

## ***La familia de Pascual Duarte en imágenes***

Luisa Shu-Ying Chang

Associate professor, Department of Foreign Languages and Literature,  
National Taiwan University

### **ABSTRACT**

---

El presente artículo titulado “*La familia de Pascual Duarte en imágenes*” trata de hacer un estudio interdisciplinar entre dos géneros artísticos: la literatura y el cine. Partiendo de la novela emblemática y representativa de la posguerra española, *La familia de Pascual Duarte* (1942), del Premio Nobel de Literatura de 1989, Camilo José Cela, se extiende el estudio a la película homónima, *Pascual Duarte* (1975), de Ricardo Franco.

Como la producción de Ricardo Franco se realizó treinta y tres años más tarde que la de Cela, al tiempo que hacemos una investigación comparativa de los acontecimientos históricos y políticos que están reflejados en la trama de ambas obras, se nos despierta el interés de conocer cómo el trasfondo sociopolítico de una y otra época influyó en la creación literaria de Cela y en la producción filmica de Ricardo Franco.

Se dedica una especial atención al estudio de la técnica narrativa de la novela y de la técnica cinematográfica de la película, así como de los anacronismos, la intertextualidad, el contraste de las luces, los efectos de la banda de sonido, el montaje artístico de las imágenes que ha hecho el director de cine frente a la expresiva narración de la pluma celiana. Ambas reflejan un motivo central: la violencia, cuya cruda descripción por la pluma de Cela fue calificada de “tremendismo” por los críticos literarios.

Para el pueblo español, la Guerra Civil fue un trauma colectivo y la dictadura a lo largo de cuarenta años fue como una mordaza. Tanto Cela como Franco son testigos de una época y en sus obras denuncian la violencia del poder y compadecen a sus víctimas.

---

**Keywords** : familia, violencia, Pascual Duarte, Cela, Franco, novela, cine

## 《杜瓦特家族》：小說與影像藝術

張淑英

國立台灣大學外國語文學系副教授

### 摘要

本篇論文〈《杜瓦特家族》：小說與影像藝術〉試圖將一九八九年西班牙諾貝爾文學獎得主卡米洛·何西·塞拉的成名作《杜瓦特家族》(1942)與西班牙導演黎卡多·佛朗哥執導改編的電影《杜瓦特》(1975)進行跨文類的比較研究。

《杜瓦特家族》敘述技巧和暴力題材引起文壇廣泛討論，評論以「恐怖主義」(tremendismo)詮釋這部小說。小說描述的鄉野貧瘠和社會邊緣人的無助，從戰前到內戰的混沌，以迄於戰後的創傷陰霾，為戰後小說樹立「社會寫實」的寫作風格。小說主角人物「帕斯掛·杜瓦特」從獄中回首一生不幸，殘殺多人的悲劇，歸咎宿命安排。塞拉寫此小說，正值佛朗哥獨裁政體開始雷厲風行之際，在層層嚴苛的審查制度與出版限制下，政治意涵層面均輕描淡寫。

一九七五年，佛朗哥將軍逝世，西班牙年輕導演黎卡多·佛朗哥(Ricardo Franco)將《杜瓦特家族》搬上大銀幕，以《杜瓦特》為名拍成電影。時值獨裁跨越到民主憲政的過渡期，此時所謂的「羞澀的開放」已顯見社會、政治、文化層面逐漸擺脫集權(極權)時代的枷鎖。七〇年代的西班牙電影接收義大利新寫實主義之風濡染後已漸成熟，益見蓬勃發展。

於是，我們看到小說的文學況味提升到政治議題的延展，塞拉透過小說影射內戰，以「西班牙，是她親生孩子的後母」控訴祖國兄弟鬩牆，棄人民於不顧的母系象徵，在黎卡多·佛朗哥的處理下，轉化為父權體制的控訴(佛朗哥四十年的獨裁)。塞拉著重在「家庭」關係的描繪，在導演鏡頭下則以男主角為主軸耙梳，並將小說的女性角色重構，以「伊底帕斯」情結詮釋兄妹情感。小說《杜瓦特家族》弑母的「家庭」倫理悲劇，在電影中重新有一番詮釋，槍殺

鄉里權貴（政客）才是「社會」議題。「母親」的國族寓言轉為「父親」指涉。小說家塞拉面對的戰後獨裁氛圍，對應導演黎卡多·佛朗哥的后佛朗哥民主時代的開啟，有著迥然不同的社會文化背景，塞拉豐富的語彙和文學之筆，黎卡多·佛朗哥以許多黑白鏡頭聚焦；塞拉著重每個人物特色的刻畫，黎卡多·佛朗哥側重西班牙內戰前後許多政治事件的勾勒。因此相隔三十年的同一部作品有著不同的觀點、敘事技巧和個別展現的文學與電影藝術，耐人尋味。

關鍵詞：杜瓦特家族、小說、電影、恐怖主義、塞拉、佛朗哥、內戰、戰後



臺灣大學學術  
期刊資料庫

## *La familia de Pascual Duarte en imágenes*

Luisa Shu-Ying Chang

“Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte” (Cela, *Obras completas* I:25)

### Introducción

La novela emblemática y representativa de la posguerra española y a la vez la más traducida a lenguas extranjeras después de *El Quijote* de Cervantes, *La familia de Pascual Duarte* (1942),<sup>1</sup> del Premio Nobel de Literatura 1989, Camilo José Cela (1916-2002), salió a luz tras la desastrosa Guerra Civil española que duró casi tres años. Los estudios sobre esta novela, tanto académicos como anecdóticos, se acumulan y han consolidado su valor y *status* dentro de la literatura mundial. Pascual Duarte, un labriego extremeño, protagonista de esta novela, narra en forma de “memorias” su propia biografía. Pascual es un perdedor, pero “no es malo, aunque no le faltarían motivos para serlo” (*Obras completas* I:25).<sup>2</sup> En la cárcel el verdugo (y víctima) recuerda las vicisitudes de su vida y todas las desgracias que le habían caído encima, por ejemplo: el fusilamiento sin razón

---

<sup>1</sup> 254 ediciones en alrededor de 40 lenguas. Véase las referencias en *La familia de Pascual Duarte*, 50 años, de Camilo José Cela.

<sup>2</sup> Aquí se escribe en forma indirecta, por lo tanto, cambiamos el texto original en primera persona a la tercera persona. En el texto original se escribe “Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo” (25). De aquí en adelante, en las citas posteriores de la novela se pone solamente la numeración de la página.

de su perrilla *Chispa*,<sup>3</sup> compañera de cacería; el susto de la yegua que descabalgó a Lola, su esposa que entonces estaba embarazada y le provocó el aborto. Al tiempo que le venían a la memoria esos recuerdos desagradables, Pascual se arrepintió de haber peleado con uno de los amigos de la taberna que le gastó una broma y de haber asesinado a Paco, apodado El Estirao, con quien Lola ha tenido relaciones durante su ausencia. También le dolía la muerte de Lola, provocada por el rencor y el honor machista al enterarse de esas relaciones entre ella y El Estirao. El fusilamiento del Conde de Torremejía, don Jesús González de la Riva, por causas ambiguas durante una revolución del pueblo se narra en el preámbulo de las memorias. La mayor tragedia moral y el pecado capital de Pascual es haber matado a su madre, que será el asesinato más estremecedor de todos. Un personaje trágico y marginado de la sociedad como lo es Pascual le ha llamado mucho la atención al director de cine, Ricardo Franco (1949-1998), porque siempre le interesaron los temas controvertidos y los personajes marginales de la sociedad (Torres 1997:451). El presente artículo ensanchará el acervo de riqueza literaria de la obra celiana y dirigirá al estudioso hacia el arte cinematográfico examinando la novela en imágenes, a saber, haciendo una conexión de estudios interdisciplinarios entre la novela y el cine. El director de cine, Ricardo Franco, joven director madrileño de veintiséis años

---

<sup>3</sup> Aparte de los estudios que se han encontrado como los de Paul Ilie y Eugenio G. De Nora sobre la muerte de la perra (más adelante se discutirá en este artículo), a mi parecer, podría haber otra posibilidad o hipótesis. En el texto original de *La familia de Pascual Duarte*, ni Cela ni el protagonista de las memorias, Pascual Duarte, precisan la razón de ese fusilamiento de La Chispa. Fijémonos que los capítulos de la memoria no siguen el orden cronológico, de modo que en el primer capítulo ya se narra la muerte de la perra, mientras que la muerte del padre se describe en el capítulo cuarto (aunque en el capítulo segundo también se predice su muerte): “Dos días hacía que a mi padre lo teníamos encerrado en la alacena cuando Mario vino al mundo; **le había mordido un perro rabioso**, y aunque al principio parecía que libraba de rabiar, más tarde hubieron de acometerle unos tembleques que nos pusieron a todos sobre aviso.” (51) Debido a que la enfermedad del padre, loco y encerrado en la alacena tiene que ver con los perros, entonces Pascual, ante la perra que “como si no me hubiera visto nunca”, ha optado por matarla como venganza, o bien por la locura y la muerte del padre, o bien por la protección de sí mismo no sea que caiga en la misma suerte fatal que su padre. La hipótesis de relacionar a Lola con la Chispa parece irracional e ilógica, sin embargo, según la interpretación de Paul Ilie sobre el machismo de Pascual (53-54), matar a la perra podría ser un desplazamiento del deseo de darle muerte a Lola, a quien también se le murieron tres hijos (dos de Pascual y uno de El Estirao). Por otra parte, según Bataille, en la caza arcaica, el cazador o el guerrero que mataba era *sagrado* y los ritos de expiación ayudaron a purificar al cazador. Entonces matar a la perrilla podría ser un proceso de expiación.

de edad, cuya labor en esta película fue por encargo del productor Elías Querejeta, veterano de la oposición, logró a su vez un trabajo minucioso y efectivo y resultó un éxito nacional e internacional.<sup>4</sup> Al igual que el autor de la obra original, Camilo José Cela, quien consiguió la fama por esta primera novela, la película basada en esta obra celiana también fue la primera obra de éxito comercial de Ricardo Franco.<sup>5</sup> No obstante, el entonces joven pero aventajado escritor de veintiséis años de edad, durante la década de los cuarenta ya lucía su talento de creación literaria, que sería refrendada más tarde con el Premio Nobel de Literatura y que ha permanecido en vigor hasta principios del siglo XXI. Este apogeo de Cela probablemente haya llevado al olvido esta obra filmica antigua pero que forma parte importante del cine español del fin de la dictadura de Francisco Franco. Además, a lo largo de los estudios interdisciplinarios siempre se aboga por no caer en “el pecado de lesa exégesis cinematográfica juzgando una película sólo por sus valores literarios; y peor todavía cuando estos valores proceden de una obra literaria preexistente.” (Quesada 12) Como consecuencia, considerando que los estudios cinematográficos son relativamente escasos sobre esta obra de Ricardo Franco, intentamos hacer un esfuerzo y dar un paso más allá para hacer un estudio acerca de ambas obras y ver las variaciones que hace el director de cine frente al texto original de Cela.

### **La guerra y la dictadura como telón de fondo histórico-social**

*La familia de Pascual Duarte* de Cela fue un fruto de la literatura española de la posguerra y su trasfondo histórico abarca desde los acontecimientos de fin de siglo hasta el término de la Guerra Civil,<sup>6</sup>

<sup>4</sup> En el Festival del Cine de Cannes de 1976, *Pascual Duarte* fue nominada para premio al mejor actor y a la mejor película. Obtuvo un buen respaldo de la crítica y del público y José Luis Gómez ganó el premio del mejor actor. Los comentarios y críticas posteriores fueron diversos, influyendo también que fueran o no conocedores de la novela. A quien no haya leído la novela, le resulta difícil comprender lo que se trata en la película. No obstante, al examinarla de acuerdo con criterios cinematográficos, podemos ver la técnica en que se esmera el director de cine. Más adelante vamos a tratar sobre ello.

<sup>5</sup> Antes del estreno público de *Pascual Duarte*, Ricardo Franco hizo un cortometraje *Gospel* (1969) y un largometraje *El desastre de Annual* (1970), rodado en 16 mm con muy escasos medios.

<sup>6</sup> Según confesó Pascual Duarte en “Carta anunciando el envío del original” al señor don Joaquín Barrera López de Mérida, diciendo que “Nunca fue la memoria mi punto fuerte, y sé que es muy

constituyendo un reflejo de la inmediata realidad social española tras este trauma bélico; mientras que *Pascual Duarte* de Ricardo Franco fue obra realizada durante el periodo de declive de la dictadura franquista. Se filmó treinta y tres años después de la publicación de la obra homónima de Cela, precisamente en el momento trascendental de la transición de la sociedad española, cuando la dictadura del General Franco llegó a su ocaso y se vislumbraba el amanecer del sistema democrático-monárquico. Dos obras de diferentes géneros artísticos basadas en una trama similar y hechas en dos periodos de distintos ambientes sociopolíticos marcan un hito muy significativo para el estudio del desarrollo cultural de la España de la primera y la segunda mitad del siglo XX. Así como indica Quesada refiriéndose al fenómeno social: “La guerra civil, que supuso un borrón y cuenta nueva en la vida nacional, trazó asimismo una frontera muy definida entre las Artes y las Letras de “antes” y “después” de la contienda (309). Al igual que esta observación sobre el impacto de la Guerra Civil, la muerte de Franco y la transformación del sistema político a partir del año 1975 tienen el mismo sentido histórico en cuanto a las Artes y las Letras de la dictadura franquista y la democracia de pos-Franco.

A lo largo de los más de sesenta años desde su publicación, la crítica literaria siempre vincula *La familia de Pascual Duarte* con la Guerra Civil española. No obstante, en la novela, el tema de la guerra no se presenta en el primer plano y sirve más bien como telón de fondo para que quien la lea pueda comprender la tragedia que se le impone al protagonista a causa de las circunstancias provocadas por ella. Mientras que la película, hecha en el momento de la transición de la dictadura a la pre-democracia, no es una obra “sobre” la dictadura franquista, sino que presenta como aquella novela celiana, un contexto temporal para que quien la vea pueda asociar el ambiente de los sucesos que se manifiestan en la película con la sociedad en que se situaba el director. El tiempo narrativo, tanto de la novela como de la película, transcurre hasta el año 1937, mediada la Guerra Civil. A diferencia del Pascual de cincuenta y cinco años de edad, de Cela, el director de cine destaca la discrepancia de la biografía del protagonista que se reduce

---

probable que me haya olvidado de muchas cosas incluso interesantes” (19). De acuerdo con algunos sucesos apuntados en fecha concreta podemos deducir la cronología de la vida de Pascual. Véase la parte del Apéndice en que anotamos los años y los acontecimientos que se cuentan en la novela y en el cine.

al primer tercio del siglo XX durante la coronación y la Restauración de Alfonso XIII (1902-1930), prolongada hasta la II República (1931-1939) y plena Guerra Civil (1936-1939).<sup>7</sup> A principios del siglo XX, durante el nuevo reinado de Alfonso XIII, los problemas anteriores seguían vigentes, que eran “*la oligarquía*” y “*el caciquismo*” (*Historia de España*, 482). Durante la década de los veinte, el *militarismo* ya desbordó su función genuina de defensa y se presentó en dos formas: la de las Juntas de Defensa y la de la guerra de África (*Historia de España*, 492). Durante los conflictivos años treinta aumentó el nivel de la violencia: desde las elecciones municipales (1931) hasta el triunfo del Frente Popular y la Guerra Civil (1936-1939). Todos estos acontecimientos, entre otros, los veremos reflejados en la película de Ricardo Franco y analizaremos en los siguientes apartados.

A diferencia del claro afán de Ricardo Franco en los sucesos políticos, Cela, en la soledad de la inmediata posguerra, tenía que cuidarse mucho de la censura y de los tabúes políticos que le podían impedir la creación literaria. A juicio de Iglesias Laguna, “En años de censura rígida (Cela) no se atreve a llamar a las cosas por su nombre y reduce voluntariamente a peripecia sentimental lo que podría haber tenido valor paradigmático como documento vivo de la España de 1922” (225).<sup>8</sup> A Ricardo Franco, a su vez, esas mismas consideraciones frente a la censura podrían servirle de criterio en el rodaje de *Pascual Duarte*. Es cierto que la situación social de las postrimerías de Franco era más alentadora que durante la plena dictadura. El Generalísimo Franco de los años cuarenta, triunfador de la Guerra Civil y jefe de la Falange, “alardeó de afinidades con nazis y fascistas” (Bayo 225). En cambio, durante los años setenta, a partir de 1974, los grupos políticos ya empezaban a preparar el cambio político, por lo tanto, los adictos al régimen franquista iniciaban un tímido reformismo para su continuidad una vez fallecido Franco. No obstante, las reformas no eran suficientes y no podían satisfacer las peticiones de las masas de amnistía para presos políticos y de legalización de los partidos políticos (Bayo, 228-229). La reciente investigación histórica sobre este período, *Tiempo de incertidumbre*. Carlos

<sup>7</sup> Véase el Apéndice en el que hacemos un análisis comparativo de la cronología narrativa.

<sup>8</sup> Démonos cuenta de que el año 1922 la crisis política española se precipitó tras el desastre de Annual (1921) y la venidera instauración de la dictadura del general Primo de Rivera (1923).



*Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-1976)*<sup>9</sup> de Javier Tusell nos sirve de espejo para observar las sinuosidades, trampas y dificultades de aquella coyuntura histórica con el lastre del franquismo todavía a cuestas. Como consecuencia, todas esas turbulencias de los años setenta motivan a Ricardo Franco a hacer la película desde una perspectiva distinta del talante literario de Cela.

En cuanto a las producciones cinematográficas, Monterde, en vista de esta historia política, comenta que las leyes seguían siendo ambiguas a pesar de que ya se había abolido la censura (por ejemplo, la censura previa de guiones), pero todavía existía el peligro de que la película fuese prohibida cuando todavía estaba hecha a medias. La amputación que sufrió *Pascual Duarte* del corte "del plano final" podría explicar la inestabilidad de la "tímida apertura" del tardofranquismo (33). Sin embargo, ante las prohibiciones del gobierno de Arias Navarro, es digno de mención el desafío de Ricardo Franco para derrumbar algunos temas tabú como la prostitución, la rebelión, el desnudo... etc., aunque lo haya hecho todo con cierta mesura.

### **El realismo social novelístico y el realismo cinematográfico**

Uno de los rasgos más genuinos de la novela española de la posguerra es el deseo de aproximación a la problemática humana y el de abordar la cruda realidad social. Por lo general, los escritores tienen el deseo de tomar conciencia de unas realidades desgraciadas, de índole ética o social, hasta llegar a la postura de la literatura comprometida. Los temas de la narrativa española de la posguerra están ambientados en el realismo social pese al experimento fantástico o surrealista en cuanto a la técnica. El llamado "realismo social" se refiere a algunas características típicas: la nota pesimista, el tono severo y condenatorio, la estrecha vinculación con España y sus problemas. Partiendo de este tema del realismo social, en *La familia de Pascual Duarte* de Cela se ha visto el punto de arranque del "tremendismo" de la posguerra debido a la truculencia del relato. Por otra parte, la corriente realista que le tocó a Ricardo Franco se refiere a las expresiones y técnicas

---

<sup>9</sup> Junto a esta investigación, Javier Tusell publica asimismo otro libro titulado *Vivir en guerra. Historia ilustrada. España 1936-1939*, Madrid: Silex, en el que aparece un conjunto de fotografías pertenecientes a la Guerra Civil, desde los frentes de guerra hasta escenas de vida doméstica en la retaguardia.

filmográficas. La teoría del realismo cinematográfico ha experimentado una evolución a lo largo de la historia del cine universal. Desde los críticos André Bazin, Cesare Zavattini hasta el destacado director de cine italiano, Roberto Rossellini, quien presenta un “neorrealismo” filmico en *Roma, ciudad abierta* (1945), ha ejercido una gran influencia en el cine español de los años cincuenta y sesenta.<sup>10</sup> De hecho, el realismo, en sentido lato, ha causado gran impacto en la filmología incluso hasta la nueva centuria del siglo XXI.

Ante todo, hace falta una básica clasificación del argumento de ambas obras. La adaptación filmica ha suprimido muchos episodios de la novela y resta importancia a varios personajes. Desaparece la segunda esposa de Pascual, Esperanza. Tampoco se alude al señor Rafael ni al hermano Mario. La vida de Pascual se cuenta dentro del ámbito de Extremadura sin mencionar sus viajes a Madrid y La Coruña. En cambio, se introducen determinados datos históricos: Semana Trágica de Barcelona, proclamación de la República, comienzos de la Guerra Civil. Se evidencia un interés del director de cine de relacionar los problemas del protagonista con la conflictividad sociopolítica de España.

A pesar de los valores de *Pascual Duarte* de Ricardo Franco que se reconocieron gracias al Festival del Cine de Cannes, también podemos encontrar comentarios y críticas no muy favorables sobre esta creación cinematográfica. A juzgar por los saltos de imágenes y la poca relación aparente entre una secuencia y otra, a muchos les ha resultado una película “sosa, lenta y floja”,<sup>11</sup> sin un hilo conductor ni una base fuerte que sustente la trama. Así como confiesa Pascual en sus memorias diciendo que “Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada...” (50), no es menos cierto que la narración de la película aún es más compleja e irregular. Si bien

<sup>10</sup> Hay no pocos estudios sobre la influencia del “neorrealismo italiano” en la película española *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, considerándola como representación del realismo falangista.

<sup>11</sup> Véase <http://www.culturalianet.com/deb/mostrat.php?art=13166> . Los comentarios que aparecen en este foro resultan más bien negativos. No obstante, a mi parecer, estas opiniones parten de una primera impresión sin ir más allá del estudio del arte filmico o de la falta del trasfondo textual de la novela.

existe cierta ruptura del orden cronológico en la novela, al menos está narrada y clasificada en diecinueve capítulos, que la voz (o la pluma) del “memorialista” (Pascual) sirve de guía de la lectura para que los lectores puedan entrelazar los sucesos, mientras que la película *Pascual Duarte* es más bien una operación del arte de *collage* de escenas y de metáforas visuales. Tanto en la novela como en el cine se acumulan noticias dispersas, imágenes sueltas que se ensartan en los relatos. Esta tendencia al abigarramiento propia del estilo de la escritura celiana, Ricardo Franco, a su vez, la proyecta en la película como un laberinto.<sup>12</sup> Por si fuera poco, en la película el escaso diálogo entre los personajes ahonda el misterio del argumento y ensancha la ruptura que existe en las relaciones humanas, formando algo parecido a un crucigrama o un rompecabezas sin clave, de forma que a quien no haya leído la novela o esté poco informado de su historia, las secuencias le provocarán una serie de confusiones adentrándole en un laberinto.

El caso de la adaptación de *Pascual Duarte* es “una libre adaptación dispersa”, es decir, en vez de trasvasar el contenido y las intenciones de la novela al lenguaje filmico, el adaptador toma la novela como base o arranque de una historia distinta.<sup>13</sup> De modo que, mediante la operación de Ricardo Franco, los diecinueve capítulos (con el prólogo y el epílogo) de la novela celiana se trasmudan y forman una serie de imágenes sin mucha correlación entre sí, ni conexión consecuente, ni una línea de intriga bien trabada. Ricardo Franco ha experimentado una forma nueva de técnica cinematográfica realizando una producción suya que autolegitime su propia estética filmica. Tal es la corriente que se suele denominar cine de la apropiación. Este estilo autónomo refleja la interpretación de la “narratología filmica” en lo que se refiere a las características del realismo cinematográfico y el formalismo. En rigor, la técnica que ha empleado Ricardo Franco en *Pascual Duarte* ya tiene los matices del “realismo”, algo así como el llamado *cinéma vérité*, mezclado asimismo con un tinte del estilo

---

<sup>12</sup> Fijémonos que *La familia de Pascual Duarte* es la que tiene menos abigarramiento dentro de todas las producciones celianas. *La colmena*, *San Camilo*, 1936... tienen mucho más bocetos de tipos y situaciones que ensarta el autor en la narración.

<sup>13</sup> Hay diversas opiniones sobre esta adaptación, a Kinder le parece una adaptación fiel a la novela (184) , a Quesada le parece una libre adaptación dispersa (11).

de Luis Buñuel.<sup>14</sup> No obstante, no se puede clasificar a Ricardo Franco ni clasificar la película como perteneciente estrictamente a un rango o un estilo determinado, puesto que él, junto a otros realizadores de la década de los setenta no escatiman esfuerzos para hacer unas películas muy personales fuera de las formas y estilos habituales. De acuerdo con la nueva interpretación de Giannetti sobre la narración realista en el cine, podemos adoptar una postura más ecuánime e imparcial para justificar la obra de Ricardo Franco.

Sea el realismo o el formalismo, siempre existe cierto paradigma o modelo de narración. Sin embargo, los directores del realismo procuran ocultar estos paradigmas para que se diluyan dentro de la historia filmica. En otras palabras, a primera vista, el estilo realista aparece como si no tuviera nada artificial o manipulación humana, sino una forma de disimulo estético. A los directores de cine del realismo les gusta la forma de adaptación libre. La historia no tiene un claro comienzo, ni un desenlace concreto. Los sucesos entre sí no tienen un obvio vínculo. Se puede interponer algún suceso en cualquier escena fragmentaria, y desde luego, en este tipo de “narración realista” no se encuentran los chocantes conflictos diametralmente opuestos que se suelen disponer en la narratología clásica” (336).<sup>15</sup>

Si llegamos a entender este estilo realista y la forma correspondiente de la dirección filmica, podemos comprender el mecanismo de esa serie de escenas fragmentadas que expone Ricardo Franco en *Pascual Duarte*. Como consecuencia, en la película no hay un narrador omnisciente como lo tiene la novela, sino un narrador oculto-objetivo que no hace ningún juicio previo. Esta actitud corresponde a la corriente del grupo llamado Cine Español Independiente<sup>16</sup> de los años sesenta y, particularmente, los años

<sup>14</sup> En sus producciones, Buñuel suele interponer alguna secuencia que no tiene mucho que ver con la secuencia anterior ni la posterior, por ejemplo, en *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía* (1972), tal como plantea Ricardo Franco en alguna secuencia de *Pascual Duarte*. Véase la secuencia 24 del Apéndice.

<sup>15</sup> La traducción del inglés al castellano es mía.

<sup>16</sup> El Cine Español Independiente tiene un punto en común en su lucha contra el cine industrial

setenta, cuando los directores se dedicaban a la reforma narrativa del cine, optando por un cine no-narrativo (*Cine español 1896-1983*, 276). Los personajes y sucesos tienden a ser más bien independientes, solitarios y concretos. La historia no se desarrolla con excesiva melancolía ni exagerando el dramatismo, sino al contrario, de un modo más escueto, sincero y austero. Los espectadores que gustan del ritmo intenso y de la acción trepidante no se acostumbran a aceptar este tempo filmico e, incluso, se agobian por la lentitud de las escenas que se suceden como una letanía monótona. Además, el eje central se bifurca en diversas divagaciones y éstas en cualquier secuencia pueden volver a retornar su curso a la fuente principal del filme. No obstante, todos estos detalles o segmentos escénicos los tienen que deducir los espectadores, porque la película no remite a mensaje alguno ni hace ninguna alusión al respecto. Al observar estos elementos fundamentales que Ricardo Franco, con marcada voluntad de estilo, ha aplicado a su *Pascual Duarte*, entendemos que ha lanzado un reto abrupto, rompedor y disuasorio hacia el arte filmico. Como consecuencia, podemos comprender la crítica de Miguel Ángel Palomo comentando que *Pascual Duarte* es "Película durísima, seca, asfixiante, de sobria y milimétrica puesta en escena, un filme que pone en imágenes el vacío y la locura de un personaje terrible, destruido por una sociedad enferma (...) obra inclasificable dentro del panorama del cine español de la época".<sup>17</sup> Esta exégesis puede equipararse con la crítica de Mabrey C., quien considera a Pilar Miró y a Ricardo Franco como dos pilares en la cúspide tanto del cine español de calidad como del cine de conciencia, que dejaron huella indeleble en la Escuela Oficial de Cinematografía y en el Instituto de Ciencias y Artes Audiovisuales de España.<sup>18</sup> No obstante, Domènec Font en "Dos no son

---

dominante. (*Cine español 1896-1983*, 276). El grupo al que pertenecía Ricardo Franco se llamaba Escuela de Argüelles.

<sup>17</sup> Esta crítica se publica en el diario *El País*, véase <http://www.filmaffinity.com/es/film305177.html>.

<sup>18</sup> Véase el artículo de Mabrey C. En <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>. Aparte de la confirmación de Mabrey, de acuerdo con el análisis que se hace en el libro *Cine español 1896-1983*, el bienio de 1976-1977 es un bienio del despegue, "un bienio donde, por el documental o la ficción, por la comedia o el drama, se van a sacar a relucir problemáticas, temas u opiniones como nunca se había hecho en el cine español. En los nombres de este bienio, para bien o para mal, vendrán a asentarse los principios, las bases, las claves, del futuro del cine español. De un cine español que pueda competir internacional y homologadamente." (240) A la sazón todos los directores o cineastas trataban de hacer su película, reflejando el nuevo caleidoscopio del cine español de la Transición. El éxito que consiguió Ricardo Franco con *Pascual Duarte* en 1976 en el

siempre pareja: la novela realista en el cine español” indica que el momento histórico de la adaptación plantea problemas respecto al tratamiento de la realidad reflejada y de la apreciación del público. Font se refiere especialmente a las dos novelas celianas adaptadas al cine: *La familia de Pascual Duarte* (1942/1975) y *La Colmena* (1951/1982).<sup>19</sup> Ya que desde el nacimiento de estas dos novelas hasta la producción de las películas transcurren casi cuatro décadas y, a su juicio, a medida que pasa el tiempo y cambia el sistema político, el valor y el sentido de las novelas de la época (las pesadumbres de la inmediata posguerra) pueden que no cuajen bajo el trasfondo social-histórico de las películas (la época del declive del franquismo y la producción de la era Miró), y como consecuencia, las representaciones filmicas no son más que un envoltorio escenográfico en nombre de la divulgación cultural del cine de la reforma sin muchas determinaciones estilísticas (*La imprenta dinámica...*, 333). Font mantiene un punto de vista más bien pesimista y negativo ante el valor de estas producciones filmicas. Antoine Jaime, a su vez, en un amplio estudio y recopilación de los últimos veinte años del cine español del posfranquismo, *Literatura y cine en España (1975-1995)* exalta las que contienen un reflejo de los avances democráticos del país como el “nuevo” cine español y no presta mucha atención a esta producción de Ricardo Franco y otras similares. Pese a todo ello, a nuestro parecer, es precisamente este choque cultural y la incongruencia temporal entre las producciones artísticas, lo que refleja y nos enseña los valores socioculturales de un país a lo largo de distintas épocas socio-históricas. Si bien *Pascual Duarte*, junto a otras películas de Ricardo Franco, *Los restos del naufragio* (1978) y *Berlin Blues* (1988) son las que se ajustan más a la producción convencional, aún así, se nota su gusto por lo arriesgado y el estilo abierto a lo inesperado que “no hay nada rebuscado en su originalidad” (*Diccionario del cine español*, 378). Estos rasgos que caracterizan al estilo identificador de Ricardo Franco los podemos verificar en el siguiente apartado de este estudio.

---

Festival del Cine de Cannes podría ser uno de los pioneros del despegue.

<sup>19</sup> Análogos estudios comparativos también se puede ver a Deveny, “Cinematographic Adaptations of Two Novels by Camilo José Cela” *Literature Film Quarterly*, (1988: 16) 4: págs 276-279.

### La técnica “no-narrativa” y metáforas visuales

El arte cinematográfico, aparte del dramatismo argumental que ofrece mucho encanto al espectador, se destaca más bien por su técnica de expresión a través de las luces, los efectos del sonido y las imágenes metafóricas, etc. Si la esencia y el valor de Cela radican en la escritura y su riqueza de palabras y expresiones literarias, la película de Ricardo Franco hay que verla desde el contraste de las imágenes y sus interrelaciones. Ahora bien, vamos a examinar algunas secuencias más relevantes de *Pascual Duarte* en la que se atisba en Ricardo Franco el tinte del “Nuevo Cine Español” de los años sesenta, asimismo la influencia de Federico Fellini y parte de la huella del neorrealismo italiano. Si observamos atentos las peripecias de las secuencias fragmentadas, nos damos cuenta de lo que hemos mencionado antes sobre la técnica de los directores del “realismo”, que parecen disimular su afiliación al formalismo o expresionismo, sin embargo, no son menos formales ni menos expresivos en cuanto a sus intenciones de “estructurar o sistematizar el rodaje”, cuidando todos los detalles para que se presenten como si no hubiera ninguna manipulación artificial (Giannetti, 336). El mecanismo filmográfico que se utiliza preferentemente en las películas realistas lo ha experimentado Franco, en mayor o menor medida, en esta película. Tales mecanismos son la pantalla panorámica, el *traveling*, el plano vertical, la focalización de picado, a vista de pájaro, gran plano general, etc. Desde las secuencias del *collage* se puede percibir el montaje artístico de la dirección de Ricardo Franco.

Nada más empezar, Pascual Duarte, con las manos maniatadas, va acompañado por dos hombres armados con escopetas en un vasto campo esperando a que venga el carro de presos para llevarlo a la cárcel. No se identifica a estos dos hombres, que son guardaespaldas de don Jesús, sino hasta el final de la película cuando Pascual Duarte, después de haber matado a su madre, se dirigió hacia la casa de don Jesús y disparó sobre él. Démonos cuenta de que Pascual fue llevado a la cárcel junto a los presos políticos. A partir de ahí empieza una narración objetiva y retrospectiva con “*flash-backs*”, además, todo el procedimiento se desarrolla en forma de círculo por el que el presente y el pasado se intercalan entre sí. Esta primera escena que alude al futuro destino fatal de Pascual Duarte está teñido de un tono bastante felliniano. Bajo el amplio campo infinito, a lo lejos venía el carro para llevar a criminales a la cárcel. Una escena similar con

un gran plano general que refleja el inmovilismo rural y el espíritu de frustración del hombre provinciano la había proyectado Federico Fellini en su *Amarcord* (1973).<sup>20</sup> En *Pascual Duarte*, a lo largo del camino del campo, se repite una y otra vez esta acción de recibir a los presos, y aunque parece ilógico el lugar, sin embargo, el espacio del ambiente nublado y frío sin límite ahonda la sensación de inercia. La repetición del campo ensanchado en varias secuencias mientras se rastrea los recuerdos de Pascual con su figura humilde en el centro de la pantalla constituye el contraste de la imposibilidad de resistir a la naturaleza con el esfuerzo humano, tal y como es la predestinación del protagonista.

En la película el hilo conductor de la trama hay que verlo dentro de un tiempo circular, o sea, los enlaces entre las imágenes de los recuerdos, las luces cambiantes y la música. Citamos algunas escenas más características de la película para realizar su análisis. Por ejemplo, en la primera escena, desde la cara de Pascual Duarte maniatado y resignado en el campo, se salta a la cara del niño Pascual estudiando en el colegio durante la infancia. La lectura del niño Pascual sobre la vida de Isaac y su sacrificio que Dios le pide a su padre Abraham parece implicar la circunstancia del presente y del futuro de Pascual. Según la Biblia, la vida de Isaac se salvó al final gracias a un ángel, mientras que en el niño Pascualillo, se vislumbraba su destino como víctima de la familia, ya que el ambiente familiar que le rodeaba con constantes querellas entre sus padres le convertirá más tarde en una víctima de la sociedad. Otra imagen visual que se percibe referente a las buenas relaciones entre los hermanos es aquella en que la madre da a luz a la hermanita, Rosario, a quien Pascual quiere mucho y la imagen del bebé dormido se traslada a la cara de una muchacha de dieciocho años de edad que va acompañando a cazar a su hermano Pascual. Éste, cuando se halla encarcelado, el ambiente solitario y acongojante de la celda le recuerda el grito mortal del padre encerrado y la escena salta a la muerte del padre como si el destino de éste se repitiera en el hijo. Hay otra escena que también es bastante sorprendente, que es la imagen de una sombra que gira desde la esquina de una plaza y viene directa hacia la calle vacía (hacia el espectador),

---

<sup>20</sup> Con *Amarcord*, el retorno al pueblo de su infancia, Fellini consiguió renovar su estilo y técnica y marcó de nuevo otro esplendor en su carrera cinematográfica. Fellini y otros directores italianos del neorealismo también han ejercido grandes influencias en directores españoles, por ejemplo, la película *Calle mayor* de Juan Antonio Bardem.



al acercarse, se nota que es Pascual, y más tarde se incorpora la imagen de Rosario. Los dos caminan hacia la residencia donde vive Rosario en Trujillo. Antes de que aparezca la sombra de la imagen (Pascual), la secuencia anterior es una película en blanco y negro que provoca la risa de los espectadores (dentro del marco de la película). La figura con vestido negro va delante, perseguido por un grupo de mujeres, vestidas todas de blanco (al estilo de novia), y es un motivo de risa. Sin embargo, esta figura de vestido negro que va delante de repente salta a la siguiente escena engarzada con la sombra de Pascual en la esquina. Esto alude a los dos hermanos que vienen contentos del cine después de haber visto la película cómica, y esta es la única escena en la que se ve la cara alegre de Pascual. Sin embargo, esa risa del espectador dentro del cine y la figura aparentemente burlesca parece ser una encarnación de Pascual mismo. ¿Quién se ríe de quién? Además, esta técnica de meter otro marco filmico (el cine) dentro de la película ha sido considerada una técnica experimental, renovada y utilizada por no pocos directores de cine,<sup>21</sup> y como ellos Ricardo Franco la utiliza, aunque sólo con dos rayos de luz mortecina presenta la imagen del proyector de cine y ofrece así el ambiente de un cine rural de la época, pobre y rudimentario.

Los escasos diálogos, el contraste de la luz y la oscuridad que da una atmósfera de opacidad, trazan un ambiente de tinieblas y unas imágenes lúgubres transmitiendo el mensaje de la incomunicación, la soledad y la desgana. Según Georges Bataille, los términos de civilización y de barbarie, o salvajismo, son los dos aspectos extremos de la vida humana. Cuando el lenguaje es definido como premisa la expresión del hombre civilizado, entonces la violencia es silenciosa (192).<sup>22</sup> Así es como describe Cela la experiencia y el asombro de Pascual durante su estancia en Madrid: "... con la sarta de insultos que se escupieron, no hicieran ni siquiera además de llegar a las manos.... por lo que es más curioso, ni se tocaron un pelo de la ropa. Yo estaba asustado viendo tan poco frecuentes costumbres... ¡Así

---

<sup>21</sup> Incluso en los años ochenta y noventa todavía era frecuente el empleo del cine dentro del cine. Algunos claros ejemplos que consiguen buena crítica y éxito en taquilla son, por ejemplo, *Cinema Paradiso* (1989) y *El cartero* (1995).

<sup>22</sup> Por supuesto, Bataille no aboga sólomente por esta consideración del lenguaje, sino que enuncia desde diversos aspectos la paradoja entre la civilización y la barbarie en cuanto a la expresión del lenguaje.

da gusto! Si los hombres del campo tuviéramos las tragaderas de los de las poblaciones, los presidios estarían deshabitados como islas” (119-120).

Ricardo Franco, por su parte, parece ser partidario de ese enunciado de Bataille y de Cela, el silencio es lo que manipula para destacar la violencia. La focalización que se da siempre en las espaldas de los personajes como si marcara una línea divisoria entre el mundo de los protagonistas y el de los espectadores, también da la sensación de la incomunicación y el apartamiento. Claros ejemplos son las escenas de la cárcel que aparecen dos veces al principio y al final cuando Pascual fue enviado a presidio, todos estaban de espaldas al espectador separando el mundo de la libertad y el mundo del presidio y ahondando la soledad del protagonista. Al igual que este efecto sentimental, la utilización de un plano de picado suele interpretar el tema de la fatalidad porque la perspectiva es aún más limitada que a vista de pájaro (Giannetti 26). Entonces se estrecha el marco del ambiente sofocante a que está sometido el personaje. De este modo, el personaje aparece humilde y resignado frente al ambiente que le rodea, tal como el foco que se contempla desde el ángulo alto cuando Pascual fue llevado a la cárcel. El limitado espacio del suelo y la pared proyecta un perfil claustrofóbico de la celda donde van a encerrar a Pascual.

Los pocos diálogos en la película tienen doble función y efectos dramáticos. Primero, el diálogo es el pretexto de una riña que incita las peleas como les pasa a los padres de Pascual y a los amigos en la taberna; segundo, el diálogo es una comunicación de hermandad como lo que representan Pascual y Rosario. El resto de los diálogos (Don Jesús y sus amigos, El Estirao y la madre de Pascual) son más bien fuentes informativas del trasfondo social de la película. La cúspide de esta obra (más en la novela que en el cine) se enraíza en las relaciones entre Pascual y su madre, lo que describe Cela en la novela refiriéndose al cambio de las relaciones madre-hijo y el motivo de la matanza: “... mucho me dio que pensar, porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo. En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que el de la misma sangre; en un enemigo que me gastó toda la bilis, porque a nadie se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece y uno llega a aborrecer el parecido (58). Al final, Pascual confesó que el pensamiento de darle muerte a su madre no le sobresaltó ni un ápice sus pulsos (157).

A consecuencia de esta serenidad inhumana y al hilo de la lectura de la novela, todos estos trastornos y sentimientos complejos que le carcomen la conciencia y le torturan el juicio a Pascual los proyecta Ricardo Franco a través de imágenes negras, luces oscuras al estilo de la pintura negra goyesca para trazar esta alienación o histeria del protagonista. El color negro y la luz oscura llegan a ser metáforas de las circunstancias lastimosas o de la muerte. Tal como anota Cela al describir las luchas internas de Pascual: “La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma, muy pegada al suelo, siguiendo el terreno, ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarme” (144). La sombra y el fantasma constituyen como los elementos de los conflictos interiores y de la suerte siniestra de Pascual y Ricardo Franco los refleja a través del silencio, el aire de calma, el leve movimiento pausado, los gestos indiferentes, la apatía en las expresiones faciales o por el contraste de dos imágenes diametralmente opuestas para resaltar la inquietud psicológica. Sin embargo, a pesar de estos efectos simbólicos de la luz oscura y el color negro en *Pascual Duarte*, Ricardo Franco aún intenta subvertir esta perspectiva convencional. A consecuencia de esto, hubo veces en que la oscuridad parecía implicar el peligro, la crisis inminente y la malicia, pero la tragedia fatal sucedió a la luz del día.<sup>23</sup> Por ejemplo, la noche de la luna de miel de Pascual y Lola, ofrece una imagen del dulce sueño de los dos novios recién casados. También en otra escena se oye una bulliciosa manifestación popular por la noche después de escuchar la declaración elocuente por la radio de “¡Orden y Paz!; ¡Viva España y Viva la República!”<sup>24</sup> notándose aquí una imagen más oscura que nunca. En cuanto a la muerte de la perra y de la mula,<sup>25</sup> todo acontece en pleno día, en el campo infinito sin horizonte. A continuación de la escena de la muerte de la mula aparece bastante brusca la imagen de un funeral en el que Pascual ayuda a subir el ataúd y delante del cual caminan el párroco de la iglesia y un niño. A regular distancia del funeral se ve a tres mujeres vestidas de negro con unas caras pálidas e impasibles, una escena de negrura

---

<sup>23</sup> El gran director de suspense Alfred Hitchcock es muy hábil para crear misterio en plena oscuridad y la muerte a plena luz.

<sup>24</sup> Las citas de los diálogos sin numeración proceden de la película.

<sup>25</sup> En la novela es una yegua, mientras que en el cine es una mula. Ponemos “yegua” al tratar de la novela, y “mula”, del cine.

total. Esta escena debía corresponder a lo que dice en la novela: “Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido... ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; ... Esas tres mujeres eran mi mujer, mi madre y mi hermana” (99-100). Sin embargo, este gran salto desde el aborto de Lola y la muerte de la mula al funeral resulta bastante asombroso, el espectador mismo tiene que resolver el enigma contextual —una serie de sucesos desagradables en la vida de Pascual— a lo largo de todo este proceso.

Las escenas mortecinas que se caracterizan por la incomunicación y la sensación opresiva, son aquellas que tratan de las relaciones entre Pascual y su madre. Por ejemplo, cuando la madre enfurecida decidió encerrar al padre alcohólico, Pascual no reaccionó; al morirse el padre en la alacena, Pascual luchó contra la madre para sacarlo fuera sin mediar palabra alguna; cuando Rosario se marchó con El Estirao, no hubo ningún cambio de pareceres entre Pascual y la madre. Cuando la madre le dijo que Rosario mandó dinero a casa con El Estirao, Pascual se limitó a repetir nada más que ese nombre: “El Estirao” (siendo la única vez que Pascual da respuesta a la madre). Por otra parte, la incomunicación se presenta como una carencia de cariño. Por ejemplo, cuando la Rosario enfermiza volvió a casa, Pascual le preparó un caldo y los dos se sentaron fuera para descansar. Al tiempo que se ahondaba el silencio total, el viento sacudía la cortina más fuertemente. La imagen de la cortina de la puerta solamente aparece en esta secuencia y el contraste del silencio con el soplo del viento hace alusión a la fuerza de la naturaleza, a la inquietud y a las insatisfacciones de los personajes. Además, la composición de una Rosario “grande” sentada en la silla con la palma de su mano sobre el hombro de un Pascual “pequeño” y agachado en cuclillas forma una imagen como si fuera de madre-hijo. Por otra parte, es digna de notar la escena de la vuelta de Pascual a casa después de salir de la cárcel. Al bajar Pascual de la estación vio enseguida las letras de “Tierra y libertad” escritas en la pared. “Tierra y libertad” son las dos cosas de lujo que Pascual ignora si le pertenecen de verdad o no. Estas dos cosas son asimismo las condiciones fundamentales que la clase baja pide a las altas autoridades para que puedan tener una vida llevadera. Pascual volvió solitario a casa, no obstante lo que encontró fue una casa vacía. Pascual salió afuera y se sentó al lado de la puerta (esta misma escena se repite tres

veces y la puerta siempre es una puerta oscura por donde no entran ni la esperanza ni el aliento), delante de él, en el campo lejano apareció la imagen de Rosario y la perrilla corriendo, pero eso no era sino una ilusión de los tiempos pasados y la pura verdad que se le presentó a la cara fue la figura de la madre indiferente sin dirigirle ni una palabra. Al final de la película, en la escena de la limpieza de la escopeta —una focalización de acercamiento en primer plano, donde se prolonga el tiempo de la preparación—, todos los pasos se presentan muy minuciosos, lentos y sosegados, al tiempo que en el ambiente se nota el latido de una amenaza. El tiempo transcurre silenciosamente y la luz oscura oscila. La madre vestida de negro se acerca sentándose delante de Pascual y no hay comunicación alguna entre ellos. De repente, Pascual abre fuego y la madre cae muerta hacia atrás. La viva expresividad de Cela en la novela, donde se describe que “La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón – el izquierdo – y me lo arrancó de cuajo. Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...” (161) llega hasta el extremo de un silencio absoluto, una afonía mortal, en las manos de Ricardo Franco.

La música del preámbulo de la película, que suena antes de que comience la historia, la volvemos a percibir más tarde en varias escenas como advertencia de los malos augurios y señalando la inminencia de los hechos de sangre que va a cometer Pascual. La banda de sonido en *Pascual Duarte* es intensa pero monótona y tiene función alusiva frente a las situaciones estáticas y parsimoniosas que dispone el director de cine. Además, la repetición de la misma música en el cine puede responder a la repetición de descripciones análogas cuando el autor (Pascual/Cela) reitera los signos de cenestesia como latidos, sangre y fiebre en situaciones que provocan el odio o el pánico.<sup>26</sup> La música sonaba cuando Pascual iba a matar a la perrilla y la melodía musical intensificaba cada vez más la tragedia. En el caso de la muerte de la mula, al compás de la carrera de Pascual por el campo en busca del animal que le causó el aborto a Lola, la música resonaba

---

<sup>26</sup> Por ejemplo, Pascual se emociona cada vez que ve a Lola y se encoleriza al sentirse ignorado por Gregorio, etc.

cada vez con más excitación a medida que se adelantaba la figura de Pascual desde el plano general hasta el primer plano. Cuando Rosario decidió irse otra vez con El Estirao, Pascual no aguantó más y mató de un tiro al Estirao dándole en la camisa blanca, que quedó rota en forma del triángulo (como si fuese un triángulo amoroso), mientras la misma música resonaba.

Pero a causa de que el tema del adulterio estaba todavía prohibido en la “mínima apertura” que empezó después de la muerte del dictador, (o quizá por una decisión personal del director Franco), la escena de la novela en que aparecen las relaciones entre El Estirao y Lola, esposa de Pascual, ha sido omitido (así como el adulterio entre la madre de Pascual y el señor Rafael en la novela también ha sido suprimido). En vez de ponerle los cuernos a Pascual, Ricardo Franco lo resuelve intensificando el triángulo de relaciones entre El Estirao, Rosario y Pascual. La música recordaba al espectador la presencia del destino fatal cuando Pascual consiguió la amnistía. Pascual se encontró muy solo sentado al lado de la puerta de su casa; la madre se acercó a Pascual que estaba abstraído allí, la música empezó a sonar y los dos no se hablaron. Aquí debía ser uno de los momentos en que se incubaba la intención de Pascual de matar más tarde a su madre. Después de la muerte de la madre, la música fúnebre volvió a sonar cuando Pascual salió al amanecer en busca de don Jesús, que era su última víctima. La relación entre don Jesús y Pascual tiene una presentación más clara y evidente en la película que en la novela, porque el tabú político ya no presenta la cerrazón de los años cuarenta. En la novela el autor no precisa la causa de la muerte y menciona simplemente en la dedicatoria “A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonría” (23). Por otro lado, al final de la novela, se vislumbra otra huella del asesinato en “Otra nota del transcriptor”: “... si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva, del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso...” (164). El asesinato de don Jesús es una denuncia de la injusticia y de la desigualdad de las clases sociales. Pascual, en este caso, desempeña la voz del colectivo oprimido por el terrateniente y el recurso que le queda ha sido el peor de todos, pero que parece ser el único que les queda a los marginados sociales.

Cela en su obra caracteriza con mucho detalle a las figuras femeninas que rodean a Pascual, tanto a la madre, como a la hermana Rosario, como a

la primera mujer Lola, como a Esperanza, su segunda esposa. No obstante, en el cine, aparte de la madre, a la que se le impone una incomunicación total con Pascual, la que cobra más relevancia es Rosario. Según declaró Ricardo Franco, en la película “todas las víctimas de Pascual han sido, de una forma u otra, sustitutos de Rosario, quien para Pascual es el objeto de su deseo incestuoso y el único recurso de su consuelo dentro de una vida emocional y materialmente paupérrima” (13-14). El complejo de Edipo de Pascual lo traslada a su hermana Rosario. Así que las escenas de íntimas relaciones entre Rosario y Pascual responden a esta declaración del director. Por ejemplo, justamente después de ver a Lola medio desnuda escondida bajo el árbol en el campo de caza, en la siguiente secuencia se proyecta una *imagen* sugerente de erotismo que es la dulce mirada (o podría ser mirada de lujuria) de Pascual que escudriña a Rosario desnudarse en la misma habitación cuando la luz enfoca en un pecho de Rosario y ella le pidió que apagara la luz.<sup>27</sup> El pecho de Rosario tiene que ver con la primera fase de la separación del niño de la lactancia materna según Freud y Lacan (*New vocabularies in film semiotics*, 127) y constituye una búsqueda sensual de Pascual, que arrastra un deseo insatisfecho al haber estado desprovisto del amor materno desde la infancia, y que se ahonda durante una vida de constantes pérdidas personales, que le obliga subconscientemente a buscar el objeto deseado mediante un desplazamiento. Pascual fusiló a El Estirao porque Rosario se iba con él y no por el adulterio con Lola como se describe en la novela. Sin embargo, lo que expone Ricardo Franco sobre las relaciones entre Pascual y Lola no es menos atrevido y violento que lo que se narra en la novela celiana. El desenfreno incestuoso de Pascual lo convierte en una violencia sexual a través de la violación, en contra de la voluntad de Lola. Lola no era nada más que un desplazamiento de Rosario para saciar el deseo insatisfecho de Pascual.

Como hemos explicado antes acerca de las metáforas visuales, una de las escenas más chocantes, a la vez trágica y cómica, es la de la muerte de la perra (la tragedia), seguida por una secuencia de película cómica (la comedia). Porque Pascual, después de matar a la perra, se fue a buscar a

---

<sup>27</sup> Es curioso saber que el 19 de febrero de 1975 se promulga en España un nuevo Código de Censura, que deroga el que está vigente desde 1963, que dice: “Se admitirá el desnudo siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía.” (Torres 1996:41).

Rosario y los dos se fueron al cine a ver la película *Siete ocasiones* (*Seven Chances*, 1925) de Buster Keaton (1895-1966). La re-presentación intertextual de esta comedia en el cine dentro del cine es muy significativa, por lo que el sino del protagonista (Keaton en *Siete ocasiones*) tiene algo análogo al de Pascual. Por otro lado, se puede considerar un homenaje que Ricardo Franco rinde a este gran actor de notables habilidades cómicas y acrobáticas. La escena que eligió Ricardo Franco era la tercera parte de *Siete ocasiones* en la que se desarrolla la persecución que sufre Buster (Jimmie Shannon en la comedia) por las novias, que se sienten engañadas por el anuncio de “millonario busca novia”, mientras aquél se dirige a la casa de su chica querida. A mi modo de ver, este trasplante o apropiación del humor negro o la ironía del fragmento cómico de Keaton en la persona de Pascual Duarte y en la película, a pesar de ser escenas de unos segundos, ha desvelado casi todo el mensaje que quiso exponer la pluma expresiva de Cela. A lo largo de la vida, Pascual fue perseguido por varias mujeres, y eran éstas dominantes y fueron las causantes de las adversidades que sufrió el pobre Pascual. De la película *Siete ocasiones* se extrae la moraleja de que es bueno hacer las cosas a tiempo cuando cuesta poco, porque de lo contrario, correremos el riesgo de realizarlas con grandes esfuerzos y sacrificios. A esto responde la voz de arrepentimiento que siempre repetía Pascual en sus memorias diciendo que “La espina del costado estaba como removida. Por qué no la arranqué en aquel momento es cosa que aún hoy no sé...”(49) o aquel desengaño de “Y creyendo que me hacían un favor, me hundieron para siempre” (138). La originalidad que tuvo *Siete ocasiones* en la década de los veinte de subvertir el estereotipo del hombre y la mujer convirtiendo sus papeles en hombre humillado y mujeres dominantes, allí se expresaba en forma de comedia. Y al contrario del desenlace feliz de *Siete ocasiones*, lo que protagoniza Pascual ha sido una tragedia patética. Como consecuencia, a Pascual le dio un gran disgusto al ver a El Estirao aparecer en la residencia junto a Rosario. Los celos y el amor familiar se mezclan y se confunden para que Pascual tome la peor decisión al arrancar violentamente esta espina del costado. La escena que sigue al asesinato del Estirao se produce con un salto en el tiempo, tanto en la novela como en el cine. El supuestamente patibulario Pascual consiguió la amnistía, decretada por el Frente Popular durante la segunda República. Fue una reclamación de las masas después de los constantes movimientos autonomistas y huelgas generales de los años



veinte. La amnistía ha sido una efímera alegría para Pascual, que se torna más tarde en otra calamidad fatal: la muerte a garrote vil durante la plena Guerra Civil.

### La violencia como relación humana

En sentido lato, la Guerra Civil española marcó una ruptura en el desarrollo cultural y un aislamiento con el mundo exterior. La salida de *La familia de Pascual Duarte* de Cela irrumpió de nuevo en el ambiente provinciano y rural, “concebido... como un escenario de tragedia válido para todos los pueblos de España” (Vilanova 108). Ese retorno al mundo popular y campesino, diferente de la reminiscencia del paisaje castellano de los noventayochistas, haciendo hincapié en una esfera poblada por una serie de personajes primitivos y elementales, que manifiestan instintos primigenios y emociones salvajes como herencia latente-biológica de la barbarie ancestral marca el *motif* de esta novela celiana y la película de Ricardo Franco. El protagonista Pascual Duarte, con perfiles de temperamento pícaros y típicamente carpetovetónicos responde a una sociedad española desolada en la posguerra y teniendo que enfrentarse con desaliento al problema de la subsistencia. Antonio Vilanova apunta que lo sorprendente y novedoso de la novela radica en “La extraña mezcla de horror y patetismo que caracteriza la descarnada confesión de todas sus desgracias y de todos sus crímenes.” (110) Además, agrega que “El innato sentimiento de dignidad y hombría que le arrastra (a Pascual) a la violencia y al crimen, contrasta de continuo con la patética frustración sentimental y la desesperada necesidad de afecto que alberga en el fondo de su alma indefensa y dolorida” (110). Semejantes reacciones psicológicas o patológicas del protagonista las vemos en las novelas marcadas con el marbete de “existencialismo”, coetáneas de esta época de los años cuarenta como *El extranjero*<sup>28</sup> (1942) de Alberto Camus y *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato,<sup>29</sup> en las que el protagonista sufre el aislamiento, la soledad y la falta de asidero existencial y no tiene más remedio que optar por la violencia para acabar con la vida de quien más

---

<sup>28</sup> Hay traducciones que llevan el título de *El extraño*.

<sup>29</sup> Cedric Busette (1994) hizo un análisis comparativo entre *La familia de Pascual Duarte* y *El túnel* en cuanto a la técnica y la estructura. Véase la parte de bibliografía—Obras citadas.

próximo estaba a su propia vida.<sup>30</sup> De acuerdo con los estudios concienzudos de Paul Ilie, Pascual Duarte tiene las pasiones y la mentalidad primitivas como la ternura, la dulzura, la compasión, así como el miedo, la debilidad y la timidez, etc, y cada reacción sentimental o fisiológica es independiente y no se analiza con lógica o razón (40-44).<sup>31</sup> Estas emociones emanan por naturaleza, porque el mundo exterior y sus fenómenos son siempre un misterio para la mente primitiva, y particularmente, para Pascual Duarte, a quien le falta un continuo proceso de elaboración ética interior. Ilie no cree que sea el destino nato, sino la circunstancia que rodea a Pascual, la que orienta sus pasos hacia la violencia y convierte su vida en fatídica. De manera que esta explicación consolida la denuncia de Cela en la novela y de Ricardo Franco en el cine, porque sus personajes se someten a la presión de la sociedad. Los personajes marginados se convierten en víctimas de la sociedad, de las circunstancias que no les permiten otra alternativa. “España, madrastra de sus propios hijos”<sup>32</sup> se convierte en una frase de advertencia y regeneración para que la *madre patria* pueda reformarse y tratar mejor a su propio pueblo. La violencia es una forma de protesta, un remedio extremo pero eficaz para acabar con lo odioso y lo injusto, aunque el pago y el sacrificio sean muy altos. Estos caracteres primitivos del horror y la ternura han sido desarrollados con acierto y rigor por Ricardo Franco en su filmología.

Marsha Kinder en *Blood cinema* delinea un estudio sobre el cine español de la segunda mitad del siglo XX concretándolo, sobre todo, en los temas en torno al choque de aculturación y re-presentación de la identidad nacional. Al explorar las producciones cinematográficas de este período, nos damos cuenta de que los directores españoles de cine de la época posfranquista, al filmar su película, no optan por la ruta más fácil ni el lecho

---

<sup>30</sup> Se juzgó, según un análisis psíquico, que el señor Meursault (*El extranjero*) había matado virtualmente a su madre; mientras que Pablo Castel (*El túnel*) mató a su amante María. Pascual es el que mata a más gente y que se presenta más hundido y resignado. *El extranjero* y *El túnel* también tienen versión filmográfica.

<sup>31</sup> Semejantes estudios sobre los caracteres primitivos de Pascual Duarte también se ven en las críticas de Barrero Pérez, Antonio Vilanova, Sanz-Villanueva, Bataille y Kinder, etc. Véase la parte de la bibliografía “Obras citadas”.

<sup>32</sup> Cela citó esta frase de Lope de Vega refiriéndose a la situación cultural española en general a la que se enfrentaban los escritores españoles, en la rueda de prensa el día 19 de octubre de 1989 cuando le anunciaron la noticia del Premio Nobel.

de rosas ni el punto de vista de un Próspero,<sup>33</sup> sino que, en vez de trazar un plano idílico o glorioso del pueblo español tras cuarenta años de dictadura como una emancipación o un consuelo, suelen empezar por el otro extremo, a saber, revelar la violencia en grandes dosis. (La verdad es que todos estos tipos de “violencia” también estaban bajo el control de la censura.) En la época de transición de los años setenta, las obras cinematográficas se remontan a la huella del pasado de la sociedad caótica de los años cuarenta y cincuenta, o con más anterioridad, a la segunda República o la Restauración, como si quisieran poner más de relieve la herida en lugar de cubrirla con ungüento. El emblema de “tremendismo” novelístico que se le aplica a la novela celiana por haber reflejado la realidad social al desnudo, todavía sigue vigente en la creación fílmica. Ricardo Franco también participa en este “tremendismo” filmológico que han experimentado otros directores como Borau, Saura, Erice, Bardem y Gutiérrez Aragón (Monterde 45-46).<sup>34</sup> John Hopewell se ha percatado también del mismo fenómeno en *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco* comentando que “Los directores de cine se remontan de nuevo al pasado de la brutalidad del pueblo español, a revelar las conductas salvajes como la bestia, empeñándose en revelar esta animalidad como una metáfora salvaje, es decir, las relaciones humanas como si fueran la caza” (27).<sup>35</sup> Los pensadores, antropólogos, filósofos o críticos literarios,<sup>36</sup> al interpretar la filosofía de Bergson suelen mencionar la relación entre el pasado y el salvajismo, es decir, el pasado, por un lado, representa todo lo original de la cultura humana, el legado del pensamiento de los antepasados y por otro, en cierta medida, también representa una

<sup>33</sup> Aquí nos referimos al personaje “Próspero” del drama de *La Tempestad* de Shakespeare como el símbolo de un país utópico o una perspectiva llena de esperanza hacia el futuro.

<sup>34</sup> Las películas españolas de calidad con tema relacionado con la violencia no son pocas y marcan una de las características del cine español del fin del franquismo y la transición a la democracia. Tales como *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, *Camada negra* (1977) de Manuel Gutiérrez Aragón, *Los ojos vendados* (1978) de Carlos Saura, *El crimen de Cuenca* (1979) de Pilar Miró, *La muerte de Mikel* (1984) de Imanol Uribe, *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar y *Tras el cristal* (1985) de Agustín Villaronga, etc. En cuanto a la estética fílmica de la violencia podemos verla en muchas películas actuales, tanto en las japonesas de Kurosawa Akira como en las de Hollywood, en las de Hong-Kong como las de Jacky Chen, etc. Desde luego, la forma de la expresión sobre el tema de la violencia es distinta en cada caso.

<sup>35</sup> La traducción al castellano es mía.

<sup>36</sup> Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, *Los hijos del limo*, Claude Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (*La pensée sauvage*), *Raza e historia* (*Race et histoire*) tratan mucho de este tema.

cultura primitiva y poco civilizada porque se presentan la barbaridad y el salvajismo como reacciones innatas debido a los escasos recursos y conocimientos, tecnología o formación ética sobre las relaciones humanas. Así que el deseo de volver hacia atrás, mirando lo que sucedía durante los tiempos pasados, sobre todo, revisando la brutalidad se convierte en una forma de curar la herida y un proceso del alivio espiritual. Revelar vívidamente la violencia es desenmascarar el pasado y reconstruir el presente. Por lo tanto, creo que la violencia, como hoy día se revela en muchas películas, aparte de ser una metáfora del salvajismo primitivo de los seres humanos, es una forma de expresión estética.<sup>37</sup> Se suele hacer una reflexión desde el punto de vista deshumanizado y presentar los rasgos negativos del mundo real para evocar la resonancia y su impacto. Esta forma de expresión de la violencia corresponde a las indagaciones de Georges Bataille en su *El erotismo* al tratar del tema de la transgresión y la violencia. Comenta este crítico francés:

La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa. Las prohibiciones, en las que se sostiene el mundo de la razón, no son, con todo, racionales. [...] Sólo el horror, sólo el pavor descabellado podían subsistir frente a unos desencadenamientos desmesurados. Tal es la naturaleza del tabú: hace posible un mundo sosegado y razonable, pero, en su principio, es a la vez un estremecimiento que no se impone a la inteligencia, sino a la *sensibilidad*; tal como lo hace la violencia misma (la violencia humana no es esencialmente efecto de un cálculo, sino de estados sensibles como la cólera, el miedo, el deseo...) Debemos tener en cuenta el carácter irracional que tienen las prohibiciones... (67-68).

La violencia de Pascual, de acuerdo con la novela, se puede observar en varios casos: (1) la muerte de la perra, (2) la venganza exterminadora de la yegua, (3) el homicidio —el apuñalamiento— de Zacarías, (4) el uxoricidio —la muerte de Lola, (5) el asesinato de El Estirao, (6) el

<sup>37</sup> Ilie también hace un estudio sobre este tema en la novelística de Cela, analizando la relación de la fealdad con la violencia (57-63).

matricidio, (7) el asesinato de don Jesús. En la película, todos estos actos de violencia los ejecuta Pascual “con los ojos bien abiertos, con los cinco sentidos puestos en el golpe” (160) como describe Cela en la novela. Cabe destacar que en el cine de Ricardo Franco se ha eliminado el asesinato de Lola y la importancia del papel de esta mujer ha cedido ante la preeminencia que toma el de Rosario, al tiempo que se agudizan los conflictos y enemistades entre Pascual y El Estirao, por lo que el papel de Zacarías lo convierte Ricardo Franco en El Estirao para ridiculizar a Pascual. Para Eugenio G. De Nora y para muchos de los lectores y espectadores, la matanza de la perrilla, entre otros asesinatos, resulta “el crimen más brutal e injustificado de todos” (69-70) porque Pascual la tenía mucho cariño por la compañía que le proporcionaba y por la pena que le dieron sus tres perritos muertos durante el embarazo, pero la mató con tan despiadada traición,<sup>38</sup> que el inocente animal volvió su cabeza confiadamente creyendo que Pascual no iba a disparar sobre ella. Sin embargo, Pascual esperó hasta que la cabeza de la perra se volviera totalmente y le mirara a los ojos. No obstante, esta crueldad la interpreta Ilie desde el punto de vista del machismo, considerando la matanza de la perra (¡una hembra!) con este doble significado: una respuesta a la mirada condenadora de la perrilla que le parece a Pascual un insulto o un desprecio y una muestra de que Pascual tiene hombría suficiente para ejercer cualquier tipo de crueldad siempre que le dé la gana (53-54). A pesar de esta exégesis que se refiere al culto de su virilidad, en el cine se contempla la muerte de la perra con la misma ambigüedad que en la novela. En cambio, la muerte a cuchilladas de la yegua (la mula) se presenta en el cine con descarnada brutalidad sin paliativos. Estas imágenes cinematográficas de la matanza a navajazos que subrayan la acción brutal reflejan los conflictos psicológicos de nuestro antihéroe, Pascual.<sup>39</sup> Además, es la única escena en que Pascual mata utilizando una navaja en vez de la escopeta. A nuestro juicio, este acto debe responder también al impulso del machismo porque la mula (la yegua) —que es una hembra— le ha quitado a Pascual a su primogénito, que es el fruto generativo de su hombría y el futuro soporte para luchar y conquistar la tierra.

---

<sup>38</sup> Véase nuestra hipótesis de la nota 3.

<sup>39</sup> La intención atrevida de Ricardo Franco en la secuencia del apuñalamiento de la mula causó un tumulto en la proyección del Certamen del Festival de Cannes (Quesada 360).

El salvajismo se presenta vívidamente en esta matanza, igual que en la descripción que hace Cela del asesinato de la madre, en el que “la sangre salía como desbocada y le golpeó la cara” (162). El machismo también se manifiesta en las relaciones personales por las que Pascual reconoce su dignidad, su amor propio y su responsabilidad de proteger a las mujeres que le pertenecen. Cuando en la taberna los amigos cantaban jubilosos, El Estirao comenzó a bromear cantando: “Hay dos mujeres muy guapas en la vida de Pascual, y a veces me pregunto si serán tal para cuál”. A Pascual esta copla le pareció un insulto y empezó a segregarse bilis y a querer vengarse.

Por otra parte, el tema de la violencia también está reflejado en las turbulencias sociales. A diferencia de la vaguedad con que se trata en la novela, Ricardo Franco enfatiza el desarrollo de las relaciones interpersonales y el asesinato de don Jesús. El asesinato de don Jesús puede ser el quebrantamiento del sistema patriarcal y del cacicazgo. En la novela celiiana a don Jesús se le percibe como un patricio privilegiado y no se dan muchas informaciones respecto a su muerte. Sin embargo, en el cine, Ricardo Franco procura plantear el absolutismo del poder de un terrateniente y revelar la diferencia abismal entre los ricos y los pobres. Así se subrayan los diálogos entre los campesinos y el dueño: “Si dice que no hay trabajo para tí, que no vuelvas”; “La cosa no marcha bien, Pascual, para nadie y tampoco para mí”.<sup>40</sup> En una de las pocas focalizaciones de acercamiento que usa Ricardo Franco resalta las letras del diario de Pascual escribiendo “Otra vez este año algunos van a quedarse sin trabajo” y se despliega el conflicto entre los obreros y la autoridad despótica del dueño. El poder de la oligarquía junta lo político con lo económico, que aparecen reunidos en una sola persona: “Han votado casi todos a don Jesús”, y éste contesta: “Como es obligación”. La vida campestre subdesarrollada, la pobreza generalizada y el problema del paro ahogan a muchas familias de la clase baja. Para Pascual, si el patrón que le da el pan no puede seguir suministrándose, entonces no hay más remedio que acabar con su vida. Al salir del presidio, Pascual acudió a don Jesús buscando la posibilidad de obtener trabajo, pero éste no le dio una respuesta satisfactoria. Poco

---

<sup>40</sup> El primer diálogo sucede en el conflicto entre el capataz Andrés y uno de los trabajadores. El segundo ha sido una conversación entre Pascual y don Jesús después de la amnistía.

después, se produjo una insurrección militar y Pascual se vio envuelto en esta situación conflictiva. Además, la sospecha de los guardias civiles sobre la muerte sangrienta de un empleado rechazado por don Jesús le provoca a Pascual aún más rencor hacia el terrateniente. Como consecuencia, antes de marcharse para Madrid —siguiendo los consejos que le había dado antes su amigo diciendo que “allí estarás más tranquilo”—, Pascual le dio muerte a don Jesús, buscando juntamente su propia tranquilidad y el eterno descanso del cacique. A juzgar por esta línea argumental que ha forjado Ricardo Franco sobre don Jesús, resulta muy patente la interpretación de Sobejano tocante a la cuestión de la mayor víctima de Pascual Duarte y su temática social. Sobejano en “Pascual Duarte, 25 años después” hace el siguiente análisis teórico de esta obra:

Pascual Duarte es la víctima propiciatoria de toda la “familia” social española... El crimen culminante ... no es el que tiene por víctima a su madre ... sino el que tiene por víctima al conde, que es el que lleva a Pascual al patíbulo... es éste el único crimen “social” que comete Pascual... Sólo al asesinar al conde de Torremejía Pascual ha encontrado por fin a un culpable distante. Lo ha encontrado, no en la familia particular, sino en la familia general, en la sociedad. [...] La *familia* de Pascual Duarte no es sólo la familia carnal, sino la familia social, la sociedad española en cuyo seno -bien poco materno- se formó, se deformó, aquella oveja sacrificial, aquel cordero pascual. Porque Pascual Duarte, que tantas víctimas hace, resulta ser, no ya una víctima más de la Ley, sino la víctima de su familia carnal y de su familia social (25/27/31).<sup>41</sup>

Por lo cual, las memorias de Pascual Duarte van dirigidas específicamente a un personaje particular, el señor don Joaquín Barrera López, que representa al conde de Torremejía. El conde (y la clase social que representa) es primero la víctima, al estallar la Guerra Civil, y después el verdugo, al finalizar ésta, de Pascual Duarte (Buckley 95). Estas observaciones son bastante justificables especialmente en la época de los dos

---

<sup>41</sup> Agradezco a la Fundación Camilo José Cela por haberme ofrecido este artículo valioso.

Franco, el director de cine y el dictador de España.

El trasfondo histórico-político más sensacional que Ricardo Franco ha interpuesto en el cine es el fusilamiento de Ferrer. El gran titular del periódico que leyó el padre de Pascual para la madre analfabeta orienta a los espectadores hacia la famosa figura política de Francisco Ferrer Guardia (1859-1909), pedagogo y anarquista español, y los acontecimientos de la Semana Trágica (26-30 de julio) de 1909. Ferrer fue acusado de ser el provocador de la Semana Trágica y luego sometido a Consejo de Guerra y fusilado en el castillo de Montjuich. El foco de atención de Ricardo Franco por el acontecimiento de la Semana Trágica de Barcelona en 1909 tendría relación con el tema de su producción anterior, *El desastre de Annual* (1970), que no fue autorizada por la censura. Ya que la llamada Semana Trágica de la batalla “En el Barranco del Lobo” ha sido considerada, junto con la de Annual (1921), como una de las más sangrientas sufridas por el ejército español en las guerras sostenidas en el norte de África. El director de cine también hace referencia a los sucesos políticos de 1931, tales como las elecciones municipales, la crisis de la monarquía y el exilio del rey Alfonso XIII. En la taberna uno de los amigos cantaba: “¡Ah! Pascual, voy a contarte lo que me ha contado Emilio, poco después de tu boda, se marchó el rey al exilio”. Por otro lado, la exposición implícita del movimiento obrero, la formación y las actividades del MIL (Movimiento Ibérico de Liberación) también motivan el interés de Ricardo Franco en su producción. Explicó que el gobierno franquista ejecutó a Salvador Puig Antich, joven de 26 años de edad, en 1974, cuando él estaba empezando a escribir el guión de la película. A consecuencia de esto, en la película la escena de la taberna en que canta Pascual “Me dijeron en Trujillo que ahora todo es diferente, van a repartir la tierra entre muchísima gente”, se deja entrever una insinuación a los objetivos del movimiento obrero. Después de todo, llegamos a la conclusión de que Ricardo Franco maneja mucho más los temas políticos que pueda hacerlo Cela en su novela. Téngase en cuenta que los enunciados políticos ya no son tabúes como antes y lo que para Cela era conflictivo o incluso prohibido en los cuarenta, ya no era tan sospechoso ni intolerable en los setenta.



## Conclusión

Con *La familia de Pascual Duarte*, obra de “transición” de la preguerra a la posguerra en cuanto al transcurso del tiempo y del tema, la figura y el prestigio de Cela ya han quedado establecidos tanto en la literatura española como en la internacional. La calificación de “tremendismo” lleva a esta novela a un foro aún más amplio y expectante pese a las variantes críticas. Para Ricardo Franco, a su vez, tal vez, para algunos, queda borrosa en la memoria esta película de la transición de la dictadura a la democracia de la época inmediatamente posterior a la muerte del dictador, que merece un capítulo monográfico por su contribución tan particular al cine español. De hecho, en la cultura en general de la España del siglo XX hay un trauma colectivo que existe en la mente de todos, la Guerra Civil española, que todos quieren aliviarlo haciendo presentes sus recuerdos. Parece que Ricardo Franco intenta llevar a Pascual Duarte a un nivel más patético porque murió en plena juventud a los treinta y cinco años de edad,<sup>42</sup> tal como les pasa a muchos jóvenes de la época franquista. Respecto a los acontecimientos políticos, a pesar del anacronismo entre la novela y el cine, tanto el novelista como el cineasta procuran poner el dedo en la llaga, a través de los mensajes metafóricos, esta impronta de la vida inerte y a la vez inerme ante la maldición que se le impone. Como Ricardo Franco mismo confiesa, la película se inspira en algunas imágenes que guarda en la memoria y no se preocupa por la precisión cronológica de la historia, sino en procurar un reflejo vivo de la violencia que crea un espacio claustrofóbico del que nadie puede escapar (15). La película de Ricardo Franco tiene una dimensión política muy clara concretando en la selección y progresión de los sucesos políticos. A Cela lo que le preocupa siempre es la forma de expresión y la técnica de la narración y prescinde de la cuestión de la fidelidad o la traición de los textos de su obra porque por una parte, no piensa cinematográficamente cuando escribe y precisa: “para eso tendría que ser hombre de cine y no lo soy (Cela). Por otra parte, pienso que todo puede tener su más o menos ortodoxa versión cinematográfica; de lo único que se trata es de saber hallarla en cada caso (*La imprenta dinámica*, 314).<sup>43</sup> En

---

<sup>42</sup> Puede que Ricardo Franco no se haya fijado en la edad de su protagonista, porque en el cine Pascual aparece más maduro.

<sup>43</sup> Esta entrevista que hizo Antonio Cantos a Cela, se titula “Análisis filmico-literario de *La familia de Pascual Duarte*” y se publicó en *Sobretiro del Anuario de Letras*, Ed. Facultad de Filosofía y

otras palabras, el novelista y el director de cine tienen sendas consideraciones y estética frente a sus propias producciones. Las expresiones versátiles llenas de viveza se encuentran en la escritura de Cela como un diálogo dinámico en acción, y las imágenes fragmentadas de Ricardo Franco están asociadas a las metáforas y efectos visuales. Si Pascual Duarte revela a Cela como un estético lingüístico de la violencia, Ricardo Franco será como un estético de pintura negra y cineasta del estilo de *film noir*. Tanto el texto literario como el cinematográfico que nos presentan Cela y Ricardo Franco, además de ser una confesión del protagonista, Pascual Duarte, es a la vez su propia confesión como una ceremonia y un testimonio de expiación de los crímenes de la Guerra Civil española de “antes” y “después” y, posiblemente, como un escarmiento para los del futuro.



## 臺灣大學學術 期刊資料庫

---

Letras, Vo. XIII, Sevilla, 1975, p. 241. Aparte de esta entrevista hecha concretamente sobre la película *Pascual Duarte*, en varias ocasiones que he tenido conversación con el mismo Cela, me ha hablado de esta idea suya sobre la adaptación de la novela al cine. En cuanto a otras obras suyas, además de *Pascual Duarte*, también hablamos de *La colmena* y *Viaje a la Alcarria*. Esto merecerá otro trabajo de investigación.

## Apéndice

He dividido la película *Pascual Duarte* en cincuenta secuencias, que no tienen necesariamente conexión lógica o temporal entre una y otra, pues a veces hay saltos en el argumento o imágenes que no se comprendan a primera vista, y que pueden provocar dudas y suscitar hipótesis, especialmente en aquellas personas que desconozcan la novela.

### I. Secuencias de la película y (entre paréntesis) sus correlaciones con el texto de la novela

1. En un campo despejado, Pascual Duarte aparece maniatado entre dos hombres.
2. Lectura del niño Pascual en la escuela sobre el sacrificio de Isaac.
3. El maestro se quedó dormido y el niño Pascual salió con otros tres niños afuera a jugar.
4. Los niños llaman al padre de Pascual “El portugués”; el padre pide a Pascual que baje del árbol y éste le miente diciendo que no tiene clase. (Descripción similar en la novela, capítulo 2)
5. El padre lee el periódico: “Fusilamiento de Ferrer”; la madre está embarazada. El padre y la madre pelean. (Semejante descripción en la novela, capítulo 2)
6. Pascual, junto a don Jesús y a su padre examinando los cerdos enfermos. Don Jesús pregunta por la madre de Pascual.
7. Un grupo de gente (militares) con varios criminales en el carro. Escena del campo y otro grupo de gente.
8. La madre da a luz; el padre bebe mucho y se emborracha. La niña (Rosario) en la cama (Descripción en la novela: “Mujer de parto lento y con bigote”, capítulo 2 y capítulo 3)
9. Rosario y Pascual en el campo de cacería. Otro chico (El Estirao joven) y Lola se esconden bajo el árbol haciendo el amor.
10. Pascual le enseña a Rosario a cazar. Relaciones íntimas de los hermanos.
11. La madre y El Estirao hablan de Rosario. Rosario le dice a Pascual que quiere ir a Trujillo para prostituirse.
12. Rosario se va con El Estirao. El padre borracho ve salir a Rosario. Canta canciones portuguesas con melancolía.

13. El padre y la madre. El padre borracho golpea a la madre.
14. El coche militar entra en el castillo (la cárcel). El enfoque es desde arriba. Los criminales suben por la escalera entrando en la galería.
15. Pascual en la celda. Una cama, una mesa. Se oye una voz (recuerda Pascual la muerte del padre). (Descripciones acerca de la celda en la novela, capítulos 4, 6, 13, 17)
16. La voz del grito del padre en la alacena; Pascual fue a ver a su padre. Conflictos entre Pascual y la madre. Canta el gallo, muere el padre. (Descripción de la muerte del padre en la novela, capítulo 4)
17. Pascual y la perrilla. Pascual ha cazado un conejo. Después se sienta en una piedra y mata a la perra. El inocente animal se da vuelta y al volver la vista Pascual la mata. Música. (La muerte de la Chispa en la novela, capítulo 1)
18. Cine dentro del cine. Contraste de blanco y negro. Un grupo de gente en el cine mirando una película cómica.
19. En la calle, dos figuras. Son Pascual y Rosario. Rosario le enseña a Pascual la residencia donde vive ella. Entra El Estirao.
20. Lola y Pascual. Pascual fuerza a Lola. Los dos hacen el amor en el campo. (Descripción en la novela, los dos hacen el amor en la tumba del hermano muerto, Mario, capítulo 5)
21. Madre y Pascual. La madre le informa a Pascual que Rosario mandó el dinero a casa a través de El Estirao.
22. Pascual escribe: "... otra vez este año algunos van a quedarse sin trabajo."
23. Pelea entre los trabajadores de don Jesús. Un obrero fue expulsado por el capataz Andrés.
24. En el campo once trabajadores van caminando sin que nadie sepa adónde van ellos.
25. Rosario le pide al cura que escriba carta a casa. (Semejante descripción de la ternura de Rosario en la novela, capítulo 3)
26. Los niños con el cura leyendo un texto. Pascual y Lola le piden al cura que les case.
27. Campanada. Boda de Pascual y Lola. (La boda en la novela, capítulo 8)
28. Escenas del resultado de la votación. Don Jesús hace una visita para saber el resultado "Han votado casi todos a Jesús".
29. Pascual, Lola y los amigos. Don Jesús viene a la fiesta para felicitar a

- Pascual.
30. Pascual y Lola montan en una mula para celebrar su luna de miel (Luna de miel a Mérida en la novela, capítulo 8)
  31. Voz de la radio. “Viva España y viva la República”. Por otro lado, Lola y Pascual duermen.
  32. A la vuelta Pascual y Lola montan en la mula. En la taberna los amigos cantan y Pascual se enfada con la broma que le gastó El Estirao. Pelea entre Pascual y El Estirao. Voz de mujer (Parece ser la madre) (En la novela Pascual pelea con Zacarías, capítulo 8)
  33. Lola está en la cama. Suena la música. Pascual mira a Lola y sale corriendo para matar a la mula. (Capítulo 9 en la novela)
  34. Campanada, el cura, el ataúd. Un funeral. Tres mujeres vestidas de negro en la puerta.
  35. Pascual prepara la sopa para Rosario. Salen los dos y se sientan al lado de la puerta. La cortina se mueve.
  36. Conversación entre la madre y Rosario; Pascual ve a El Estirao; Rosario decide irse otra vez con El Estirao.
  37. Pascual pide a Rosario que no se vaya. La puerta oscura. Pascual saca la escopeta y mata a El Estirao. Rosario llora silenciosamente. (En la novela es Lola quien llora, capítulo 15)
  38. Invierno. Mujeres, niños y políticos agrupados. Amnistía para los criminales. Nadie viene a ver a Pascual. Pascual vuelve solo a casa. (Descripción similar en la novela, capítulo 17)
  39. Pascual camina a casa desde el campo. Casa vacía, fría y deshabitada. Pascual saca cosas de un cajón. (Capítulo 17)
  40. Pascual se sienta al lado de la puerta, mirando pensativo. Imágenes de una mujer y una perra corriendo hacia él. Se acerca la madre silenciosa.
  41. Don Jesús, da la espalda. Mira el campo y coge una piedra para tirarla.
  42. Don Jesús le pregunta a Pascual sobre su vida en la cárcel y hablan del trabajo. Don Jesús echa a otro trabajador. Se oye romper el cristal de la ventana.
  43. Pascual vuelve a casa. Saca una silla y se sienta al lado de la puerta. Todo oscuro, se atisba un incendio a lo lejos. Se oyen gritos de caballos y perros. Aparece la madre.
  44. Al amanecer, se ve el humo a lo lejos; Pascual va al campo, ve a un muerto sangriento. Pascual toca la ventana y nadie contesta. Se ve un

coche militar.

45. Dos militares entran en casa de Pascual para hacer una inspección. Después de un rato, salen de casa.
46. Pascual saca su escopeta y la limpia con mucho cuidado. Largo tiempo de silencio. La madre se acerca y se sienta delante. Pascual dispara y la mata. (En la novela *Pascual mata a su madre a navajazos*, capítulo 19)
47. En la madrugada, Pascual sale de casa con la escopeta. (Suena la música)
48. Un coche entra en la casa. Don Jesús se va a Madrid despidiéndose de los amigos. Don Jesús ve a Pascual y lo llama. Pascual levanta la escopeta y mata a don Jesús. (En la novela *la muerte de don Jesús* se narra en la “dedicatoria” de Pascual)
49. La escena de la cárcel, la misma del comienzo cuando apresaron a Pascual. Pascual pide que llamen al capellán.
50. Los guardias y Pascual bajan del piso de arriba. Pasos acompasados de los guardias. Pascual grita y desfallece. Le aplican a Pascual el garrote vil. Se para la escena con la cara espantosa y miedosa de Pascual. (Semejantes descripciones en la posdata de la novela, una carta del capellán y otra de la guardia civil de la cárcel.)

## II. El tiempo narrativo de la película y de la novela

Ni la novela ni la película precisan detalladamente el desarrollo cronológico de la historia autobiográfica de Pascual, de modo que lo justificamos según algunos acontecimientos que se narran en el texto novelístico y en el filmico.

1902	Nace Pascual Duarte (En la película empieza con la infancia de Pascual)	1882	Nace Pascual (“Nací hace ya muchos años, lo menos cincuenta y cinco.” 25) <sup>44</sup>
1909	Pascual Duarte asiste a la escuela. En un periódico aparece el titular sensacional de “Fusilamiento de Ferrer”. <i>Semana Trágica de Barcelona</i> .	1910 - 1912	Pascual se casó con Lola. (“Yo debía de andar por los veintiocho o treinta años, y ella, ... por los veintiuno o veintidós.” 60-61); (“Al cabo

<sup>44</sup> Las numeraciones de este cuadro se refieren a la página de la obra original de Cela, *La familia de Pascual Duarte* en *Obras Completas*, I.

	El padre tiene propensión al alcoholismo y la madre es fría e indiferente en las relaciones familiares.		de poco más de un mes, el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe..., Lola y yo nos casamos.” 75)
1910	Nace Rosario. Pascual va a ver al bebé. La imagen de la niña Rosario salta a otra escena con la cara de Rosario adolescente.	1914 - 1916	Pascual abandonó su casa y se quedó en Madrid y en La Coruña durante 2 años (“Allí llegué a parar hasta un año y medio, que unido al medio año que llevaba por el mundo y fuera de mi casa, ...” 122)
1928	Profunda relación entre los hermanos Pascual y Rosario. Ésta se va a Trujillo a trabajar como prostituta.	1916 - 1919	Pascual fue encarcelado por el asesinato del Estirao. (“Tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura..., 137)
1930	Pascual visitó a su hermana en Trujillo. Empezó a andar con Lola.	1922	(“A Muñoz no lo volví a ver en los días de mi vida. A don Conrado, sí; tres años y medio más tarde. 142) <sup>45</sup> Pascual mató a su madre (Fue el 10 de febrero de 1922. Cuadró en viernes aquel año, el 10 de febrero.” 158)
1931	Se casaron Pascual y Lola. A la vuelta del viaje de novios, Pascual peleó con El Estirao en la taberna por el insulto, al tiempo que la mula accidentó a Lola. Pascual mató a la mula a cuchilladas. Proclamación de la II República.	1922 - 1937	Pascual fue encerrado por segunda vez en la cárcel de Chinchilla. (“Es una contrariedad no pequeña esta falta absoluta de datos de los últimos años de Pacual Duarte. Por un cálculo, no muy difícil, lo que parece evidente es que

<sup>45</sup> Según esta descripción, sabemos que el primer encarcelamiento de Pascual por el asesinato del Estirado debió ser entre los años 1916-1919, porque más tarde precisó que fue el año 1922 cuando mató a su madre.

	<p>Las elecciones municipales de 1931. El rey Alfonso XIII abandonó España. Una euforia callejera recibía al nuevo régimen.</p> <p>Pascual ejerció sus asesinatos desde este momento hasta la Guerra Civil.</p>		<p>volviera de nuevo al penal de Chinchilla (de sus mismas palabras se infiere) donde debió estar hasta el año 35 o quién sabe si hasta el 36.” 164)</p>
1936 - 1937	<p>Se proclamó la amnistía. Inquietudes sociales de la inminente Guerra Civil española. Pascual mató a su madre y a don Jesús.</p>	1936 - 1937	<p>Pascual salió libre de la cárcel. Durante los quince días en que su pueblo vivió en la revolución y el desorden debido al alzamiento militar, asesinó a don Jesús.</p>
1937	<p>Pascual fue ejecutado a garrote vil.</p>	1937	<p>Pascual fue ejecutado a garrote vil. (“Carta anunciando el envío del original” de Pascual Duarte fechada en Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937. 19-21)</p>



**Obras citadas:**

- Balagué, Carlos. "Entrevista con Ricardo Franco", *Dirigido por...*, 1976(37): 12-15.
- Barrero Pérez, Óscar. (1987). *La novela existencial española de posguerra*, Madrid: Gredos.
- Bataille, Georges (1997). *El erotismo*, título original *L'Érotisme*, traducción de la primera parte de Antoni Vicens (1979) y traducción de la segunda parte de Marie Paule Sarazin, Madrid: Tusquets.
- Bayo, Manuel. (1994). *Aproximación a la historia de España*, Taipei: Editorial Caves.
- Borau, José Luis, Heredero, Carlos F., Perucha, Julio Pérez, Riambau, Esteve. (1998). *Diccionario del cine español*, Madrid: Alianza.
- Buckley, Ramón. (1982). *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*, Barcelona: Ediciones Península.
- Busette, Cedric. (1994). "La familia de Pascual Duarte" and "El túnel": *Correspondences and Divergences in the Exercise of Craft*, Lanham, MD: UP of America.
- Cela, Camilo José. C. (1989). *Obras Completas*, Madrid: Ediciones Destino.
- Chang, Luisa Shu-Ying. "Entrevista a Camilo José Cela", "Semana Literaria Cela", dossier de la sección del Suplemento Literario, *United Daily News*, 28 -30 de julio, Taipei, 1994.
- Cine español, 1896-1983*, (1984). Ed. Augusto M. Torres, Severo Almansa, José Luis L. Aranguren, Vicente Martínez Gadea, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General.
- Deveny, Thomas. "Cinematographic Adaptations of Two Novels by Camilo José Cela." *Literature Film Quarterly*, (1988: 16) 4: p.p. 276-279.
- La familia de Pascual Duarte*, 50 años, de Camilo José Cela, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.
- Franco, Ricardo. *Pascual Duarte*. VHS. Guión. Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. Producción Elías Querejeta y Multicop. 1975.
- Giannetti, Louis. (1996) *Understanding movies*, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

- Herederó, Carlos F. (coordinación) (2002). *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Hopewell, John (1986). *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. London: British Film Institute.
- Iglesias Laguna, Antonio. (1969). *Treinta años de novela española (1938-1968)*, Madrid: Prensa Española.
- Ilie, Paul. (1978). *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: Editorial Gredos.
- Jaime, Antoine. (2000). *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid: Cátedra.
- Kinder, Marsah. (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Mabrey C. María Cristina. "Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta", <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>.
- Monterde, José Enrique. (1993). *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja*, Barcelona, Buenos Aires, México: Ediciones Paidós.
- Nora, Eugenio G. De. (1988). *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid: Gredos.
- Sanz Vallanueva, Santos. (1980). *Historia de la novela social española (1942-75)*, 2 tomos, Madrid: Alhambra.
- Sobejano, Gonzalo. (1968). "Pascual Duarte, 25 años después", *Papeles de Son Armadans*, Mallorca, págs. 19-58.
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis. (1994). *New vocabularies in film semiotics*, London/New York: Routledge.
- Torres, Augusto M (1997). *El cine español en 119 películas*, Madrid: Alianza Editorial.
- . (1996). *Diccionario del cine español*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Tuñón de Lara, Manuel; Valdeón Barúque, Julio & Domínguez Ortiz, Antonio. (1991), *Historia de España*, Madrid: Editorial Labor.
- Tusell, Javier & Queipo de Llano, Genovela G. (2003). *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-76)*, Barcelona: Crítica.
- Tusell, Javier. (2003). *Vivir en guerra. Historia ilustrada. España 1936-1939*,

Madrid: Sílex.

Quesada, Luis. (1986). *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones JC.

Vilanova, Antonio (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*,  
Barcelona: Lumen.

### About the Author

**Luisa Shu-Ying Chang**, Ph.D on Contemporary Latin American Literature;  
Associate professor of Department of Foreign Languages and Literature,  
National Taiwan University .

e-mail: [luisa@ntu.edu.tw](mailto:luisa@ntu.edu.tw)

張淑英，西班牙馬德里大學文學博士，台大外文系副教授



臺灣大學學術  
期刊資料庫



臺灣大學學術  
期刊資料庫