive agochado nunha cova no medio da fraga.

O vestuario dos protagonistas está en directa relación coa súa maneira de vivir. Os señores D’Abondo teñen traxes que denotan a súa posición social. O aspecto externo configúrase máis nididamente nas señoritas de Roade, tanto no momento da súa chegada no tren, como na visita que fan ó pazo dos D’Abondo: son xentes de cidade que veñen pasar uns días no campo. As outras persoas visten de acordo coa súa correspondente situación na aldea, que se mantén ó longo da historia, agás no personaxe de Hermelinda.

Malvís adoita na súa transformación en Fendetestas uns elementos que considera necesarios para a súa nova profesión: o pistolón, e unha “careta” que pode ser o tizne ou ben un pano que lle cubre o rostro¹². Estes traballos non conseguen o efecto desexado, posto que toda a xente segue recoñecendo nel a Malvís. Ademais, Fendetestas é un bandido que mantén as formas: trata de vostede ó señor Freire, e a ama do cura. É, como di o señor D’Abondo, “algo meramente decorativo”.

Consideramos que no conxunto dos personaxes, o de Hermelinda ofrece unha caracterización

⁹ Este es el libro de la fraga de Cecebre. San Salvador de Cecebre es una parroquia de Galicia, rugosa, frondosa y amena. (...) Parece que está en el fin del mundo, pero en los días de noroeste el aullido de las sirenas de los transatlánticos que atracan en La Coruña llega hasta allí, salvando quince kilómetros...”, (Fernández Flórez, 1965, 11)

¹⁰ A “cocina” de Geraldo garda, color aparte, reminiscencias da hurdana presentada por Buñuel en *Terre sans pain* (1932), quizais transmitida pola cociña raiana de Paco el Bajo en *Los santos inocentes* (1984), de Camus.

¹¹ As actitudes dos personaxes ante a comida serven para subliñar, tamén, o seu “status” social. A despreocupación manifesta dos D’Abondo, contrasta coa obsesión de Marica que parece que se mantén só do que vai furtando.

¹² Ben ó contrario, Fiz de Cotovelo, ó desprenderse da venda que lle envolve a cabeza e das torundas que ten no nariz, desfáise da súa condición de cadáver para adoitarse a de ánima en pena.

bastante matizada. Ela é na aldea unha desclasada, posto que non ten familia directa (aunque é a criada da súa tía, Juanita, que a explota e maltrata); non ten bens propios, e tampouco un porvir axeitado se permanece en Cecebre. Para ser ela, o remedio é marchar á Coruña, e levar alí unha vida independente. Na cidade vai estar como “doncella” nunha familia burguesa, sendo agasallada polo señorito da casa. Como acontece noutras cinematografías, a española ten exemplos de mulleres do rural que van a cidade a traballar, sendo a prostitución unha das súas saídas profesionais: *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929); *Surcos* (J.A. Nieves Conde, 1951); *Jenaro, el de los catorce* (M. Ozores, 1974), son casos de tres filmes de este tipo distantes no tempo. Na conversa que manteñen Hermelinda e Geraldo no faiado da casa que ocupan as de Roade, Cuerda apunta a posibilidade de que Hermelinda sexa unha mantida¹³.

A Moucha, pola contra, é a única muller da aldea que non depende do traballo do campo. O seu labor de intermediaria entre os labregos e o sobrenatural fai dela unha muller respectada. Emprega instrumentos paganos: o libro de San Cibrán, as cartas do tarot e máis amuletos. De tódalas maneiras, no seu cuarto está rodeada de toda unha imaxinería relixiosa católica (un cadro dun Sagrado Corazón; un rosario na cabeceira da cama; unha virxe na

mesíña de noite), e o médico, que non lle ve solución a súa enfermidade, recomenda que se chame ó cura para a extramaunción. É unha forma de ver a vida, que se pode resumir no dito: unha vela a Deus e outra ó Demo.

4. Conclusión

Máis que a vida no campo co seu traballo e o seu lecer, Cuerda transmite unha visión cinematográfica algo atípica, como algo atípico foi a orixe literaria do filme.

O rótulo do remate mostra, por unha parte, que o cineasta asina un final de relato infantil¹⁴, nivel que mantén gracias a que non recrea un ambiente opresoramente agresivo, violento, senón tódolo contrario¹⁵. Pero, por outra parte, o mesmo rótulo contén unha mirada entre irónica e saudosa dun tempo que fuxiu. As imaxes dun Geraldo que vai cavar outro pozo¹⁶, da rapaza que traballa para Juanita e que vai co leite ó tren, de Fendetestas que desaparece na fraga con Fuco, convertido no seu socio, de Fiz de Cotovelo que non conseguiu alcanzar a Santa Compañía no seu camiño cara a Cuba e volve a Cecebre, son sintomáticas dunha historia circular, dun “ritornello” aldeán que vai manter unhas condicións semellantes no que está por vir, aínda que falten Pilara, Hermelinda e a Moucha.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988). “Apuntes para una historia de lo rural en el cine español”. En F. LLINÁS y P. VIOTA (coords.), *El campo en el cine español*. Alcalá de Henares: Banco de crédito agrícola, pp. 13-27.
FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1965). *El bosque animado*. Madrid: Espasa-Calpe.
PILAR PALOMO, M. P. (1985). “El realismo mágico en *El bosque animado*”.

En C. A. MOLINA (coord.), *Wenceslao Fernández Flórez (1885-1985)*. A Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, pp. 27-30.
CAAVEIRO BARCIA, S. (1997). “*El bosque animado*: versión literaria, versión fílmica”. En C. J. GÓMEZ BLANCO (ed.), *Literatura y cine: perspectivas semióticas: Actas del I Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica*. A Coruña: Universidade de A Coruña, pp. 29-36.

VARELA, M. L. (1994). *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicació de la paradoja*. A Coruña: Vía Láctea.
HERRERA B.; IGLESIAS V. (1997). *Rafael Azcona, guionista*. Cádiz: XXXI Muestra cinematográfica del Atlántico/ Filmoteca de Andalucía.

¹³ Hermelinda mostra, xa no comezo do filme, unhas maneiras que a distinguen. Cando se prepara para ir ó baile, J.L. Cuerda a presenta con un suxeitador e combinación de tela fina.

¹⁴ A cualificación foi a de apta para todos os públicos.

¹⁵ Noutra punta da recreación cinematográfica do mundo rural, asemade de orixe literaria, e a que fai Mario Camus en 1984, sobre a novela de Miguel Delibes.

¹⁶ Outra mostra máis de benignidade de Cuerda é o feito de que libra a Geraldo da morte que lle dera Wenceslao.