

# **LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE EN IMÁGENES**

***Luisa Shu-Ying Chang***

***Universidad Nacional de Taiwán***

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)

Un personaje trágico y marginado de la sociedad como lo es Pascual Duarte habría de llamar mucho la atención a los creadores del arte cinematográfico. Al director de cine madrileño Ricardo Franco (1949-1998), verbigracia, a quien siempre le interesaron los temas controvertidos y los personajes marginales de la sociedad (Torres 451). Ricardo Franco llevó en efecto al cine la novela de Cela. El presente ensayo se ocupará de estudiar la relación de la novela de Cela con el arte cinematográfico, en la versión de Ricardo Franco. Examinaré la novela en imágenes, a saber, haré un estudio interdisciplinario entre la novela y el cine, con el texto de Cela como base.

Ricardo Franco trabajó en la película por encargo del productor Elías Querejeta, veterano de la oposición, y logró con ello un trabajo minucioso y efectivo, que resultó un éxito nacional e internacional.<sup>38</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 ella también fue la primera obra de éxito comercial de Ricardo Franco. Antes del estreno público de *Pascual Duarte*, el cineasta Franco había reali-

---

<sup>38</sup> En el Festival del Cine de Cannes de 1976, *Pascual Duarte* fue nominada para el premio al mejor actor y a la mejor película. Obtuvo un buen respaldo de la crítica y del público; José Luis Gómez ganó el premio del mejor actor.

zando un cortometraje, *Gospel* (1969), y el largometraje *El desastre de Annual* (1970), rodado en 16 mm con muy escasos medios. Por razones que no están claras, la versión de Ricardo Franco del texto de Cela cayó luego en el olvido; es un trabajo importante, sin embargo, en el cine español previo a la transición política. Mi motivación, además, se fundamenta en la práctica de los estudios interdisciplinarios, donde siempre se persigue el abogar 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). Así, también porque los estudios sobre esta versión de Ricardo Franco son relativamente escasos, intentaré conectar la fuente y su recreación, para ver, entre otros aspectos, las variaciones que introduce el director de cine respecto al texto original de Cela.

## LA GUERRA Y LA DICTADURA COMO TELÓN DE FONDO HISTÓRICO-SOCIAL

*La familia de Pascual Duarte* de Cela fue fruto de la literatura española de la posguerra, y su trasfondo histórico diríamos que abarca en rasgos generales desde los acontecimientos de fin de siglo hasta el término de la guerra civil, constituyendo un reflejo de la inmediata realidad social española tras este trauma bélico. El *Pascual Duarte* de Ricardo Franco es obra realizada durante el período 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 en que se iniciaba la transición hacia la democracia de la sociedad española. Dos obras de diferentes géneros artísticos basadas en común trama y dadas a la luz pública en dos períodos de distintos ambientes sociopolíticos, sugieren una fuente muy significativa para el estudio del desarrollo cultural de la España en los años de referencia. Así lo 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). Del mismo modo, la muerte del dictador Franco parece convertirse en otra frontera histórica para las artes y las letras, un antes y un después.

A lo largo de los más de sesenta años desde su publicación, la crítica literaria siempre ha vinculado *La familia de Pascual Duarte* con la Guerra Civil española. No obstante, en la novela, el tema de la guerra no se presenta en primer plano y sirve más bien como telón de fondo para comprender la tragedia que se le impone al protagonista a causa de las circunstancias provocadas por la misma guerra. Mientras que la película de 1976 no es una obra 'sobre' la dictadura franquista, es posible asociarla con su contexto histórico preciso, esa misma sociedad española que quiere recobrase de la muerte del dictador. El tiempo narrativo, tanto de la novela como de la película, transcurre hasta el año 1937, mediando la Guerra Civil. A diferencia del Pascual de cincuenta y cinco años de edad, en el texto de Cela, la versión de cine destaca la discrepancia de eventos en la biografía del protagonista, que se ciñe aproximadamente al primer tercio del siglo XX durante la monarquía de Alfonso XIII (1902-1931), prolongada hasta la II República (1931-1939) y plena guerra civil (1936-1939).<sup>39</sup> La película de Ricardo Franco refleja por su parte los problemas del país a principios del siglo XX, tales como la oligarquía, el caciquismo, el militarismo y la de la guerra de África. La violencia de los años de la República, desde las elecciones municipales (1931) hasta el triunfo del Frente Popular y la guerra civil (1936-1939), encuentran cabida asimismo en la película de Franco.

A diferencia del claro propósito y la posibilidad de Ricardo Franco por y para traer los sucesos políticos a su obra, Cela, en la sociedad de la inmediata posguerra, habría de cuidarse mucho de la censura y de los tabúes políticos que ponían trabas a la creación literaria. Según el 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), el año del desastre de Annual, poco antes de la instauración de la dictadura de Primo de Rivera. A Ricardo Franco esas mismas consideraciones frente a la censura podrían servirle de criterio en el rodaje de *Pascual Duarte*. Es cierto que ahora en muy diferentes circunstancias históricas, sociales, políticas y culturales. Durante los años setenta, a partir de 1974, los grupos políticos empezaron a preparar

---

<sup>39</sup> Véase el apéndice en el que hago un análisis comparativo de la cronología narrativa entre película y novela.

el cambio político, en tanto que los adictos al régimen franquista iniciaban un tímido reformismo para su supervivencia y continuidad una vez fallecido Franco. No obstante, las reformas no fueron suficientes y no pudieron satisfacer las peticiones populares en pro de la amnistía para presos políticos y la legalización de los partidos políticos (Bayo 228-229). Javier Tusell, en *Tiempo de incertidumbre*, recoge las sinuosidades, trampas y dificultades de aquella coyuntura histórica con el lastre del franquismo todavía a cuestas.<sup>40</sup> Es dable pensar entonces que toda esta turbulencia de los años setenta motivan a Ricardo Franco a filmar la película desde una perspectiva diferente a la del talante literario de Cela.

En cuanto a las producciones cinematográficas, Monterde, referente a esta historia política, comenta que las leyes seguían siendo ambiguas en los setenta, antes de la muerte de Franco, e inmediatamente después, 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 estuviese a medias en su realización. La amputación que sufrió *Pascual Duarte* en el corte “del plano final” podría explicar la precariedad de la “tímida apertura” del tardofranquismo (Monterde 33). Ante la repugnancia tácita del gobierno de Arias Navarro respecto a algunos temas tabú, Ricardo Franco asume el desafío y los incorpora a su película (la prostitución, la rebelión individual, el desnudo), aunque de forma elegante y mesurada.

## 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 asumen o se guían por el deseo de tomar conciencia de una realidad desgraciada, de índole ética o social, camino que lleva a algunos al

---

<sup>40</sup> Javier Tusell publicó asimismo otro libro, *Vivir en guerra*, en el que incluye un conjunto de fotografías pertenecientes a la Guerra Civil, desde los frentes de guerra hasta escenas de vida doméstica en la retaguardia, de gran utilidad para la comparación explícita, o implícita, con la película de Franco.

campo de la literatura comprometida. Los temas de la narrativa española de la posguerra están ambientados en el realismo social, aunque se acompañen de un experimentar 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. Juzgando desde esta perspectiva, la 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 brutal truculencia del relato. Por otra parte, la corriente realista que le toca a Ricardo Franco se refiere a una específica expresión y a la propia técnica de la cinematografía.

La teoría del realismo cinematográfico ha experimentado una evolución a lo largo de la historia del cine universal reciente. Desde los críticos André Bazin, Cesare Zavattini, hasta el destacado director de cine italiano Roberto Rossellini, quien presenta un “neorrealismo” fílmico en *Roma, ciudad abierta* (1945), ejerció esta teoría una gran influencia en el cine español de los años cincuenta y sesenta.<sup>41</sup> De hecho, el realismo, en sentido lato, ha seguido causando gran impacto en la filmología española incluso en los años que van de la nueva centuria, el siglo XXI.

A pesar de los valores del *Pascual Duarte* de Ricardo Franco, que se le reconocieron gracias a su inclusión y presentación en Cannes, surgieron comentarios y críticas no muy favorables sobre esta obra cinematográfica. Algunos juzgaron que los saltos de imágenes y la poca relación aparente entre una secuencia y otra, resultaban en una película “sosa, lenta y floja”, sin un hilo conductor ni una base fuerte que sustentase la trama.<sup>42</sup> Así como confiesa Pascual en sus memorias al decirnos que sabremos disculpar el poco orden que lleva “en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo [le] hace andar saltando del principio al fin y del fin a los

---

<sup>41</sup> Hay no pocos estudios sobre la influencia del “neorrealismo italiano” en la película española *Surcos* de José Antonio Nieves Conde, que se ha considerado como representación del realismo falangista (Kinder [39] y Jordan [21]).

<sup>42</sup> Véase: <http://www.culturalianet.com/deb/mostrar.php?art=13166>. Los comentarios que aparecen en este foro resultan más bien negativos. No obstante, a mi parecer, estas opiniones son superficiales y no pasan de una primera impresión, sin ahondar en el estudio del arte fílmico que presenta o en el trasfondo textual de la novela que la anima.

principios como langosta vareada” (50), de modo paralelo la narración de la película aún es más compleja e irregular. Si bien existe cierta ruptura del orden cronológico en la novela, está narrada y clasificada en diecinueve capítulos, donde la voz (o la pluma) del “memorialista” Pascual sirve de guía para la lectura y permitir que los lectores puedan entrelazar los sucesos. La película *Pascual Duarte*, mientras tanto, es más bien una operación de *collage* con 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 de Cela, Ricardo Franco, a su vez, la proyecta con éxito en la película, como en un laberinto visual.<sup>43</sup> En la película el escaso diálogo entre los personajes ahonda el misterio del argumento y ensancha la ruptura que existe en las relaciones humanas del libreto, formando algo parecido a un crucigrama o un rompecabezas sin clave. Esta elección dificultaría la comprensión de aquel espectador que no esté familiarizado con la novela y su trama.

El caso de *Pascual Duarte* es el de “una libre adaptación dispersa” (Quesada 11), 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. Para Marsha Kinder, en cambio, es una adaptación fiel de la novela (184). Como quiera, dicho sea de pasada, Ricardo Franco suprime algunos 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 relata como sita en el ámbito de Extremadura, sin mencionar sus viajes a Madrid y La Coruña. En cambio, se introducen determinados datos históricos ausentes del texto: la Semana Trágica de Barcelona, la proclamación de la República en 1931, los comienzos de la guerra civil en 1936. Se evidencia un interés más marcado del director de cine por relacionar los problemas del protagonista con la conflictividad sociopolítica de España. Los diecinueve capítulos (con el prólogo y el epílogo) de la novela de Cela se traspuntan y llegan a formar una serie de imágenes sin mucha correlación entre sí, con-

---

<sup>43</sup> *La familia de Pascual Duarte* es la que presenta menos abigarramiento, quizás, entre las novelas del autor. *La colmena* y *San Camilo, 1936*, por ejemplo, se estructuran con muchos más bocetos de situaciones y tipos acumulados.

xión consecuyente, o una línea de intriga bien trabada, como ya hemos adelantado. Ricardo Franco experimenta una forma nueva de técnica cinematográfica, para autolegitimarse en su propia estética filmica. Tal es la corriente que se suele denominar *cine de 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* conlleva matices del ‘realismo’, del llamado *cinéma vérité*, mezclado asimismo con un tinte a lo Luis Buñuel.<sup>44</sup> No obstante, no se ha de clasificar a Ricardo Franco o su 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 escatimaron esfuerzos para crear películas muy personales, fuera de las formas y estilos habituales en España. De acuerdo con la nueva interpretación de Giannetti sobre la narración realista en el cine, es posible adoptar una postura más ecuánime e imparcial para justificar la obra de Ricardo Franco:

Sea en el marco del realismo o el formalismo, siempre existe cierto paradigma o modelo de narración. Los directores del realismo, sin embargo, procuran ocultar estos paradigmas y así diluirlos 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 mera forma de disimulo estético. A los directores de cine del realismo les atrae la forma de la 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 con los que se suelen disponer en la narratología clásica. (336; mi versión del inglés)

Si llegamos a entender este estilo realista y la forma correspondiente en la dirección filmica, podemos comprender el mecanismo de la serie de escenas fragmentadas que encadena Ricardo Franco en

---

<sup>44</sup> En sus producciones, Buñuel solía interponer alguna secuencia sin relación directa con la secuencia anterior o la posterior. Por ejemplo, como hace en *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Ricardo Franco hace otro tanto con algunas de las tomas de *Pascual Duarte*. Véase la secuencia número 24 del Apéndice.

*Pascual Duarte*. En la película no hay un narrador omnisciente como lo tiene la novela, más bien un narrador oculto y objetivo que no adelanta ningún juicio previo. Esta actitud estética corresponde a la de la corriente del grupo llamado Cine Español Independiente<sup>45</sup> de los años sesenta y, particularmente, los años setenta, cuando los directores se dedican a la reforma narrativa del cine, optando por un cine no narrativo (Aranguren 276). Los personajes y sucesos tienden a ser independientes, solitarios y concretos. La historia no se desarrolla con excesiva melancolía o con exageración del dramatismo, sino al contrario, de un modo más escueto, sincero y austero. Los espectadores que gustan del ritmo intenso y de la acción trepidante tal vez no se acostumbren a aceptar este *tempo* filmico e, incluso, pueden llegar a agobiarse con la lentitud de las escenas que se suceden en letanía monótona. Además, el eje central se bifurca en diversas divagaciones y éstas, en cualquier secuencia, pueden volver a retomar su curso dentro de la línea principal del filme. Todos estos detalles o segmentos escénicos han de deducirlos los espectadores, no obstante, 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 habría lanzado un reto abrupto, rompedor y disuasorio ante el arte fílmico de la época.<sup>46</sup> Se puede comprender la crítica de Miguel Ángel Palomo al comentar 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”. Esta exégesis puede equipararse con la crítica de María Cristina Mabrey, 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

---

<sup>45</sup> El Cine Español Independiente tiene un punto en común en su lucha contra el cine industrial dominante y con otras escuelas del séptimo arte (*Cine español* 276). Ricardo Franco se adscribía a la llamada Escuela de Argüelles.

<sup>46</sup> Esta reseña se publicó en el diario *El País* (véase: <http://www.filmaffinity.com/es/film305177.html>).



España.<sup>47</sup> No obstante, Domènec Font en «Dos no son 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 la apreciación del público (en Heredero 333). Font se refiere especialmente a las dos novelas de Cela adaptadas al cine: *La familia de Pascual Duarte* (1942/1975) y *La colmena* (1951/1982).<sup>48</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 no cuajar bajo el trasfondo social e histórico de las películas (la época del declive del franquismo y la producción de la era Miró), y como consecuencia, las representaciones fílmicas no son más que un envoltorio escenográfico en nombre de la divulgación cultural del cine de la reforma sin muchas determinaciones estilísticas (Heredero 333).

Font mantiene un punto de vista más bien pesimista y negativo ante el valor de estas producciones fílmicas. Antoine Jaime, a su vez, en su amplio estudio y recopilación de los últimos veinte años sobre el cine español del posfranquismo, exalta aquello que contiene 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 mi parecer, es precisamente este choque cultural y la incongruencia temporal entre las producciones artísticas, lo que refleja y nos enseña sobre los valores socioculturales de un país a lo largo –y en oposición a– de distintas épocas sociohistóricas. Si bien *Pascual Duarte*, junto a otras pelícu-

---

<sup>47</sup> Véase el artículo de Mabrey en el internet. Aparte de la confirmación de Mabrey, de acuerdo con el análisis que se hace por Aranguren, el bienio de 1976-1977 es uno 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 Festival del Cine de Cannes podría ser uno de los pioneros de este despegue.

<sup>48</sup> Para un estudio comparativo análogo v. también a Thomas Deveny.

las de Ricardo Franco (*Los restos del naufragio* [1978] y *Berlin Blues* [1988]), se ajusta más a la producción convencional, el espectador crítico viene a notar su gusto por lo arriesgado y su estilo abierto a lo inesperado: “No hay nada rebuscado en su originalidad”, se afirma en el *Diccionario del cine español* (Torres 378). Estos rasgos que caracterizan el estilo de Ricardo Franco, identificándolo, son los que paso a analizar a seguida.

### LA TÉCNICA ‘NO-NARRATIVA’ Y LAS METÁFORAS VISUALES

El arte cinematográfico, aparte del encanto de su dramatismo argumental para el espectador, se destaca de otra forma por su técnica de expresión a través de las luces, los efectos del sonido y las imágenes metafóricas, entre otras. 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 la perspectiva del contraste de las imágenes y sus interrelaciones. Es pertinente para mi propósito analizar algunas secuencias, de las más relevantes de *Pascual Duarte*, en la que se atisba en Ricardo Franco el tinte del “Nuevo Cine Español” de los años sesenta, así como la influencia de Federico Fellini y además, parte de la huella del neorealismo italiano. Con la observación atenta de las peripecias en las secuencias fragmentadas, es posible notar lo que he mencionado antes sobre la técnica de los directores del ‘realismo’, que parecen disimular su afiliación al formalismo o expresionismo, sin dejar de ser, al mismo tiempo, sin embargo, no menos formales o 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 puesto en práctica Ricardo Franco, en mayor o menor medida, en esta película. Tales mecanismos son la pantalla panorámica, el *traveling*, el plano vertical, la focalización en picado, la visión de pájaro, el gran plano general. A partir de las secuencias del *collage* puede percibirse el montaje artístico de la dirección de Franco. En el comienzo, Pascual Duarte, con las manos maniatadas, va acompañado por dos hombres armados con escope-

tas, en un vasto campo, a la espera de que venga el vehículo 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 dirige hacia la casa de don Jesús y dispara sobre él. Es de notar que a Pascual se le lleva a la cárcel junto a 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 donde el presente y el pasado se intercalan. Esta primera escena, que alude al fatal destino futuro de Pascual Duarte, está teñido de un tono bastante felliniano. En el marco del amplio paisaje infinito, a lo lejos viene el vehículo para llevar a los criminales a la cárcel. Una escena similar, con un gran plano general que reflejaba el inmovilismo rural y el espíritu de frustración del hombre rural, la había proyectado Federico Fellini en su *Amarcord* (1973).<sup>49</sup> En *Pascual Duarte*, a lo largo del camino en la campiña, se repite una y otra vez esta acción de recepción de 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 rastrean los recuerdos de Pascual, con su figura humilde en el centro de la pantalla, constituye el contraste relativo a la imposibilidad de resistir a la naturaleza con el esfuerzo humano, tal y como se perfila la predestinación del protagonista.

En la película el hilo conductor de la trama hay que verlo dentro de un tiempo circular, o sea, en los enlaces entre las imágenes de los recuerdos, las luces cambiantes y la música. Algunas escenas más características de la película servirán de ilustración. Por ejemplo, en la primera escena, desde el rostro de Pascual Duarte, maniatado y resignado en el campo, se salta al del niño Pascual, de estudiante en el colegio durante la infancia. La lectura del niño Pascual sobre la vida de Isaac y el sacrificio que Dios le pide a su padre Abraham parecen implicar las circunstancias del presente y del futu-

---

<sup>49</sup> Con *Amarcord*, el retorno al pueblo de su infancia, Fellini consiguió renovar su estilo y su técnica y marcó de nuevo otro hito de esplendor en su carrera cinematográfica. Fellini y otros directores italianos del neorrealismo también han ejercido grandes influencias en directores españoles; como ejemplo de ello véase *Calle mayor* de Juan Antonio Bardem.

ro de Pascual. Según la Biblia, la vida de Isaac se salvó al final gracias a un ángel, mientras que en el niño Pascualillo, se vislumbra su destino como víctima de la familia, ya que el ambiente familiar que le rodea, 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 querrá mucho, y la imagen del bebé dormido se traslada a la faz de una muchacha de dieciocho años de edad que va de compañera de caza con su hermano Pascual. A 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 su destino se repitiera en el hijo.

Existe 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). 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 en blanco y negro que provoca la risa de los espectadores (dentro del marco de la película). La figura con vestido negro que va delante, perseguida por un grupo de mujeres, vestidas todas de blanco (al estilo de novias), es cierto 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 un semblante alegre en Pascual. Sin embargo, esa risa del espectador dentro del cine y la figura aparentemente burlesca, parecen ser una encarnación de Pascual mismo: ¿quién se ríe de quién? Además, esta técnica de insertar 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>50</sup> Como ellos la utiliza Ricardo Franco, aunque la imagen del proyector de cine se presenta sólo por medio de dos rayos de luz morteci-

---

<sup>50</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).

na, y ofrece así el ambiente de un cine rural de la época, pobre y rudimentario.

Los escasos diálogos, el contraste de luz y oscuridad, que otorgan cierta atmósfera de opacidad, trazan un ambiente de tinieblas e imágenes lúgubres; transmiten 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, pues, se define el lenguaje como premisa para la expresión del hombre civilizado, entonces el silencio es sinónimo de violencia (192).<sup>51</sup> Es curioso comprobar cómo describe Cela la experiencia y el asombro de Pascual durante su estancia en Madrid, el silencio de la violencia: “Con la sarta de insultos que se escupieron, no hicieron ni siquiera ademán 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 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, nos parecería estar adaptando ese enunciado de Bataille y de Cela, al manipular el silencio fílmico para destacar la violencia. La focalización se coloca 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 dando 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 es enviado a presidio; todos están 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 es 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.

---

<sup>51</sup> Por supuesto, Bataille no aboga solamente 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.

Los pocos diálogos en la película tienen doble función y efectos dramáticos. Primero, el diálogo es el pretexto de una riña que incita a las peleas, como les ocurre a los padres de Pascual y a los amigos en la taberna; segundo, el diálogo es una comunicación de hermandad, como la que representan Pascual y Rosario. El resto de los diálogos (entre Don Jesús y sus amigos, El Estirao y la madre de Pascual) son más bien fuentes informativas del trasfondo social de la película. El clímax de esta obra (aun más en la novela que en el cine) se localiza 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 [...] Al final, Pascual confesó que el pensamiento de darle muerte a su madre no le sobresaltó ni un ápice sus pulsos. (58, 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 de tono negro, 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 de la vida, o de la muerte y su proximidad. 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 los elementos de conflictos interiores y de la suerte siniestra de Pascual. 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 medio del contraste de dos imágenes diametralmente opuestas para resaltar la inquietud psicológica. Sin embargo, a pesar de estos efectos simbóli-

cos de luz oscura y color negro en *Pascual Duarte*, Ricardo Franco aún intenta subvertir esta perspectiva convencional. A consecuencia de esto, hay veces en que la oscuridad parece implicar peligro, la crisis inminente y la malicia, pero la tragedia fatal sucede a la luz del día.<sup>52</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>53</sup> lo que sucede en el marco de una imagen más oscura que nunca. En cuanto a la muerte de la perra y de la mula,<sup>54</sup> todo acontece en pleno día, en el campo infinito sin aparente horizonte. A continuación de la escena de la muerte de la mula aparece, de manera 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 caras pálidas e impenetrables, una escena de metafórica negrura total. Esta escena debía corresponder a lo que se 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 de luz vacilante en el filme, que se caracterizan por la incomunicación y la sensación opresiva, son aquellas que tratan de las relaciones entre Pascual y su madre. Cuando la madre enfurecida decide encerrar al padre alcohólico, Pascual no reacciona; al morir se el padre en la alacena, Pascual lucha contra la madre que intenta sacarlo afuera sin mediar palabra alguna; cuando Rosario se marcha

---

<sup>52</sup> El gran director de suspense Alfred Hitchcock es muy hábil para crear el misterio en plena oscuridad y la muerte a plena luz.

<sup>53</sup> Las citas de los diálogos sin numeración proceden de la película.

<sup>54</sup> En la novela es una yegua, mientras que en el cine es una mula. Así, me referiré a la yegua al tratar de la novela, y a la mula, del cine.

con El Estirao, no hay ningún cambio de pareceres entre Pascual y la madre. Cuando la madre le dice que Rosario manda dinero a casa con El Estirao, Pascual se limita a repetir nada más que ese nombre, “El Estirao” (es la única vez que Pascual da respuesta a la madre). Por otra parte, la incomunicación se presenta como una carencia de cariño. Cuando la Rosario enfermiza vuelve a casa, Pascual le prepara un caldo y los dos se sientan fuera para descansar. Al tiempo que se ahonda el silencio total, el viento sacude 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 conforma una imagen como si fuera la de madre-hijo. Por otra parte, es digna de notar la escena del regreso de Pascual a casa después de salir de la cárcel. Al bajar Pascual de la estación ve enseguida las letras de “Tierra y libertad” escritas en la pared. “Tierra y libertad” son los dos conceptos de lujo que Pascual ignora si le pertenecen de verdad o no, como miembro de la clase baja, en permanente reivindicación de estas condiciones fundamentales para una vida llevadera y digna. Pascual vuelve solitario a casa, para encontrarse una casa vacía, no obstante. Pascual sale afuera y se sienta 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, en una lectura figurativa). Delante de él, en el campo lejano aparece la imagen de Rosario y la perrilla corriendo, pero no es sino una ilusión de los tiempos pasados y la pura verdad que se le presenta a su visión es la figura de la madre indiferente, sin dirigirle 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 frente a 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: “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 certeza 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 de 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 Cela reitera los signos de cenestesia como latidos, sangre y fiebre en situaciones que provocan el odio o el pánico (por ejemplo, Pascual se emociona cada vez que ve a Lola, y se encoleriza al sentirse ignorado por Gregorio). La música suena cuando Pascual va a matar a la perrilla y la melodía musical intensifica 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 causa el aborto a Lola, la música resuena cada vez con más intensidad a medida que se adelanta la figura de Pascual desde el plano general hasta el primer plano. Cuando Rosario decide irse otra vez con El Estirao, Pascual no aguanta más y mata de un tiro a El Estirao dándole en la camisa blanca, que queda rota en forma del triángulo (como si fuese un triángulo amoroso), mientras la misma música continúa.

A causa de que el tema del adulterio estaba todavía prohibido en la mínima apertura que se permitió después de la muerte del dictador (o quizá por una decisión personal del director Franco), la escena de la novela que alude a las relaciones amorosas entre El Estirao y Lola, esposa de Pascual, fue omitida, así como el adulterio entre la madre de Pascual y el señor Rafael en la novela, que también se suprimió. En vez de mostrar la infidelidad que sufre Pascual, Ricardo Franco lo resuelve intensificando el triángulo de relaciones entre El Estirao, Rosario y Pascual. La música recuerda al espectador la presencia del destino fatal cuando Pascual consiguiera la amnistía. Pascual se encuentra muy solo sentado al lado de la puerta de su casa; la madre se acerca a Pascual que está abstraído, la

música empieza a escucharse y los dos no se hablan. Éste debe 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 vuelve a sonar cuando Pascual sale al amanecer en busca de don Jesús, que sería 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 en 1976 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 sonreía” (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 escoge es el más radical de todos, el único que les queda a los marginados sociales, parece que se nos dice.

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, también a la primera mujer Lola, y 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 declarara Ricardo Franco, en la película todas las víctimas de Pascual han sido, de una forma u otra, sustitutos de Rosario, la cual, para Pascual, es el objeto de su deseo incestuoso y el único recurso de su consuelo en una vida emocional y materialmente paupérrima (Kinder 192).<sup>55</sup> El complejo de Edipo de Pascual se traslada a su hermana Rosario, por lo que las escenas de íntimas relaciones entre Rosario y Pascual responden a esta declaración del director. Después de ver a Lola medio desnuda escondida bajo el árbol en el terreno de caza, justamente en la siguiente secuencia se proyecta una imagen sugerente de erotismo, centrada en la dulce mirada (o podría ser mirada de lujuria) de Pascual, que escudriña a Rosario des-

---

<sup>55</sup> En adelante las citas de Ricardo Franco se refieren a esta entrevista citada por Marsha Kinder.

nudarse en la misma habitación cuando la luz se enfoca en un pecho de Rosario y ella le pide que apague la luz.<sup>56</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 (Stam 127) y constituye una búsqueda sensual por parte 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 elimina a El Estirao porque Rosario se marcharía con él y no por el adulterio con Lola, como se describe en la novela. Lo que expone Ricardo Franco sobre las relaciones entre Pascual y Lola, sin embargo, no es menos atrevido y violento que lo que se narra en la novela. El desenfreno incestuoso de Pascual lo convierte en elemento de violencia sexual a través de la violación, en contra de la voluntad de Lola. Lola no es nada más que un desplazamiento de Rosario para saciar el deseo insatisfecho de Pascual.

Como he 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 humorística (la comedia). Pascual, después de matar a la perra, se va a buscar a Rosario y los dos van 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, pues 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 fue 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 preferida. A mi modo de ver, este trasplante o apropiación del humor negro o la ironía del fragmento cómico de Keaton, a

---

<sup>56</sup> Es curioso que el 19 de febrero de 1975 se promulga en España un nuevo Código de Censura, que deroga el que estaba vigente desde 1963. El nuevo reglamento: “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, *Diccionario* 41).

o por la persona de Pascual Duarte y en la película, a pesar de ser escenas de unos segundos, desvela casi todo el mensaje que quiere exponer la pluma expresiva de Cela. A lo largo de la vida, Pascual es perseguido por varias mujeres, y son éstas dominantes y las causantes de las adversidades que sufre 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 luego con grandes esfuerzos y sacrificios. A esto responde la voz de arrepentimiento que siempre repite 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 al subvertir los estereotipos 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 es una tragedia patética. Como consecuencia, a Pascual le da un gran disgusto el 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, la de arrancarse figurativa y 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 consigue la amnistía, decretada por el Frente Popular durante la segunda República. La amnistía será una efímera alegría para Pascual, al tornarse más tarde en otra calamidad fatal: la muerte a garrote vil durante la Guerra Civil.

## LA VIOLENCIA COMO RELACIÓN HUMANA

La Guerra Civil española marcó una ruptura en el desarrollo cultural y, para el país, gran aislamiento respecto al 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, que hace hincapié en

una esfera poblada por una serie de personajes primitivos y elementales, que manifiestan instintos primigenios y emociones salvajes como herencia latente y 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 pícaro 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). Agrega, además, 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* (1942) de Alberto Camus y *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato,<sup>57</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 próximo habita en su propia vida. Se juzgó, según un análisis psiquiátrico, que Meursault (*El extranjero*) había matado virtualmente a su madre; mientras que Pablo Castel (*El túnel*) había asesinado a su amante María. Pascual es quien despacha a más personas y el que se presenta, entre los tres, más hundido y resignado (*El extranjero* y *El túnel* también tienen versión filmográfica).

De acuerdo con los estudios de Paul Ilie, Pascual Duarte tiene pasiones y mentalidad primitivas, tales 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>58</sup> Estas emociones emanan por naturaleza,

---

<sup>57</sup> Cedric Busette ha hecho un análisis comparativo entre *La familia de Pascual Duarte* y *El túnel* en cuanto a la técnica y la estructura (v. *Obras citadas*).

<sup>58</sup> Estudios semejantes sobre los caracteres primitivos de Pascual Duarte también se ven en las críticas de Barrero Pérez, Antonio Vilanova, Sanz-Villanueva, Bataille y Kinder (v. *Obras citadas*).

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 un destino determinado en el nacimiento, sino la circunstancia que rodea a Pascual aquélla 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 meramente 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>59</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, según esta lectura de Ilie, 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* desarrolla 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 sus películas, no optan por la ruta más fácil ni el punto de vista de un Próspero,<sup>60</sup> sino que, en vez de trazar un plano idílico o glorioso del pueblo español tras cuarenta años de dictadura, y su fin como una emancipación o un consuelo, suelen empezar por el otro extremo, a saber, para revelar la violencia en grandes dosis (antes 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 aun antes,

---

<sup>59</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 el momento, en la rueda de prensa el día 19 de octubre de 1989 cuando le anunciaron la noticia del Premio Nóbel.

<sup>60</sup> Aquí nos referimos al personaje Próspero del drama *La Tempestad* de Shakespeare, como símbolo de habitante de un país utópico o representante de una perspectiva llena de esperanza hacia el futuro.

a la segunda República o la Restauración, como si quisieran poner más de relieve la herida en lugar de cubrirla con unguento desinfectante.

El emblema de “tremendismo” novelístico que se le aplica a la novela de Cela 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>61</sup> John Hopewell se ha percatado también del mismo fenómeno y comenta que los directores de cine se remontan de nuevo al pasado de la ‘brutalidad’ del pueblo español, para dejar al descubierto las conductas salvajes más propias de bestias, empeñándose en revelar esta animalidad como una metáfora, es decir, las relaciones humanas se presentan en el contexto de una cacería (27). Antropólogos, filósofos o críticos literarios (v. Paz, Levi-Strauss), 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 cultura primitiva y poco civilizada, porque se presentan la barbaridad y el salvajismo como reacciones innatas. Así que el deseo de volver hacia atrás, para ‘mirar’ lo que sucedía durante los tiempos remotos, sobre todo, para revisar la brutalidad, se convierte en una forma de curar la herida y un proceso de 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 posmoderna del salvajismo primitivo de los seres humanos, es una forma de expresión estética.<sup>62</sup> Se suele hacer una

---

<sup>61</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. En cuanto a la estética fílmica de la violencia podemos verla en muchas películas actuales, tanto en las japonesas de Akira Kurosawa como en las de Hollywood, en las de Hong-Kong, como las de Jackie Chan, etc. Desde luego, la forma de la expresión sobre el tema de la violencia es distinta en cada caso.

<sup>62</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).

reflexión desde el punto de vista de un ser humano deshumanizado y presentar los rasgos negativos del mundo real para evocar su resonancia y su impacto. Esta forma de expresión de la violencia corresponde a las indagaciones de Georges Bataille en *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 en 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 matricidio, y (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 lo describe Cela asimismo 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 del 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 le muestra gran cariño por la compañía que le proporcionaba y por la pena que le dieron sus tres perritos muertos durante el embarazo, pero la mata con tan despiadada traición, que el inocente animal vuelve su cabeza confiadamente creyendo que Pascual lo menos que puede hacer es dis-



parar sobre ella.<sup>63</sup> Pascual espera hasta que la cabeza de la perra se vuelva totalmente y le mira a los ojos. A pesar de la exégesis que se refiere al culto de su virilidad, según Paul Ilie (v. nota 63), 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 se presenta en el cine con descarnada brutalidad (en la mula), sin paliativos. Estas imágenes cinematográficas de la matanza a navajazos, que subrayan la acción brutal, reflejan los conflictos psicológicos de nuestro antihéroe, Pascual.<sup>64</sup> Además, es la única escena en que Pascual mata utilizando una navaja en vez de la escopeta. A mi juicio, debe responder este acto también al impulso del machismo porque la mula (o la yegua, animales hembras), le ha quitado a Pascual su primogénito, que es el fruto generativo de su hombría y el futuro soporte para el trabajo en la tierra. 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

---

<sup>63</sup> Aparte de los estudios de Paul Ilie y Eugenio G. De Nora sobre la muerte de la perra, 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. 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 se porta “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 parecería 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 un animal era ‘sagrado’ y los ritos de expiación ayudaban a purificar al cazador. Entonces matar a la perrilla podría ser un proceso de expiación. Eloy E. Merino desarrolla otra hipótesis (la muerte de la perra como un primer paso en el entrenamiento de Pascual para las muertes sucesivas, camino del matricidio).

<sup>64</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).

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 comienza 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 parece un insulto y empieza a tramar la venganza.

Por otra parte, el tema de la violencia también está reflejado en las turbulencias sociales. A diferencia de la vaguedad con que se tratan en la novela, Ricardo Franco enfatiza el desarrollo de las relaciones interpersonales y el asesinato de don Jesús. Su asesinato puede ser el quebrantamiento del sistema patriarcal y del cacicazgo. En la novela de Cela 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 ricos y pobres. Así se subrayan los diálogos entre los campesinos y el dueño: “[Se] dice que no hay trabajo para ti, que no vuelvas”, “la cosa no marcha bien, Pascual, para nadie y tampoco para mí” (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).

En una de las pocas focalizaciones de acercamiento que usa Ricardo Franco resaltan 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 ha dado el pan no puede seguir suministrárselo, entonces no hay más remedio que acabar con su vida. Al salir del presidio, Pascual acude a don Jesús buscando la posibilidad de obtener trabajo, pero éste no le da una respuesta satisfactoria. Poco después, se produce una insurrección militar y Pascual se ve 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 conse-

cuencia, antes de marcharse para Madrid –siguiendo los consejos que le había dado antes su amigo diciendo que “allí estar[ás] más tranquilo”–, Pascual le da 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 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>65</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 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 lee 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 de 1909 (26-30 de julio). Ferrer fue acusado de ser el provocador de la Semana Trágica y luego

---

<sup>65</sup> Agradezco a la Fundación Camilo José Cela por haberme facilitado este texto de Sobejano.

sometido a consejo de guerra y fusilado en el castillo de Montjuich. El foco de atención que Ricardo Franco desplaza hacia 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. Coincidiendo con la Semana Trágica se produjo la derrota a mano de los rifeños en la batalla del Barranco del Lobo (Melilla), que ha sido considerada, junto con la de Annual (1921) en el norte de África, como una de las más sangrientas sufridas por el ejército español. 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 canta: “¡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 luego 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”), deja entrever una insinuación relativa a los objetivos del movimiento obrero. Después de todo, llegamos a la conclusión de que Ricardo Franco maneja mucho más los temas políticos de lo que pueda haber hecho o querido Cela en su novela. Los enunciados políticos ya en 1976 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, Cela conecta a su modo dos Españas, por encima del sangriento hiato de la guerra civil, y restablece el curso literario español, al menos en la narrativa. La calificación de “tremendista” lleva a esta novela a un foro aún más amplio y expectante. Es tal vez el guante que recoge el futuro de forma más expeditiva; Ricardo Franco lo hace, también en una época de frontera, entre

un país con el omnipresente Franco, a otra sin él, como si quisiera contribuir al alivio general para el trauma colectivo de la contienda, que todos intentan conseguir, haciendo presentes y patentes sus recuerdos y sus fantasmas. También de modo análogo al de Cela. Ricardo Franco, así, trata de llevar a Pascual Duarte a un nivel más patético, y sea siquiera porque al protagonista se le hace morir en plena juventud, a los treinta y cinco años de edad, tal como ocurre a muchos jóvenes de la época temprana franquista. Respecto a los acontecimientos políticos, a pesar del anacronismo temporal y contextual entre la novela y el cine, tanto el novelista como el cineasta procuran poner el dedo en la llaga, a través de las metáforas, los mensajes simbólicos y figurativos, esta impronta de la vida inerte y a la vez inerme ante la maldición que se les 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, la que crea un espacio claustrofóbico del que nadie puede escapar (Kinder 186). Su película tiene una dimensión política muy clara, concretada en la selección y progresión de los sucesos que la integran. A Cela le preocupa siempre más la forma de expresión y la técnica de la narración, y prescinde de la cuestión de la fidelidad o la traición de los textos a la representación visual/mental de la realidad, porque por una parte, no piensa cinematográficamente cuando escribe, y precisa el escritor: “Para eso tendría que ser hombre de cine y no lo soy. [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”.<sup>66</sup> En otras palabras, el novelista y el director de cine tienen sendas consideraciones y estética propia frente a sus creaciones, pero en sus mismos terrenos se dan la mano: las expresiones versátiles, llenas de viveza ideológica y semántica, se encuentran en la escritura de Cela como bajo la forma de un diálogo dinámico en acción, y las imágenes fragmentadas de Ricardo Franco están asociadas a las metáforas y efectos visuales del discurs-

---

<sup>66</sup> Las palabras de Cela, con motivo de la película *Pascual Duarte*, aparecen en un texto de Rafael Utrera Macías (en Heredero 314). En varias ocasiones tuve oportunidad de conversar con el mismo Cela, quien me habló de esta idea suya sobre la adaptación de la novela al cine. Mi charla con el escritor también versó sobre *La colmena* y *Viaje a la Alcarria* (v. Chang), temas para un futuro trabajo de investigación.

so escrito. Si Pascual Duarte revela a Cela como un esteta lingüístico de la violencia, Ricardo Franco llega a nosotros como un esteta de la imagen negra, cineasta del estilo de *film noir*. Tanto el texto literario como el cinematográfico que nos presentan Cela y Ricardo Franco, además de ser una doble confesión paralela del protagonista, Pascual Duarte, es a la vez una ceremonia y un testimonio de expiación de los crímenes de la guerra civil española, del ‘antes’ y ‘después’ y, posiblemente, un escarmiento para los del futuro.

## APÉNDICE

He dividido la trama de 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 explican o complementan a primera vista, sobre todos para espectadores que no han sido lectores, previamente, de esta 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 queda dormido y el niño Pascual sale 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. (Descripción semejante en la novela, capítulo 2)
6. Pascual, junto a don Jesús y a su padre examinan los cerdos enfermos. Don Jesús pregunta por la madre de Pascual.
7. Un grupo de gente (militares) con varios criminales en el vehículo. Escena del campo y otro grupo de gente.
8. La madre da a luz; el padre 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 para hacer 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 va 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 animal se da vuelta hacia Pascual y éste 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 copulan sobre 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 es expulsado por el capataz Andrés.
24. En el campo once trabajadores van caminando sin rumbo cierto.
25. Rosario le pide al cura que escriba carta a casa. (Descripción semejante 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 en Mérida en la novela, capítulo 8)
31. Voz de la radio. “Viva España y viva la República”. 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 gasta 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, que vuelve solo a casa. (Descripción similar en la novela, capítulo 17)
39. Pascual camina a casa desde el campo. Casa vacía y deshabitada. Pascual saca objetos 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 de 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 ensangrentado. 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 aprehenden 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 detiene la escena con la cara de espanto y miedo de Pascual. (Descripciones semejantes 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 con detalle 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 fílmico.

### PELÍCULA

1902 Nace Pascual Duarte. (en la película comienza con la infancia de Pascual)

1909 Pascual Duarte asiste a la escuela. En un periódico aparece el titular sensacionalista de 1912, «Fusilamiento

- de Ferrer». Semana Trágica de Barcelona.  
El padre tiene propensión al alcoholismo y la madre es fría e indiferente en las relaciones familiares.
- 1910 Nace Rosario. Pascual va a ver al bebé. La imagen de la niña Rosario salta a otra escena con el rostro de Rosario adolescente.
- 1928 Relación estrecha entre los hermanos. Rosario se marcha a Trujillo a trabajar como prostituta.
- 1930 Pascual visita a su hermana en Trujillo. Comienza a andar con Lola.
- 1931 Se casan Pascual y Lola. A la vuelta del viaje de novios, Pascual pelea con El Estirao en la taberna, por un insulto, al tiempo que la mula accidenta a Lola. Pascual mata la mula a cuchilladas.  
Proclamación de la II República.  
Las elecciones municipales de 1931. El rey Alfonso XIII abandona España. Euforia callejera recibe al nuevo régimen.  
Principian los asesinatos de Pascual, que se extienden de aquí hasta la Guerra Civil.
- 1937 Se proclama la amnistía. Inquietudes sociales ante la inminente guerra civil. Pascual mata a su madre y a don Jesús.
- 1937 Pascual es ejecutado a garrote vil.

## NOVELA

- 1882 Nace Pascual (“Nací hace muchos años, lo menos cincuenta y cinco”, 25)\*
- 1910-12 Pascual se casa con Lola (“Yo debía de andar por los veintiocho o treinta años, y ella [por] los veintiuno o veintidós”, 60-1); (“Al cabo de poco más de un mes, el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe [Lola] y yo nos casamos”, 75).
- 1914-16 Pascual abandona su casa y permanece 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).

- 1916-19 Pascual es encarcelado por el asesinato de El Estirao (“Tres años me tuvieron encerrado, tres años lentos, largos como la amargura”, 137).
- 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)\*\*
- 1922-37 Pascual es encerrado por segunda vez en la cárcel de Chinchilla. (“Es una contrariedad no pequeña esta falta absoluta de datos en los últimos años de Pascual Duarte. Por un cálculo, no muy difícil, lo que parece evidente es que 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).
- 1937 Pascual sale de la cárcel, en libertad. Durante los quince días en que su pueblo vive la revolución y el desorden debido al alzamiento militar, asesina a don Jesús.
- 1937 Pascual es ejecutado a garrote vil (“Carta anunciando el envío del original” de Pascual Duarte, fechada en la cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937, 19-21).

\* La numeración de este cuadro se refiere a la paginación de la obra original de Cela, en *Obras completas*, I.

\*\* Según esta descripción, sabemos que el primer encarcelamiento de Pascual por el asesinato de El Estirao debió ocurrir entre los años de 1916 y 1919, porque más tarde se precisa ser el año 1922 para el asesinato de su madre.

## OBRAS CITADAS

- ARANGUREN, José Luis L. *Cine español 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
- BARRERO PÉREZ, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Gredos, 1987.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Trad. de la primera parte de Antoni Vicens (1979) y de la segunda parte de Marie Paule Sarazin. Madrid: Tusquets, 1997.
- BAYO, Manuel. *Aproximación a la historia de España*. Taipei: Editorial Caves, 1994.
- BORAU, José Luis; Carlos F. Heredero; Julio Pérez Perucha; Esteve Rimbau. *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza, 1998.

- BUCKLEY, Ramón. *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. Barcelona: Ediciones Península, 1982.
- BUSETTE, Cedric. (1994). «*La familia de Pascual Duarte and El túnel*»: *Correspondences and Divergences in the Exercise of Craft*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1994.
- CELA, Camilo José. *Cela Obras Completas*. Tomo I. Madrid: Ediciones Destino, 1989.
- CHANG, Luisa Shu-Ying. «Entrevista a Camilo José Cela». «Semana Literaria Cela», dossier de la sección del suplemento literario. *United Daily News* [Taipei], 28-30 de julio, 1994.
- DEVENY, Thomas. «Cinematographic Adaptations of Two Novels by Camilo José Cela». *Literature Film Quarterly* 16.4 (1988): 276-279. «*La familia de Pascual Duarte*» de Camilo José Cela. 50 años. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992.
- FRANCO, Ricardo. *Pascual Duarte*. VHS. Guión de Emilio Martínez Lázaro, Elías Querejeta y Ricardo Franco. Madrid: Producción Elías Querejeta y Multicop, 1975.
- GIANNETTI, Louis. *Understanding movies*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1996.
- HEREDERO, Carlos F., coord. *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*, Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2002.
- HOPEWELL, John. *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. London: British Film Institute, 1986.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Madrid: Prensa Española, 1969.
- ILIE, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- JAIME, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- JORDAN, Barry; and Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- KINDER, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- . *Raza y cultura*. Madrid: Cátedra, 1999.

- MABREY, María Cristina C. «Pilar Miró y Ricardo Franco: Un tributo póstumo a dos atrevidos cineastas del cine español de los setenta». 25 de octubre de 2005  
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/mabrey.html>>
- MERINO, Eloy E. «La violencia falangista como alegoría en *La familia de Pascual Duarte*». *Ojáncano* 16 (1999): 3-28.
- MONTERDE, José Enrique. *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- NORA, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid: Gredos, 1988.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- QUESADA, Luis. *La novela española y el cine*. Madrid: Ediciones JC, 1986.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela social española (1942-75)*. 2 tomos. Madrid: Alhambra, 1980.
- SOBEJANO, Gonzalo. (1968). «Pascual Duarte, 25 años después». *Papeles de Son Armadans* 48 (1968): 19-58.
- STAM, Robert; Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis. *New vocabularies in film semiotics*. London/New York: Routledge, 1994.
- TORRES, Augusto M. *Diccionario del cine español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.
- . *El cine español en 119 películas*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- TORRES, Augusto M.; Severo Almansa; José Luis L. Aranguren; Vicente Martínez Gadea, eds. *Cine español, 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel; Julio Valdeón Baroque; Antonio Domínguez Ortiz. *Historia de España*, Madrid: Editorial Labor, 1991.
- TUSELL, Javier; y Genoveva G. Queipo de Llano. *Tiempo de incertidumbre. Carlos Arias Navarro, entre el franquismo y la Transición (1973-76)*. Barcelona: Crítica, 2003.
- . *Vivir en guerra. Historia ilustrada, España 1936-1939*. Madrid: Sílex, 2003.
- VILANOVA, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995.