Working Papers in Romance Languages

Volume 1
Issue 2 *Summer 2007*

Article 3

6-7-2007

El discurso cinematográfico contemporáneo como metáfora política en tres muestras de cine rural violento español

Pablo Martínez Diente
Vanderbilt University

This paper is posted at ScholarlyCommons. http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss2/3
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

El discurso cinematográfico contemporáneo como metáfora política en tres muestras de cine rural violento español

Abstract
Apenas treinta años separan Pascual Duarte (1976) *Los santos inocentes (1984) y El 7° día* (2004), películas que sirven tanto de ejemplo de representación artística de la violencia en el mundo rural como de reflejo socio-político. En un país envuelto en un proceso inquietante, a la vez que esperanzador[1], a su modo estas obras deben ser consideradas más allá de su labor testimonial dentro de la historia. El propósito de este estudio es analizarlas como tropo de las posiciones políticas imperantes en el momento de su lanzamiento, estableciendo un diálogo entre sociedad, gobierno y cinematografía...

This working paper is available in Working Papers in Romance Languages: http://repository.upenn.edu/wproml/vol1/iss2/3

El discurso cinematográfico contemporáneo como metáfora política en tres muestras de cine rural violento español.

Post a Comment
Author Bio

Pablo Martínez Diente
Vanderbilt University

Si los hombres del campo tuviéramos las tragaderas de los de las poblaciones, los presidios estarían desabitados como islas.

—Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*.

Apenas treinta años separan *Pascual Duarte* (1976) *Los santos inocentes* (1984) y *El 7° día* (2004), películas que sirven tanto de ejemplo de representación artística de la violencia en el mundo rural como de reflejo socio-político. En un país envuelto en un proceso inquietante, a la vez que esperanzador[1], a su modo estas obras deben ser consideradas más allá de su labor testimonial dentro de la historia. El propósito de este estudio es analizarlas como tropo de las posiciones políticas imperantes en el momento de su lanzamiento, estableciendo un diálogo entre sociedad, gobierno y cinematografía.

Los tres textos,[2] pese a encuadrarse en el mismo género cinematográfico del cine rural y, en ocasiones compartiendo elementos comunes, testimonian una posición ideológica social en el momento de ser producidas como obra de consumo cinematográfico. Las dos primeras películas se basan en novelas de enorme éxito en el momento de su publicación y la tercera en los sucesos reales relevantes a la matanza de Puerto Hurraco del 26 de agosto de 1990. La flexibilidad temporal, no espacial, puesto que las tres se desarrollan en Extremadura, ofrece un atractivo marco para analizarlas por separado, —tanto a nivel sincrónico como diacrónico—y en su conjunto, como cronología de violencia agreste. *La aldea maldita* (dirigida por Florián Rey, 1930), *El espíritu de la colmena* (de Víctor Erice, 1973) *Furtivos* (de José Luis Borau, 1975), *Tasio* (de Montxo Armendáriz, 1984) o *La lengua de las mariposas* (de José Luis Cuerda, 1999) son de igual manera claros ejemplos de cine rural que tienen elementos vistos en los tres ejemplos que analizaré. No obstante, por su naturaleza e intencionalidad ideológica, política —o por sus roces con la urbe con la que colindan sus poblacione—no ofrecen los vínculos violentos encontrados en los ejemplos que he decidido rescatar. En los filmes mencionados arriba existen diversas tonalidades de violencia, y el discurso político que contienen forma, en ocasiones, parte de la trama. Pero este discurso no es un elemento crucial para hacer un análisis somero de las obras. Lo paranormal en *El espíritu de la colmena o Vacas* (dirigida por Julio Medem en 1992), o las relaciones materno-filiales en Furtivos se antojan como campo más denso de escrutinio, y las posiciones ideológicas permanecen en un segundo plano. Sin restar la carga política que estas películas contienen, las

elegidas en este ensayo sitúan dicha carga en un plano más primordial dentro de las imágenes violentas que las conforman.

El tiempo que ha distanciado el estreno de las películas ha de servir primeramente como muestra del intenso devenir de la sociedad española desde la muerte de Francisco Franco en noviembre de 1975. A la incertidumbre de esos primeros meses del cambio hay que sumar la adaptación de una sociedad que ha vivido de espaldas al resto de la "normalidad" europea (desde el Mercado Común o las prácticas sexuales al disfrute de la contracultura o el progreso tecnológico) durante casi cuatro décadas. Este detalle no ha de ignorarse cuando se quiere examinar el proceso creativo de *Pascual Duarte*, estrenada a tan solo medio año de la desaparición física del dictador. Tampoco, el hecho de que *Los santos inocentes* contase con una fuerte subvención económica estatal del PSOE, el nuevo partido en el poder bajo los auspicios de la *ley Miró*, a la que debemos sumar la ayuda del propio Delibes en la elaboración del guión. Finalmente, y a pesar de distar catorce años entre Puerto Hurraco y la película de Saura, es interesante valorar la representación de un hecho histórico pergeñado a treinta años de la caída del franquismo, en plena democracia, y cuyo lanzamiento coincide con el retorno del partido socialista al poder en el mes de marzo de 2004.

Pascual Duarte. Inmediato ajuste de cuentas.

Pacual Duarte portrayed the hostility of rural space in order to debunk the Francoist myth of nature and, by implication, attack the entire ideology of the regime.

—Sally Faulkner, Literary Adaptations in Spanish Cinema.

Estima Núria Triana-Toribio que la tradición literaria de la España de los años cuarenta se ocupaba de plasmar por una parte el poder redentor de la Iglesia católica como seña de identidad nacional, y por otra la recuperación e idealización de ciertos mitos patrios legendarios (118). Tomando como inspiración la terrible historia del campesinado extremeño, *La familia de Pascual Duarte* (publicada en 1942), Ricardo Franco hizo un ejercicio de metástasis cinematográfica, entrando en diálogo con su momento histórico como hiciera Camilo José Cela al publicar su novela. Metástasis —salvando las distancias de uno y otro formato artístico— como propagación de una ideología crítica con el sistema dictatorial, bien en la forma de un texto literario, como hace Cela, o bien en el lanzamiento de una película, como Franco. Dicha crítica muta siendo consciente del paso temporal, pero utilizando técnicas de representación de la violencia similares.

Si se considera a la novela de Cela como la primera en intentar renovar la narrativa nacional, al oponerse a la tradición anteriormente mencionada y dando forma al mismo tiempo al *tremendismo*[3], *Pascual Duarte* (1976) inaugura un cine mucho más violento, seco y sangriento[4]. La anteriormente mencionada Furtivos, un año antes, había en cierta medida preparado al público al dotar a la narración de personajes y situaciones realmente tremebundas como la madre posesiva, la muerte innecesaria de un ser vivo, el pueblo como infierno arcádico, etc. Al respecto observan Jordan y Morgan-Tamosunas:

Furtivos exposes the deceptive veneer of the Francoist idyll by revealing an underlying reality of ignorance, exploitation, cruelty and violence. […] In a similar fashion, the events of *Pascual Duarte* subvert the harmonious utopia of the rural context and introduce the devastating effects of ignorance and matricidal violence. Both *Furtivos* and *Pascual Duarte* epitomize the 'tremendista' of Spanish realism in which the ugliness, cruelty and the sordidness of reality are foregrounded both in form and mise en scène. (47)

No obstante, parte de lo que difiere en las dos películas es su localización geográfica[5], la cercanía del personaje central con núcleos urbanos y la propia cinematografía de los dos textos, La novela de Cela exige de Pascual un trasfondo más violento y menos contemplativo, pese al parecido entre José Luis Gómez y Ovidi Montllor[6], protagonistas de las dos películas.

Rodada a lo largo del crucial 1975, *Pascual Duarte* nace de un texto narrativo a esas alturas ya arraigado en la cultura nacional, factor que no invita al productor, el entonces ubicuo Elías Querejeta, y al director y guionista Ricardo Franco en su debut como realizador, a dotar al film de profundidad psicológica. Críticos como Hopewell,[7] han notado que se rueda una película con una agencia inmediata y urgente de acción, supeditando esa profundidad al dinamismo de la violencia. Tradicionalmente, los retratos pormenorizados de desequilibrados y sociópatas, los inadaptados y enfermos de todo tipo, tan exitosos como material cinematográfico no merecen metraje en esta película. La crudeza de un balazo, en definitiva, impacta más que la psicología de su autor.

La película *Pascual Duarte*, cuya cronología abarca el cambio de siglo y las tres primeras décadas del XX, lleva más lejos la mordaza impuesta por Cela a los episodios relevantes al combate contra la ideología imperante de turno[8] al haber pasado más de treinta años de su publicación y cuatro décadas de las desventuras de Pascual. Si por razones obvias en 1942, las figuras marginales del transcriptor y editor de la novela dificultan la identificación de una crítica hacia el régimen franquista, el desahogo violento de la película confirma y delata una impaciencia por parte del equipo creativo por mostrar crudamente una serie de venganzas simbólicas a quemarropa. Situación contraria a lo que obligaba el decoro franquista.

Algunos de los acontecimientos rurales violentos y su representación ya estaban presentes antes de la conflagración civil[9], hechos que minan en parte la interesante visión de Thomas Deveny, quien considera que la *preparación* de Pascual y su ajusticiamiento es idéntica a la vivida por España y su desintegración hasta 1936 y no a partir de este momento histórico (13). Me inclino a optar por la encarnación del pueblo español en el campesino extremeño frente al opresivo control latifundista ejercido por Don Jesús. Este, curiosamente aparece tan sólo como nota al principio de la novela, pero ofrece la clave de interpretación de la violencia al final de la película, como símbolo del dictador reinante. Tal y como advierte Santoro, "the events leading to the murder of Don Jesús and the actual murder are never stated" (84). Es decir, no hay necesidad de una explicación que satisfaga la acción violenta de Pascual al *rematar* al terrateniente. Pero lo

que es fehaciente es que ha sido condenado al cadalso, no por el asesinato de su madre, último crimen de Pascual en la novela, o del chulo de su hermana, sino que

The death sentence raises a complex social and political issue with regard to the punishment meted out by the state of Pascual's crimes. The reader surmises from the memoirs that he is not condemned to death for either the murder of *El Estirao* or of his mother (Santoro 84)

Analizando la figura de Pascual nos encontramos ante un sociópata que es fruto determinista de unas condiciones familiares sórdidas. Si su sed de sangre no diferencia en su escalada de crímenes a animales (una perra, una mula) de personas, es importante resaltar el cambio de útil para llevar a cabo sus venganzas, de la hoja del cuchillo a la escopeta, arma mucho más sonora y moderna, y que en lo gráfico se asocia con la dispersión de la herida que produce. Por ende, si con el cuchillo se necesita de varias hendiduras para dar muerte a la víctima, un disparo certero causa una muerte rápida, como veremos más adelante, el uso de este instrumento tendrá su importancia en los otros dos textos que analizo.

En los dos textos, Pascual se ve tentado a cambiar de vida, pero algunos hechos fortuitos como la falta de recursos económicos para emigrar a América, o la reducción de la pena tras agredir a un paisano en un bar se lo impiden , lo que alimenta su ya de por sí trastornada percepción de la realidad. No puede escapar a tal espiral, como tampoco debe ser considerado como el victimario exclusivo en la historia. Las palizas entre sus padres de las que es testigo, el vejatorio trato hacia su hermano Mario, El Estirao, y su oficio de proxeneta, o el ajusticiamiento por garrote vil, y su inquietante plano congelado por veinte segundos, son algunas de las escenas más crudas a las que somos expuestos y en las que Pascual no se muestra como verdugo.

Estos episodios toman protagonismo en la película de Franco en función de que angustian al espectador con su aspereza, lo que hace de aquella un collage de crudas representaciones sin profundidad psicológica, provocado por la urgencia del momento. Esta es la razón que invita a considerar la única muerte *válida* la causada a Don Jesús, puesto que es la que lleva la muerte a su vez a *Pascual Duarte*. Este final diferencia la novela de la película, pero sirve para ilustrar la concomitancia de ideología y violencia en la última, como apunta Jaime:

[Ricardo Franco] se preocupó menos de plasmar las técnicas narrativas innovadoras o las vibraciones existencialistas de la novela que de mostrar un panorama sociopolítico [con los pormenores de la miseria moral] que sirviese para meditar; la insistencia final en el espantoso suplicio del garrote—que distinguía a España del resto del mundo—dejaba ver con fuerza la esperanza de los nuevos tiempos. (134)

Tal y como se confirmará en *El 7° día*, se realiza a partir de 1975 una mayor *democratización* de la violencia y sus consecuencias.[10] No existe un detonador aislado que colme los odios o las identificaciones de una ideología o de una sociedad, sino que habrá una mayor amplitud de responsabilidades que se materializarán en la ruptura de un

tabú social, la muerte de un miembro del viejo orden, como el Señorito Iván, o los enfrentamientos entre microestructuras familiares y de la comunidad (el exceso generalizado, múltiple y horizontal de la violencia, tanto en *Pascual Duarte* como en *El 7° día*). En 1975 se intenta asesinar al elemento opresor aislado, Francisco Franco, usando un Pascual aglutinador de la sociedad amordazada. Con el tirano enterrado, en 2004 el arma ejecutora vuelve su punto de mira hacia sí misma, —hacia y entre la población española.

Los santos inocentes. Justicia y ajusticiamiento.

Post-Franco cinema demonstrates a contradictory relationship encompassing both rupture and continuity with the past. Literary adaptations, particularly during the transition and the early days of democracy were concerned with the recuperation of authors who had been neglected and marginalized by Francoism […] or writers whose works offered critical visions of Francoism, as in the case of Cela or Delibes.

—Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas. *Contemporary Spanish Cinema*

Más cercana a los acontecimientos narrados en la novela (1962) y bajo un nuevo gobierno democrático, la película de Mario Camus se estrena tres años después de la publicación del libro,[11] el cual se adhiere a una fórmula narratológica que enfatiza el retrato de los destinos de las clases subordinadas, haciendo hincapié en historias ordinarias ocurridas tras la Guerra Civil (Triana-Toribio 118). El uso de la violencia, no obstante, va a ser mucho más sutil y con menos énfasis en escenas sangrientas que en *Pascual Duarte*, denotando un cierto lirismo en el tratamiento del texto y una construcción ideológica que obedece al proceso creativo de la novela.

El uso de la técnica cinematográfica donde se presentan los personajes como episodios dentro de la película, en lugar de por libros como en la novela, dota al texto de una polifonía de la que carece el texto novelado, repartiendo el protagonismo entre víctimas y victimarios. Frente a las comedias campestres al estilo de Marisol en la década del 50 y del 60 que daban una imagen de perpetuo remanso, *Los santos inocentes* "seems to confront its audience with the reality of the 1960s: *desarrollismo* was an extremely uneven phenomenon and the comedies of middle-class contentment and class advance were in this sense a distortion of conditions in Spain" (Triana-Toribio 124).

El advenimiento del PSOE siete años después de la muerte de Franco, conllevó un esfuerzo por dotar de calidad a la filmografía española, y a tal efecto se encomendó a la renombrada directora de cine Pilar Miró que elaborase una serie de directrices y patrones que tratasen de acercar al país a niveles ideológicos de normalización democrática. Como señala Triana-Toribio, "*Los santos inocentes* fulfills perfectly the requirements of the *ley Miró*. It is a celebration of a kind of Spanish cultural heritage, that which debunks or deflates Francoist myths of achievement" (123). La crítica al sistema feudal imperante en ciertas regiones del país que vivían de espaldas al progreso o al *desarrollismo* que según el régimen franquista reinaba en España, fue una de las tareas más inmediatas para el nuevo ejecutivo. Es en este caso donde se ejemplifican más diametralmente las

diferencias entre ricos y pobres, antiguo orden y posibilidad de cambio. Con la autorización de Delibes se realizaron cambios para adaptar la novela a los tiempos de liberalización que la película quería constatar.

El acopio de la violencia en los textos se corporeiza a nivel metafórico y a nivel literal. La castración de las posibilidades de progreso al mantener a la familia de Paco el Bajo en un perpetuo estado de abuso y manipulación, no proporcionar escolaridad a sus vástagos, y, la dureza de las imágenes y el lenguaje (la animalización y humillación omnipresente, las palabras malsonantes, reducto exclusivo de la clase dominante, o los gritos de la Niña Chica) y el atavismo musical (la inquietante y arcaica música de Antón García Abril) pertenecen al primer nivel. Cuando se muestra una violencia física (los golpes de Don Pedro a Azarías por robar granos de maíz, la muerte de Señorito Iván) no se explaya tanto Camus como en el primer nivel de representación. Por tanto, subversivamente se contesta a la ideología inmediatamente precedente (fascista, de culto a la violencia, truculenta en sus torturas y sometimiento) filmando el estoicismo de la clase trabajadora. Como veremos, el instrumento de ajusticiamiento (humano y criminal) no será aleatorio (al tratarse de un disminuido psíquico).

Es interesante analizar cómo se establece la jerarquización de la violencia dentro de los textos. Atendiendo al esquema de Huici, (138)

Microcosmos

MicrocosmosCortijo[12]Paco y los suyosMarquesa y amigosSeñorito Iván	MacrocosmosEspañaPueblo españolÉlite gobernante (nación española tradicionalista)Franco

Siguiendo el hilo ideológico dentro de esas esferas comunitarias, se polarizan moralidades y éticas que no hacen sino afirmar el valor propagandístico de *Los santos inocentes*. Todos los vicios, y por consiguiente los actos violentos, los disfrutan en exclusividad aquellos que por su condición social pueden optar por decidir su propio destino, su estatus validado por su herencia pecuniaria-aristocrática, y todas las virtudes de piedad, compasión, entereza y nobleza, caen sobre los desamparados. Cuando se nos descubren las intimidades de ambas comunidades, observamos que, por ejemplo, el Señorito Iván sólo mata por el placer de matar, Don Pedro es un cornudo, su mujer Pura una soberbia y que Miriam es la única que parece acercarse a albergar sentimientos humanitarios y sensibles aunque materialmente no haga nada por “salvar al pobre”. Aún cuando el entorno de Paco el Bajo y Régula, semejante al de *Pascual Duarte*, invita a llegar a una situación de tensión insoportable, vemos belleza en el cariño que se tienen unos a otros, como por ejemplo, Azarías acunando a la Niña Chica, la maternal regañina de Régula a Quirce, y la obediencia de Paco el Bajo con su amo.

La ruptura del tabú social jerárquico resume lo anteriormente analizado y tiene dos momentos claros, la sorprendente insolencia de Quirce al no aceptar la propina del

Señorito Iván y la muerte de éste a manos de Azarías. La primera es un vehículo metafórico para preparar la muerte del Señorito Iván, espécimen monstruoso que no puede ni debe quedar impune ante sus abusos continuos e indiscriminados. Al no entender por medio del rechazo (la negación de Quirce) o del diálogo (las súplicas del lesionado Paco el Bajo), y luego de transgredir la armonía natural con sus ansias de matar que no excluyen a la Milana, recibe su perentorio castigo por la soga de Azarías. En estos momentos de enfrentamiento abierto con el Señorito Iván (culminado en su mortal castigo) es cuando se ofrece la mayor carga ideológica de los textos.

El papel magistralmente interpretado por Paco Rabal es fundamental para apuntalar el análisis de violencia ideológica. Siendo el protagonista primordial de la novela, narrada en primera persona —con excepciones de extractos en los cuales la voz autorial toma parte—, es el encargado de cerrarla. En la película, no obstante, se elonga esta tesitura, con el añadido de varios puntos de vista y sobre todo, el uso de la cámara para plasmar las diferentes miradas, con el énfasis de Paco el Bajo y el propio Azarías. Miguel Delibes encomió la actuación de Alfredo Landa (un actor hasta entonces identificado con un estilo de cine caricaturesco y lleno de chascarrillos) en los siguientes términos: “La interpretación de Paco el Bajo es realmente una maravilla. La expresión de los ojos de Landa es todo un poema. Lo dice todo con los ojos” (Caparrós 264). Son muchas las partes del largometraje en los cuales la cámara invita al espectador a recorrer esos agrestes páramos de desolación en los cuales hay una carencia violenta de diálogo y en los que la música o el viento son los únicos sonidos que se perciben.

Pero curiosamente, y siguiendo con el aspecto visual de la película de Camus, el asesinato del Señorito Iván muestra a un Azarías de espaldas, no queriendo enmarcar la cara del asesino (y por tanto dotándole de un instantáneo anonimato) al ver que su mascota ha sido derribada por las balas del fusil. El propio director señala que “Si cuando le matan el pájaro yo tomo a Azarías de completamente de frente y le dejo que desahogue toda su pena ahí mismo, la película se me pincharía como un globo. Por eso le tomo siempre de espaldas” (Cobos no.pág.).

Azarías, ser inocente y silvestre, infantil y de buen corazón, representa las intenciones de la cinematografía de una época dedicada a ajusticiar un pasado tenebroso con distintas armas; en lugar de la escopeta (símbolo en este caso de la violencia franquista) se utiliza una cuerda (instrumento más fabril y que facilita la exposición del cadáver colgado del roble a modo de escarmiento), pero sobre todo por medio de un inocente, un disminuido psíquico al que en definitiva no se debe culpar por sus actos, pues no es consciente de lo que hace.[13]

Los santos inocentes (al igual que las otras dos producciones) no da tregua al drama para introducir otros elementos cinematográficos (sin duda tan españoles) como por ejemplo el sentido del humor. Como ha apuntalado la crítica, y a modo de conclusión de esta sección, la película “illustrates the left-wing commitment to humorless and sober representation” (Triana-Toribio 130).

El 7° día. “Democratización” de la violencia.

El Semanal.—Rodríguez Ibarra, presidente de la Junta de Extremadura,

lo compara con un «paparazzi que ofrece una imagen

robada, tenebrosa, oscura y lejana». ¿Qué le diría?

Carlos Saura.—Que estoy de acuerdo [ríe]. Totalmente de acuerdo con él.

Me parece una frase genial.

—Entrevista a Carlos Saura, abril de 2004.

La noche del 26 de agosto de 1990 los hermanos Antonio y Emilio Izquierdo, sin mediar palabra y apostados en un callejón sesgan a balazos la vida de nueve personas y dejan heridas al mismo número. El lugar de tales hechos, la pedanía de Puerto Hurraco, es una localidad que apenas supera los 150 habitantes de media al año y enclavada en una apartada región pacense, es un escenario idéntico a las poblaciones colindantes a *Pascual Duarte* o el cortijo zafrense de *Los santos inocentes*.

Carlos Saura, uno de los realizadores españoles de más prestigio, ya había narrado utilizando patrones de violencia a quemarropa *La caza, Llanto por un bandido*, y *Dispara*. En esta ocasión estimó que para el tratamiento no documental de la masacre, era apropiado adaptar el guión de Ray Loriga. En su aproximación a los hechos reales, el joven escritor (tenía siete años al morir Franco), aún no considerado canónico como Cela o Delibes, optó por una interesante combinación de polifonía y de re-construcción narrativas. Ello constituye un acierto a la hora de enriquecer la autoridad testimonial en acontecimientos que por su gravedad suelen ofrecer generalmente verbalizaciones tendenciosas. Sobre todo, al tener en cuenta lo reducido del espacio físico —una pedanía— y del número poblacional.

Son varias las coincidencias y así mismo las distancias que se pueden inferir en los dos primeros textos y este último. La presencia del arma principal con que se emplea más directamente la violencia sobre el semejante no cambia, pues continúa siendo un fusil o escopeta (recordemos la sustitución del estilete por el rifle en la muerte de “El Estirao” en *Pascual Duarte* o el motivo de la caza en *Los santos inocentes*). El campo simbólico de esas armas convida a interpretar un intercambio basado en contrarrestar los utensilios de opresión franquistas, o a dotar a la narración de una urgencia más espectacular. Así, se nos ofrece una especie de ley del talión estilística, Pascual disparando sobre el chulo de su hermana (en lugar de un navajazo) o Azarías y la soga. El asesino usando utensilios ejecutores dignos del poder opresor (un fusil) o símbolos impuestos de la “bondadosa” vida campestre (una cuerda). Mas, en *El 7° día* se multiplican, por orden cronológico, las vías de representación violenta: incendio y homicidio de la madre de los Izquierdo, apuñalamiento de José, matanza final.

A estas debemos añadir la tensión dentro y fuera de la casa de la familia Izquierdo, como la locura de Luciana y las discusiones con sus hermanos, y los ataques e intercambios de

pedradas que ésta sufre por parte del pueblo. Esta inaguantable atmósfera hasta cierto punto corre pareja a la de la familia de los Cabanillas. José, el cabeza de familia que trata sin éxito vender su negocio para emigrar a Madrid o el desamor de Chino e Isabel son dos ejemplos.

Es cierto que los ejecutores de la venganza, los hermanos Antonio y Emilio, están influenciados por su entorno familiar.[14] Pero en los dos textos, realidad y ficción, la situación y sus desencadenantes cobran una profundidad mucho más aguda que en las dos películas anteriormente examinadas. Primariamente, la responsabilidad *absoluta* que encontramos en *Pascual Duarte*[15], o la simpatía que emana de las clases oprimidas en *Los santos inocentes*. Cuando la división entre malos y buenos es más patente, provoca en el receptor un acatamiento o un rechazo que se basa en la representación de un discurso político por medio de actos de violencia. Pascual es un psicópata o un determinista incomprendido, pero su miserable *modus vivendi* tiene mucho que ver con nuestra identificación y juicio. No cabe duda de que su entorno no está fabricado en origen por unas fuerzas externas oligárquico-franquistas, éstas lo mantienen perpetuamente. En la película de Camus, ya en plena era democrática, aislar malos y buenos es quizá más sencillo. Pero en Saura, encontramos que estos elementos de identificación y plasmación discursiva violenta y política, se esparcen de una forma multilateral, horizontal y más democrática.

La horizontalidad de los nombres es una muestra de esta postura. Tanto en *Pascual Duarte* como en el segundo caso, existen detalles de nomenclatura que ayudan a aislar los elementos ideológicos. Los editores, señoritos, carceleros, curas y demás personajes del libro y la película, e incluso el dar al protagonista un apellido, funcionan de igual manera en el segundo caso de análisis. Incluso, hay motes, apelativos, artículos determinados que hacen más flagrante la división de las castas: Paco el Bajo, La Sra. Marquesa, la Niña Chica, Don Pedro… Pero en *El 7° día* se ha respetado el deseo de las víctimas de no hacer un documental, mutando los nombres, pero lo más importante, ignorando apellidos o pseudónimos del clan, *Pataspelás y Amadeos*. Es más, los nombres buscados como sustitutivos fílmicos son de uso muy frecuente en toda la nación, no sólo en esquinas geográficas pueblerinas: Antonio, Emilio, José, Isabel, Carmen, Raúl… Cuando el típico habitante rural es el foco de risas y ridículos, como el tonto del pueblo, debe ser bautizado, se elige el poco elaborado nombre de “El Tonto” a secas, sin un sufijo de pila que como suele ser habitual precede a los motes.

Mencioné antes la construcción polifónica del guión de la película. Los tres textos coinciden en el uso de la rememoración de los hechos y en la importancia de que el narrador (en *El 7° día* parte de los más llamativos actos violentos son observados por El Tonto), sobre todo en las muestras de 1984 y 2004 refleja la fragmentación temporal, al dividirse en varias voces y puntos de vista. En el caso de Saura, quien recuerda todo lo sucedido en su exilio barcelonés[16] es Isabel, una de las supervivientes de la masacre e hija de José, miembro de la estirpe Cabanillas. Por la juventud de la protagonista y la crudeza de la matanza en la que sus dos hermanas pequeñas y su padre pierden la vida, se esperaría un discurso de revancha y una neutralización de los enemigos, pero su historia de amor con Chino, la complejidad y el atavismo de los odios, y su propio deseo de

escapar de una vida sin futuro, conforman su discurso como mucho más aglutinador que el de Pascual, Azarías u otros personajes secundarios. Al contrario que en 1976 ó 1984, en 2004 un personaje femenino en crecimiento, es el elegido para contar la mayoría de la historia, e insisto, ella es la principal voz, pero no la única, nocon el uso de escenas retrospectivas lo cual acrecentaría un contraste con su mejoría en Barcelona sino con una incisión temporal al comienzo y al final que sirve de marco narrativo. Estos son significativos cambios con respecto a las otras dos manifestaciones cinematográficas.

Considero también como punto a resaltar la división grupal y la democratización de las ejecuciones, así como el castigo de víctimas y victimarios. Entre opresores y explotados es mucho más llevadero ofrecer distancias de cargas ideológicas, algo que es menos sencillo de elaborar cuando las rencillas se nutren entre miembros del mismo estrato social. Pascual asesina a sujetos de igual o menor condición (socio-económica, caso de su madre, o animal, como en el caso de su perra) pero paga resumidamente sus crímenes al asesinar a un terrateniente. Azarías no es conducido al cadalso, sino a un centro psiquiátrico, cuando comete la misma falta (suerte compartida por las hermanas de Puerto Hurraco). La brutalidad que muestran Antonio y Emilio no es merecedora de ambigüedad o relativismo, pero el castigo que reciben no es la pena de muerte. El cambio de penas es fruto de un sistema judicial democrático e independiente en proceso de madurez que alcanza a todos los responsables. No es un sistema todavía saliendo de viejas costumbres, como el ajusticiamiento por garrote vil de Pascual en 1976.

Ideológicamente, los habitantes de la aldea podrían pertenecer a la misma categoría, máxime si en la génesis de la tragedia hubo intentos de mezcla entre las familias por medio de noviazgos. Estas uniones combatirían o ajusticiarían a las fuerzas opresoras, tan claramente aislables en los otros dos casos (Franco y los latifundistas). Pero como muestra la inexistencia de un enemigo a aislar, una vez apretado el primer gatillo, para abatir a los vecinos en las escenas finales, estaríamos ante una suerte de reparto de víctimas que se ajusta al momento histórico del lanzamiento de la producción. En un estado de derecho, al contrario que bajo regímenes dictatoriales, es demasiado demagógico que un solo bando cargue con la culpa de las desgracias de los que conforman la sociedad. Pese a tomar como detonante la seducción de Amadeo Cabanillas y su posterior rechazo de Luciana, la arqueología del odio debe remontarse a unos problemas de pertenencia de tierras. Por otra parte, quemar viva a una anciana no ayuda tampoco a posicionarnos del lado de la familia de José. La verticalidad del asesinato en los dos primeros textos, la depuración de la injusticia frente al orden *de arriba*, se torna horizontalidad en este caso a través de odios *de unos contra otros*. Pascual y Azarías sintetizan más clara y democráticamente a la sociedad y al público opuestos a la oligarquía, pero ¿qué ocurre cuando los homicidios surgen del pueblo y contra el pueblo? Una respuesta es el reflejo de una honda y total democratización de los estamentos sociales y de la violencia en la España contemporánea.

La paridad de acciones, la depuración de responsabilidades y la utilización de la violencia sin criterio alguno, a mi modo de entender retratan a *El 7° día* como un escenario metafórico de la ideología paritaria en la que se transformó España tras la caída del franquismo. Esta idea viene apoyada por el hecho de que los elementos ideológicos de

unos y otros no tienden hacia extremos diáfanamente identificables y por consiguiente capaces de ser aislados y repudiados. Es absurdo tratar de neutralizar a los bandos como representantes del PSOE o del PP, pero considero interesante ofrecer un marco de bipolaridad democrática que no está presente en *Pascual Duarte* o *Los santos inocentes*, donde la autoridad se testimonia abiertamente. Como ejemplo final, la presencia de la Guardia Civil, en vez de utilizarse como en el pasado, servil protectora de valores oligárquicos, procede con su deber. Vigila al delincuente común —Chino—, o deja su vida en la protección al ciudadano. Cuente esto como otro detalle a considerar que mientras que la jerarquía en los dos primeros textos es vertical, en este caso es horizontal.

Reflexiones finales

I doubt whether Spanish cinema is really more violent than the cinema of other nations […]. Rather, I would argue it is the modes of violent representation and their cultural implications, determinants, and reception are different.

—Marsha Kinder. "Sacrifice and Massacre on the Cultural Specificity of Violence."

Con mi acercamiento a las tres películas me gustaría haber podido ofrecer otra implicación adicional a las señaladas por Kinder, la político-social. El texto cinematográfico, por su habilidad para llegar a regiones culturales y físicas donde otras manifestaciones no encuentran salida, difícilmente compite con el literario en las mismas bases estéticas. La combinación de música y sonido, la impresión de las imágenes, y la actuación de los actores ayuda a digerir la narración sobre la que está basada una película. Esto, de igual manera, se puede considerar como una licencia de adaptación que pocas veces el realizador ignora y que utiliza para desarrollar aspectos no profundizados en la novela o para enriquecer la misma con un lenguaje que permita una recepción más amplia.

De cualquier forma, el éxito y el impacto de los tres textos dentro o fuera de España ha sido innegable, y es vital reconocer el papel de los intérpretes en cada uno de ellos. Si *Pascual Duarte* le permitió a José Luis Gómez ser galardonado con la Palma de Oro del prestigioso Festival de Cannes a la mejor interpretación masculina, *Los santos inocentes*, con un elenco estelar, hizo que tanto Alfredo Landa (un actor muy popular bajo el franquismo) como Francisco Rabal, miembro reconocido del Partido Comunista, lo recibieran ex aequo. Otro actor de probada calidad, Juan Diego, acompaña a Gómez en un reparto que incluye a Victoria Abril, Carlos Hipólito, José García, Eulalia Ramón y Yohana Cobo. Además de los reconocimientos en Cannes, entre los premios obtenidos por las tres, hay que destacar el de Mejor Director para Carlos Saura (Festival Internacional de Cine de Montreal) y el de Mejor Película para *Los santos inocentes* (Círculo de Escritores Cinematográficos). En la recaudación de taquilla, también se deben considerar como éxito de ventas. De acuerdo a la información de la base de datos del Ministerio de Cultura español en sumas totales, *Pascual Duarte* recaudó 54.569.861 pesetas, *Los santos inocentes* 523.944.153 y *El 7° día*, 85.293.249, sumas nada despreciables para productos que generalmente no necesitan de un presupuesto exagerado

si no es para pagar los altos honorarios que exigen algunas estrellas del reparto. Como dato económico, la película de Saura tuvo un 20% de financiación francesa.

Al iniciar mi estudio, hice notar la distancia temporal, nunca espacial, entre los tres textos. De una película recién salida de la dictadura, pasamos a otra en pleno despliegue socialista para terminar con una que se estrena treinta años después del entierro de Franco. Durante este periodo de tiempo, ha fluctuado el índice de películas basadas en obras literarias (Jaime 26). Mientras que en 1975, sólo el 8.18% de las producciones están basadas en un texto narrativo, en 1984 se llega al 16%, casi el doble, cifra que curiosamente baja en nuestros días. Todas estas cifras nos permiten ser cotejadas con los momentos históricos a los que pertenecen, pues como expliqué en el apartado del texto Delibes-Camus, durante el gobierno democrático socialista, se intentó rescatar textos comprometidos en aras de sanear la cinematografía española con su adaptación al cine. Esos vehículos literarios están en recesión en el momento actual, inclinándose los directores a trasladar al celuloide sucesos verídicos o episodios que de por sí entroncan más con la alarma social (terrorismo, violencia de género, desempleo, etc.). En palabras de Saura, la violencia más abyecta no es algo exclusivo de lo español, es algo meramente humano

[*El 7° día* es] Una historia humana, posible, sobre una tragedia que ocurrió en España y que mucha gente conoce pero que se puede extrapolar a cualquier otro momento o lugar. La burrería no tiene fin. Y no sólo la de este país, sino la del mundo entero. Desgraciadamente, esto sólo será un ejemplo de algo que puede pasar en cualquier momento. (Entrevista en *El Semanal*)

De cualquier manera, es curioso que una región que simboliza el atraso del país albergue y sintetice en tres momentos cronológicos de la historia contemporánea luchas físicas e ideológicas. Sin entrar en consideraciones regionalistas,[17] considero que el cambio y la madurez de España en estas tres décadas está en completa sintonía con los sucesos de los tres ejemplos escrutados.

Notas

1. La transición a una democracia de pleno derecho—al morir el dictador Francisco Franco en 1975—tras un régimen político monolítico de casi cuarenta años (comenzado con la victoria del bando nacional en 1939).

2. Tomaré las películas en su conjunto como textos, incluyendo las novelas sobre las que se inspiraron o los acontecimientos reales que sirvieron de base al guión. Al tratarse de un estudio sobre la violencia, dispondré como prioritaria la identificación de tal en su(s) productor(es), víctimas, vehículos y consecuencias.

3. Aunque sucinta, la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua sirve para sintetizar lo que significa la perspectiva tremendista: “corriente estética desarrollada en España durante el siglo XX entre escritores y artistas plásticos que exageran la expresión de los aspectos más crudos de la vida real.”

4. En los tres casos se ha decidido adaptar historias que se acomodan muy bien a la hora de desarrollar conflictos ideológicos. La ubicación espacial de aislacionismo (pedanías o cortijos extremeños) nos ayuda a acercarnos con más facilidad para establecer la comparación entre esas localidades olvidadas y la propia nación española.

5. Más concretamente, las afueras de Madrid frente a la árida, aislada y atrasada Extremadura. Aunque no es indispensable para mi estudio, aconsejo considerar y profundizar en la noción del espacio rural y su polaridad absoluta y abstracta entendido por Lefebvre: "In 'absolute' space (lived), man populates nature, retaining a bond with his environment which is severed in the 'abstract' realm (conceived), which is governed by the logic of capitalism." (33)

6. En cuanto a la diferencia de discursividad de sendos textos, afirma Rob Stone, "Ricardo Franco's *Pascual Duarte* observed the poverty of pre-Civil War Spain with a murderous eye, exhibiting no discourse, only violence". (111)

7. "Scriptwriters like Emilio Martínez-Lázaro, Querejeta and Franco were among the first Spanish film-makers to adapt material to accentuate its political relevance rather than diminish it out of fear of censorial reprobation." (128)

8. Durante la primera mitad del siglo XX, España conoce gobiernos monárquicos, republicanos y dictatoriales que se suceden con una rapidez asombrosa. Por la ambigüedad de los protagonistas, pero sobre todo por la manipulación editorial de las memorias de Pascual, se puede pensar que estamos ante una novela de denuncia de la autoridad en general (manifestada en diversas ideologías políticas) y de alienación del individuo en particular, y no necesariamente de una crítica velada a lo que representa el franquismo. La riqueza de la novela permite estas interpretaciones, mientras que la película es mucho más unilateral en aislar al enemigo (el franquismo). Faulkner elabora: "As the literary adaptation of a novel published in 1942, set in the first decades of the 20th century, *Pascual Duarte* is revealing a will both to recuperate a dissident post-war novel and to replay a period of Spanish history previously co-opted by Francoist propaganda." (55)

9. En el siglo XX, el célebre crimen de Cuenca (1910) los sucesos de Casas Viejas (1933) son parte del génesis popular rural y violento de la "historia negra" española. El primer caso, (curiosamente, material para la película de Pilar Miró El crimen de Cuenca, 1980) hace referencia al error judicial que llevó a culpabilizar a dos inocentes de un crimen que no habían cometido. El segundo corresponde a la insurrección anarquista llevada a cabo en dicha localidad gaditana.

10. El mismo realizador de *El 7° día*, Carlos Saura, corporeiza en su propia carrera la transición del cine rural violento. Otra de sus películas (La caza, de 1966) nos ofrece una reflexión sobre la violencia campestre: un grupo de amigos que acaba disparándose durante una jornada dominical tras florecer las tensiones que los unen y separan al mismo tiempo. Saura sitúa a los amigos en dos grupos diferenciados, los triunfadores (quienes disfrutan del éxito del estado de bienestar franquista a cualquier precio) y los derrotados

(quienes deben suplicar por el pan). Si no está claro quién gana en este combate político-ideológico (sólo hay un superviviente), quedan claras las facciones políticas enfrentadas. La única democracia es que los implicados terminan el día asesinados. En *El 7° día*, las facciones ideológicas se difuminan, prueba una mayor democratización de la violencia.

11. "Literary adaptations, of course, also constituted one of the tried-and-tested formulae for both film and television productions and became the bedrock on which the government's policy of film subsidies in the 1980s rested." (Jordan y Morgan-Tamosunas 32)

12. Como en *Pascual Duarte* y *El 7° día*, *Los santos inocentes* se retrata en una pedanía, siendo el cortijo aislado de toda civilización en el corazón de Extremadura una metáfora de la organización social del país: "El Cortijo, lejos de parecerse a aquí el Paraíso soñado es, en realidad, un verdadero infierno donde el hombre no parece tener otro camino más que la renuncia a sus facultades más plenamente humanas y aceptar la condena de su casi total aniquilación como individuo libre, con derecho a una vida digna, satisfechas sus necesidades más elementales, tanto materiales como espirituales". (Huici 57)

13. Simbólicamente el ciudadano español —enmarcado en la piel de desequilibrados, como Pascual o Azarías— se ve eximido de culpa en su derecho de eliminar al opresor pues no es consciente de lo que hace, y en palabras de Faulkner, "is highly significant that in the movie the quintessential man-of-the-land has been transformed into a simpleton. (62) Del heroico fenotipo franquista de triunfo sobre la tierra pasamos a la otra versión brutal del entorno rural, el loco fruto del subdesarrollo.

14. Tanto en la realidad como en la ficción, se deja claro el hecho de que los crímenes no fueron fruto de una discusión improvisada. La influencia de las hermanas (Ángela y Luciana en la película) como el intercambio de afrentas es el detonante a los odios generacionales.

15. "A favor" como ajusticiador de los elementos opresores o que cometen un error al no ajustarse a su modo de entender la vida: madre, chulo, terrateniente, mula; "en contra" como ejemplo de esa parte de irracional violencia que se debe extirpar, muere ajusticiado como consecuencia de su reguero de homicidios.

16. Hay que prestar atención a la importancia de factores extranjeros al núcleo rural que agudizan el aislamiento extremeño. Por ejemplo, la incesante mención a Madrid como una megaurbe de esperanza y civilización. Las drogas con las que trafica Chino, símbolo y tabú del progreso. Las canciones con las que bailan las tres hermanas, hijas de José y Carmen. La retransmisión de las Olimpiadas de Barcelona, metáfora de una europeización que no acaba de llegar al pueblo (a pesar de que los hechos ocurren en agosto de 1990, y habiendo podido elegir otra retransmisión estival como un partido de fútbol, una gala de espectáculos o una película extranjera, es significativo que sea esta emisión la elegida para acompañar los asesinatos). En los hechos reales, por ejemplo, el programa que se estaba viendo era El hombre y la tierra, de Félix Rodríguez de La Fuente.

17. Sobre si podemos hablar de un cine extremeño, se recomienda la lectura del comienzo de “El cine vasco o la fatalidad fronteriza” para observar el alcance del regionalismo cinematográfico dentro de España (145-70).

Obras Citadas

Caparrós Lera, José María. El cine español de la democracia. Barcelona: Anthropos, 1992.

Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Planeta, 1977.

Cobos, Juan y Miguel Rubio. “Entrevista a Mario Camus”. Leviatán 16 (1984, sin paginación).

Delibes, Miguel. *Los santos inocentes*. Barcelona: Planeta, 1981.

Deveny, Thomas G. Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1993.

Faulkner, Sally. Literary Adaptations in Spanish Cinema. Suffolk: Tamesis, 2004.

Hopewell, John. Out of the Past: Spanish Cinema after Franco. London: British Film Institute, 1986.

Huici, Adrián. Cine, literatura y propaganda. De *Los santos inocentes* a El día de la bestia. Sevilla: Alfar, 1999.

Jaime, Antoine. Literatura y cine en España (1975-1995). Madrid: Cátedra, 2000.

Jordan, Barry y Rikki Morgan-Tamosunas. Contemporary Spanish Cinema. Manchester: Manchester UP, 1998.

Kinder, Marsha. Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain. Berkeley: U of California P, 1993.

Lefebvre, Henri. The Production of Space. Oxford: Blackwell, 1999.

Ministerio de Cultura. Cine y Audiovisuales. 14 de diciembre de 2006. <http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=1&area=cine>.

Stone, Rob. Spanish Cinema. Essex: Longman, 2002.

Triana-Toribio, Núria. Spanish National Cinema. Londres: Rouledge, 2003.

Santoro, Patricia J. Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and *Los santos inocentes*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1996

Saura, Carlos. Entrevista en El Semanal, 859 (semana del 11 al 17 de abril de 2004). 14 de diciembre de 2006. <http://www.xlsemanal.com/web/articulo_complementarios.php?d_edicion=61&id_articulo=462&id=455&p=magazine>.

Zamora, Andrés. "El cine vasco o la fatalidad fronteriza". From Stateless Nations to Postnational Spain / De naciones sin Estado a la España Postnacional. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2002.

Bio

Pablo Martínez Diente (Valladolid, 1978). Assistant editor, Afro-Hispanic Review. BA in English, Universidad de Valladolid, Spain (2001), MA in Hispanic Literatures, West Virginia University, Morgantown, WV, USA (2003). PhD Candidate, Vanderbilt University (Completion May 2009). Leonardo da Vinci European Union Programme Award (Dublin, 2001, Prague, 2004), AIESEC Educational Branch Award (University of Gdansk, Poland, 2004-2005). Research interests: Trans-poetic protocols of Global Modernism, Vanguardism and violence.