



Universitat Autònoma de Barcelona

**LA ADAPTACIÓN DE *RÉQUIEM POR UN
CAMPELINO ESPAÑOL***

Autor: Daniel Hoeffnagel Moll

Tutoras: Beatriz Ferrús y Dolors Poch

Julio de 2015

Departamento de Filología Hispánica

Universitat Autònoma de Barcelona

Índice

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA ADAPTACIÓN	2
1. El idilio del cine y el libro	2
2. El paso de un medio a otro	3
3. Características	4
3.1. La fidelidad	4
3.2. Tipos de adaptación	6
3.3. La ideología	7
CAPÍTULO II. SENDER Y EL CINE, EL CINE Y SENDER	10
1. El cine y sus inicios	10
1.1. ¿Arte deshumanizado o anclados en lo social?	10
2. Sender sobre el cine	12
3. El cine sobre Sender	13
CAPÍTULO III. <i>RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL</i>	15
1. El nacimiento del <i>Réquiem</i>	15
2. Estilo y estructura	16
3. Temática	17
CAPÍTULO IV. LA ADAPTACIÓN	20
1. El filme. Recepción crítica	20
2. ¿Quién habla y quién responde?	22
2.1. La amenaza nunca duerme	23
2.2. Una mayor claridad política	26
2.3. La violencia	30
2.4. Paco y el recuerdo	31
3. Memoria y memoria histórica en aquel 1985	32
CONCLUSIONES	34
BIBLIOGRAFÍA	36
ANEXOS	38
Entrevista con Francesc Betriu	39
Artículos de prensa	45
Ficha técnica	65
Segmentación	66

Introducción

En las tiendas de segunda mano y en las pequeñas librerías de montaña, es habitual encontrar libros, medio escondidos, a veces en mal estado, de Ramón J. Sender. Por encima de todos, pese a su extensa obra literaria, siempre destaca el mismo título: *Réquiem por un campesino español*.

Que tras la llegada de la democracia se llevara su historia a la gran pantalla no es una sorpresa. Sí es más sorprendente comprobar que, tras un fuerte impacto inicial, y el buen número de veces en los que la televisión reproducía el filme (las carteleras de programación televisiva de los diarios de la época dan buena fe de ello), el largometraje perdiera parte de la difusión social que antaño tuvo. De hecho, constituyó un elemento de educación de los jóvenes en la memoria del pasado, hecho por el que se llevó el proyecto a las aulas y escuelas.

El análisis del filme habitualmente lo han llevado a cabo los periódicos, arrastrados por el reconocimiento que consiguió el largometraje, tanto por parte del Ministerio de Cultura español, como en la Mostra de Venecia de 1985. Como impone el formato periodístico, los análisis muchas veces quedaron en lo escueto, limitados por espacio y número de líneas que le conceden al periodista. Los ensayos académicos, por su parte, han perdido varias de las vías de acceso y permanecen casi vedados.

Este estudio posee dos finalidades. La académica es evidente: estudiar y analizar el paso de la novela al cine, tratar de entender las motivaciones que suscitaron los cambios. Comparar qué perseguía el escritor con sus palabras, y qué conseguía el cineasta con sus imágenes. Su segunda finalidad, pasados exactamente treinta años, es hacer memoria a quien hace Memoria Histórica. No desaparece lo que nunca se olvida.

Metodología

1. El idilio del cine y el libro

Muy pocos recuerdan los tiempos en los que Hollywood era una afable y escasamente poblada villa, de vida pausada, cuyas costumbres parecían destinadas a durar eternamente.

A nadie le resulta ajena, en cambio, la imagen de glamour y éxito que ofrece la superpoblada metrópolis actual, con sus oportunidades y cantos de sirena para quienes que emigran hasta allí.

Esta transformación tan radical se debe principalmente a la llegada de la industria del cine. A inicios del siglo XX los productores cinematográficos se mudaron con sus ilusiones e ideas a la costa del Pacífico norteamericana, y pronto entraron en una espiral de firme oposición.

El clima de competitividad y producción convirtió la necesidad de historias en un asunto de primer nivel. Un corpus inagotable se extendía ante ellos como un tesoro aún por conquistar: la literatura.

El cine de ficción tuvo muy pronto, desde principios del siglo XX, una gran necesidad de materia: tanto de personajes y situaciones como de tramas. Por esta razón, desde sus comienzos y también posteriormente [...] tuvo que recurrir a la literatura y al teatro. (Subouraud, 2010: 15)

Cuando no disponía de un guión singular y creativo, el director cinematográfico encontraba al alcance de su mano una vasta producción cultural ya conocida, cuyo éxito o garantías de éxito estaban probadas en el terreno editorial o de la representación teatral. La relación entre ambos medios es tan directa que grandes escritores de talla mundial como Hemingway o Faulkner vivieron sus idilios, con mayor o menor éxito, dentro del mundo del cine (Sánchez Noriega, 2000: 30).

2. El paso de un medio a otro

¿Cómo se realiza el paso de literatura a cine? El mundo de la palabra escrita es particular y caprichoso. Se rige por unas normas que le son propias y por una semiótica concreta, que le garantiza una serie de recursos y libertades, a la par que le impone una serie de restricciones.

El lector goza de todo el tiempo del mundo para leer y releer un mismo fragmento, para discurrir por un sendero ya recorrido, o pausar la intriga y retomarla en el momento que considere adecuado. Son rasgos muy distintos a la semiótica que predomina en el cine, cuyos signos son distintos, y posee un *tempo*, un *ritmo* mediante el cual discurre la acción en una pantalla, donde se muestran de forma visible una serie de *secuencias* que incluyen *planos*, combinados con información auditiva; *sonidos*, etc.

El lenguaje cinematográfico del director abarca la elección de los ángulos de la cámara (planos generales o primeros planos), el ritmo (rápido o lento, según la longitud de las escenas), así como el movimiento de la cámara (fluido, enlazando escenas; o con cortes rápidos, dentro de la escena). El director puede trabajar también con la iluminación y el color (oscuridad, luz, colores primarios; suave, colores apagados, luces artificiales y colores de fluorescente; o exteriores con colores y luces naturales). (Seger, 1993: 205)

Es decir, existe un conjunto de factores que se distancian de la literatura y confieren a la *gran pantalla* un universo artístico único.

Because adaptations are to a different medium, they are re-meditations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). (Hutcheon, 2006: 18)

Recupero la pregunta inicial: ¿cómo realizar el trasvase entre uno y otro? La respuesta es la *adaptación*.

Un rápido y precipitado juicio podría llevar a pensar en la adaptación como la *traducción* de una obra literaria en imagen y sonido. Linda Hutcheon manda un claro aviso para navegantes del error que ello supondría: “If you think adaptation can be understood by using novels and films alone, you’re wrong” (2006: 5).

La adaptación debe tener en cuenta tanto su punto de partida como el objetivo artístico que trata de alcanzar, y debe hacerlo porque se trata de un proceso *creativo*. El adaptador no es un autómatas que, como un agente objetivo y neutro, opera sobre la obra

adaptada para transfigurarla a otro conjunto de signos semióticos. Al contrario; debe operar como un agente activo ya que, debido a las particularidades artísticas de cada medio, tendrá que configurar nuevos elementos que conviertan la *película* en un producto autónomo. El resultado siempre es una creación totalmente nueva, incluso en aquellos casos donde el adaptador trata de ser lo más similar posible a la obra de partida.

Globalmente podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000: 47)

3. Características

José Luis Sánchez Noriega ofrece una detallada descripción teórica del proceso de *adaptación*. Este estudio toma sus trabajos para definir el proceso, empleando su punto de vista.

3.1. La fidelidad

El adaptador es dueño y señor de su universo. Como no es posible obtener en el cine una copia exacta de una obra literaria, este posee legitimidad para modificar a su antojo aquellos aspectos que considere necesarios. Los cambios van más allá de la recreación, y poco importa si las digresiones respecto al original son muchas o pocas. Como un film es un producto artístico autónomo, las diferencias quedan siempre relegadas a un segundo plano. “As a process of creation, the act of adaptation always involves both (re-)interpretation and then re-(creation); this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective” (Hutcheon, 2006: 8).

Debe entenderse que “existe en el cineasta una legitimidad equivalente a la del lector de la obra literaria” (Sánchez Noriega, 2000:54). El primer punto del *Decálogo de urgencia del adaptador literario* insiste en que “no todas las palabras pueden (ni deben) ser reducidas a imágenes” (De Felipe ; Gómez, 2008: 83), y el adaptador puede desligarse de la

tiranía de la imitación y la copia en el sentido estricto de la palabra. La *fidelidad* es el factor que determina el grado de similitud entre la obra de origen y el film resultante, entendiéndola como sinónimo de *similar* o *parecida*. ¿De qué depende?

En el fondo de todo el debate sobre la legitimidad de la traslación de textos literarios subyace la experiencia estética resultante. Una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario. (Sánchez Noriega, 2000:56)

Sánchez Noriega propone bajo este criterio la densidad dramática como medidor de legitimidad. No obstante, esta definición siembra interrogantes sobre las adaptaciones que superaron en éxito y fama a las obras en las que se inspiraron, o que alcanzaron una mayor densidad dramática. Esta postura, a mi juicio, incompleta, parece buscar no una descripción académica sino el rechazo a determinados prejuicios ya que densidad dramática y similitud no son términos equivalentes. Sobre los tópicos y prejuicios respecto a este tema, el autor explica: “no pocos textos comparatistas —desde análisis rigurosos a comentarios a vuelapluma— parten del supuesto, ordinariamente no explicitado, de la preeminencia estética de la obra literaria”. (2000:53).

En cambio, otras definiciones como la de F. De Felipe e Iván Gómez toman como elemento principal la *actitud* y la *intencionalidad ideológica*. “El de la adaptación no era un problema de contenidos más o menos próximos al original (venga éste de donde venga), sino de actitud ante el material de referencia” (2008: 237). Es decir, que se mantenga el espíritu que subyace en la novela, por encima de los hechos y diálogos concretos que en ella acontecen. La trama pasa a un segundo plano en pos de los valores e ideología que el director asocia al texto literario. Explica Sánchez Noriega que “el cineasta no puede elaborar un guión sobre una obra que admira para eliminar aquellos elementos por los que precisamente esa obra le resulta valiosa” (2000: 55).

Por ello, lo importante no es que los directores busquen “ plasmar cinematográficamente su propia interpretación de obras hacia las que tienen una particular admiración” (Sánchez Noriega, 2000:51). La fidelidad “no consiste en repetir, sino en creer

lo mismo, en tener el mismo espíritu. En querer contar eso de la misma manera y sin embargo contarlo de otra” (Busquier, 2004:117).

Hasta el momento, en las distintas definiciones metodológicas han aparecido varios términos de difícil definición: *actitud*, *espíritu*, *intención*, vagamente ambiguos. En la “Temàtica”, Tomaševskij argumenta que “el tema de l’obra literaria té en general una coloració emotiva” (1994: 14). Esta emotividad está predeterminada en gran medida por el enfoque que el autor confiere a su obra: “l’actitud respecte al personatge ja està inscrita en l’obra (que por no ser l’opinió personal de l’autor)” (1994: 14). Si tomamos como válidas estas premisas, la *intención* expresiva, la *ideología* o la *actitud* del autor frente a los temas que trata estarían inscritas en su creación artística. Y ser *fiel* a una obra a la hora de adaptarla, según este criterio conlleva identificar los elementos textuales que la transmiten para generar en la gran pantalla un conjunto de signos semióticos que reflejen un *espíritu* y *actitud* similares.

El gran problema que supone analizar la *fidelidad* es determinar qué aspectos determinan dicha actitud, qué enfoque se aporta sobre un tema o qué mensaje final se obtiene. Si antes he insistido en la legitimidad del adaptador para modificar a su antojo, la *fidelidad* no podrá ser jamás término equivalente a *positivo*, del mismo modo que la *adaptación libre* no significa *negativo*. Pero cuando decimos *esta película es fiel a la novela*, ¿qué variables determinan el juicio de valor?

3.2. Tipos de adaptación

Sánchez Noriega plantea una clasificación para analizar el grado de fidelidad que puede desarrollar una adaptación, que se formula según la *dialéctica de fidelidad/creatividad*.

La *adaptación como ilustración* es el modelo más mimético, que “trata de plasmar en el relato fílmico el conjunto de personajes y acciones que contiene la historia en su forma literaria” (2000: 64). Se considera como la adaptación *académica*, en la que la postura del adaptador es *pasiva*, por lo que su apropiación de la obra original es escasa. En

el otro extremo se encuentra la *adaptación libre*, calificada como “el menor grado de fidelidad” (2000: 64), que implica un alto grado de “reelaboración analógica, variación, digresión, pretexto o transformación” (2000: 64).

Entre los dos extremos destacan la *adaptación como transposición* y la *adaptación como interpretación*. La primera, que es conocida también bajo los sinónimos *traslación* o *adaptación activa*, “implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria” (2000: 64). La *adaptación como interpretación* implica que “el filme se aparta notoriamente del relato literario –debido a un nuevo punto de vista, transformaciones relevantes en la historia o en los personajes, digresiones, un estilo diferente, etc. –“ (2000: 64).

3.3. La ideología

La adaptación cinematográfica está sujeta a una serie de factores que van más allá de los puramente artísticos. Como producto de consumo, la película trata de abarcar un abanico de espectadores, de destinatarios; aquello que en marketing se conoce como *target*. La búsqueda de un público potencial se refleja en la *ideología* que impregna el film. Empleando la definición de Pierre Sorlin,

La ideología sería el conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúa los unos ante los otros y se aseguran sus relaciones. No existiría una ideología, sino solamente expresiones ideológicas entre las cuales se contarían, hoy, las películas. (1985: 21)

Estas expresiones ideológicas condicionan la forma en la que se presenta el contenido de una película al espectador. El adaptador está obligado a seleccionar personajes y escenas, pero, a su vez, determinados planos, enfoques, iluminación, etc. La arbitrariedad de la imagen no es casual, “pues mediante el cine, y más aún mediante la televisión, se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social” (Sorlin, 1985: 28). Así, no es complicado concluir que “las imágenes tienen significado. Y las imágenes que el escritor decide mostrar son imágenes que ayudan a transmitir una idea” (Seeger, 1993: 183).

La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario; jugando sobre los ángulos, sobre la profundidad, reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente reposa la mirada. (Sorlin, 1985: 28)

La noción de ideología camina fuertemente ligada a la *política*. El panorama político de un determinado período histórico acostumbra a alterar el enfoque de muchas producciones. Desde sus inicios, el séptimo arte brindaba la posibilidad de transmitir ideales por su gran poder evocativo, ya que “actualidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen es terriblemente auténtica” (Ferro, 1980: 1). No resulta extraño comprobar el evidente significado político de varios filmes, como la tendencia pro-soviética en *El acorazado Potemkin* (1925) o *La huelga* (1926) de Sergei Eisentstein. De forma paralela, Leni Reifenstahl realizaba una defensa del nazismo diez años después, en sus creaciones como *El triunfo de la voluntad* (1935) u *Olimpiada* (1936).

España no fue la excepción en este sentido. Tras cuarenta años de dictadura, que martilleaba constantemente con su propaganda televisada, el cine trató de ofrecer una visión plural, del bando silenciado, centrados a menudo en los acontecimientos más recientes del momento, como *7 días de enero* (1979) de Juan Antonio Bardem. El film relataba de forma artística el caso referente al asesinato de los abogados laboristas de Comisiones Obreras por parte de Alianza Apostólica Anticomunista. Su papel social fue tal que la realidad trataría de pesar directamente sobre el cine: el grupo de extrema derecha *Cristo Rey* trató de evitar, mediante la coacción y la amenaza, la difusión de la película.

La adaptación no escapa de este aspecto. Sin necesidad de ir muy lejos, el film *Operación Ogro* (1979), de Gillo Pontecorvo, basado en la novela homónima de Julen Aguirre (1974) relató el fin de Carrero Blanco bajo la acción de Euskadi Ta Askatasuna. *Réquiem por un campesino español*, por su parte, de mano de Francesc Betriu (1985) trató de recuperar en la gran pantalla, el recuerdo y la memoria de la represión sufrida en España por parte de los franquistas. El cine como entendimiento del pasado con el presente es una de las armas más poderosas.

Es la máxima potencia de comprensión de una época pretérita. ¿Por qué? Porque realiza el milagro que se le pide a la literatura o a la historia científica: reconstruir un ambiente, una circunstancia. Eso que para las palabras es un prodigio inverosímil, lo hace el cine sólo con existir. (Marías, 1994: 1)

La espiral no se ha detenido aquí. Recientemente el director, González Iñárritu, ganador de tres premios Óscar, se mostró tajante acerca las películas de superhéroes.

Para ser sinceros, son bastante de derecha. [...] Este genocidio cultural es como veneno, porque los espectadores padecen una sobreexposición de este tipo de tramas y explosiones y mierda que no habla para nada de lo que significa ser humano [...] Si de verdad analizas estas películas, en realidad tratan sobre gente rica que tiene poder y que hace el bien y que mata al malo. No me gustan filosóficamente". (El Mundo, 18 enero 2015).

Otro buen ejemplo de ello es el caso de *300* (2007), de Zach Snyder, el cual plantea la Batalla de las Termópilas como un conflicto maniqueo sin medias tintas. Los espartanos y, por extensión, los griegos, son presentados como seres absolutamente positivos sin mancha alguna en su actitud. Los persas, en cambio, se muestran como un enemigo deshumanizado, sin alma ni objetivo. El film, por el contexto político, ensalzaba la supuesta virilidad estadounidense, cargada de valores de legitimidad y verdad frente al ciudadano extraño, hostigador, y agresor. Por fortuna o desgracia, la fórmula pareció funcionar, al menos en el marco económico: su recaudación durante el 2007 fue solamente superada por *Piratas del Caribe* (Gore Verbinski, 2007).

Sender y el cine, el cine y Sender

1. El cine y sus inicios.

En pleno invierno parisino, en los últimos años del siglo XIX, que agonizaba, los hermanos Lumière daban a conocer al mundo el cinematógrafo. Aunque el público huyera de la proyección, donde las imágenes de una locomotora en movimiento hicieron que temieran morir atropellados, pronto el futuro séptimo arte se internaría de forma irreversible en el universo cultural de todo el planeta.

Los artistas recogieron el guante. Pronto las vanguardias tomaron diversas resoluciones; el cine se convertía en una herramienta más para expresar su ideal estético. Todo ello no sin oposición, pues muchos lo consideraban un modelo expresivo de nefasta calidad, bajo, sin grandes logros ni aspiraciones. Así se expresaba Manuel Bueno:

La cinematografía es el arte adecuado a una época de gentes intelectualmente perezosas, en la cual el hombre prefiere el desarrollo del músculo al cultivo del pensamiento y la mujer fía más en la exhibición de sus piernas que en la firmeza de sus sentimientos como garantía de éxito personal. (ABC, 1 de febrero de 1928)

O, ni más ni menos que Salvador Dalí, se manifestaba en términos similares: “contrariamente a la opinión común, el cine es infinitamente más pobre y más limitado para la expresión del funcionamiento real del pensamiento que la escritura, la pintura, la escultura y la arquitectura” (Dalí, 1978: 21).

Otros, como Ramón María del Valle-Inclán, mostraron, en cambio, un gran interés: “y a los cinematógrafos, ya lo creo que voy. Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva” (Navas, 1928). Desde sus primeros años generó un hondo debate del cual Ramón J. Sender no se mantendría al margen.

1.1.Arte deshumanizado. Anclados en lo real

España. Década de los años 30. En la piel de toro se viven momentos convulsos. El fin de la monarquía y la llegada de la IIa República obligan a abordar problemas que azotan desde hace décadas el país. Los sectores más conservadores miran de reojo a los

progresistas, en un clima de violencia cotidiana. Las posturas parecen irreconciliables. El clima, a medida que discurren los primeros años de la década, se enrarece; los bandos se vuelven la espalda. Pero uno de ellos, aún no se sabe, se ha girado, cuchillo en mano.

Las vanguardias, desde el inicio del siglo XX, habían mantenido diversas concepciones sobre el arte. Dos tendencias se enfrentaban: quienes tomaban sus creaciones como un elemento de transformación social y herramienta para cambiar el mundo, y aquellos que consideraban el arte como el inicio, proceso, y el propio fin en sí mismo. Así lo describía en su poesía el chileno Vicente Huidobro: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas! / Hacedla florecer en el poema; / Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol” (Huidobro, 2011: 13).

En el caso español, dominaba la concepción artística del filósofo Ortega y Gasset, autor de *La deshumanización del arte* (1925). El madrileño defendía el hermetismo y la autosuficiencia del arte. Se justificaba exponiendo que “la metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades” (Ortega y Gasset, 2007: 69).

Ramón J. Sender, del mismo modo que hicieran tantos otros escritores y artistas, se rebeló contra esta concepción. Si Ortega y Gasset afirmaba que “no es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres [...] que evidentemente son distintos” (Ortega y Gasset, 2007: 44), pronto Sender mostró sin tapujos que en su concepción artística, cabía toda la humanidad.

Cuando José Díaz Fernández publica *El nuevo romanticismo* (1930), Sender pronto se da cuenta de que se encuentra ante aquello que ha estado buscando. Lo que le dicta el corazón: “una concepción humanizada, social y realista del arte” (Lerate de Castro, 1984: 139). Una lucha por la liberación de las clases más oprimidas, un interés por el mundo que le rodea, y un vigoroso deseo de cambiarlo, de modificar, de incidir en él. Díaz Fernández defendía “vincular la literatura y toda la obra intelectual a los problemas que inquietan a las multitudes, porque ellas buscan la justicia” (Díaz Fernández, 1930: 79). De forma similar, decía Sender sobre sus obras que “el lector que se haya abandonado lealmente habrá comprendido el fenómeno social o político al que me refiero” (Sender, 1970: 10). No cesó en sus empeños, y su tarea periodística tendría

denunciar las injusticias como finalidad, tanto del bando progresista como el conservador y reaccionario.

2. Sender sobre el cine

Desde joven, Ramón J. Sender tuvo contacto con el séptimo arte. Aunque, si bien asistió a diversas proyecciones y se planteó a menudo qué papel podía tener como vehículo expresivo, “no se sintió *fascinado* por el cine como otros escritores de su generación. Ni le sedujo su componente mitogénico [...] ni se planteó seriamente el problema de su especificidad artística o los caminos que podía abrir a la literatura.” (Peña ; Ferrer ; Páramo ; Castellón ; Mañas, 2001: 18).

La afirmación es demasiado tajante. Es cierto que Sender dio un papel predominante a la literatura frente al cine, y que estableció una jerarquía donde la palabra escrita era la joya de la corona (Peña *et al.*, 2001: 20). Pero no obvió las alternativas que éste le ofrecía.

Lo verdaderamente justo sería afirmar que el escritor aragonés detestó una forma de hacer cine y ensalzó otra muy distinta. El arte deshumanizado presenta un cine centrado en *le plaisir du jeu* (Tavares Faro, 2010: 48), y, en consecuencia con las ideas orteguianas, alejado de los problemas sociales más inmediatos. Para rematarlo, “las pantallas españolas acogían un cine capitalista, pequeñoburgués, jesuítico, un cine infantilizado de buenos y malos” (Peña *et al.*, 2001: 27).

Pero su idea cambió a razón de un viaje a la URSS, por invitación de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios. Allí entró en contacto directo con la forma de hacer cine del gigante de Europa del Este. “Encontró un modo de conciliar la tecnología de la máquina y la creación fílmica, puesta al servicio de un fin social, político y educativo” (Peña *et al.*, 2001: 21). Lleno de interés, redactó diversos artículos, como *Notas sobre el cine soviético* (Nuestro Cinema, octubre de 1933), *Ópera a veinte céntimos* (Sender, 1934) *Hechos y palabras. Una película mejicana* (La Libertad, 17 de abril de 1935), y *Un film. El Delator* (La Libertad, 2 de noviembre de 1935). Y pronto consideró, acorde a su concepción del arte, que los filmes “no sólo eran una arma más de la lucha de clases sino poderosos instrumentos discursivos –artísticos

y educadores– para la difusión del ideario del nuevo estado socialista” (Peña *et al.*, 2001: 22).

Con estas premisas, para cumplir con su función revolucionaria, el cine debía transmitirse remitiendo a símbolos conocidos por el conjunto de la sociedad. Preguntado sobre cómo reconvertir el cine soviético a la realidad española, defendió que “el contenido debe ir henchido de localismo, de folklore español. Cuanto mayor sea la identificación del pensamiento revolucionario con los medios nacionales de expresión, de tipo naturalmente popular, mayor será el vigor plástico de ese pensamiento” (Nuestro Cinema, agosto de 1935).

Los precedentes no dejan lugar a dudas: el arte es social, y debe conseguir cambiar el mundo. Es la palanca sobre la que se asienta los grandes acontecimientos, los nuevos paradigmas. Fuertemente anclado a su tiempo, la abstracción del mundo real es una deshonra que no se puede permitir. Y el cine, para Sender, no puede ser la excepción. Debe abocarse completamente a esta finalidad.

Tras el golpe militar fascista que acabó con el mandato democrático de la IIa República, ya en el exilio, Ramón Sender no cesó sus contactos con la industria del film. Por recomendación de Luis Buñuel, trabajó en el doblaje de diversos largometrajes para la compañía Metro Goldwyn Mayer, aunque tomaría esta tarea en escasa consideración (Peña *et al.*, 2001: 28). En el año 1958, realiza la adaptación de la novela de Andreiev *El diantre*. Su actividad periodística abarcó a menudo el análisis de la producción de directores como Charles Chaplin (a quien dedicó *El otro Charles Chaplin* y *Adiós a Chaplin*) o Frank Capra, y cuyas reflexiones y ensayos quedarían compiladas en *Ensayos del otro mundo* (1970) (Peña *et al.*, 2001: 29).

3. El cine sobre Sender

Resulta curioso observar cómo, en esa relación un tanto peculiar del autor con el cine, varios de los críticos que han analizado su obra, como Urrero Peña en su artículo *Sender y el cine*, le han dedicado opiniones como que “tiene las cualidades idóneas para que pueda completarse con éxito su traducción cinematográfica”.

Este criterio parece estar extendido, a juzgar por la cantidad de adaptaciones televisivas y fílmicas que se hicieron de sus obras, tanto estando él en vida como de manera póstuma.

El primer proyecto en nacer no llegó a buen puerto. “El manuscrito de *La llave* (obra inédita) se extravió durante la guerra. Como, desgraciadamente, se extraviaron los manuscritos de otras piezas dramáticas de Sender: *El sumario*, *El duelo* y *El Cristo*, ésta adaptada al cine; el filme también se perdió” (Mairal, 1992: 257).

Más tarde, sin embargo, la televisión conocería su repertorio literario. Es el caso de “*La llave* (1971), de Jaime Apilicueta, realizada a partir del relato homónimo [...] y *El regreso de Edelmiro* (1975), de Alfonso Ungría, emitido dentro de la teleserie *Cuentos y leyendas* el 23 de enero de 1976” (Martínez Herranz, 2001: 90).

En cuanto al mundo de la gran pantalla, la década de los años 80 fue notablemente productiva. La adaptación de *Valentina* (1982) vino acompañada de *Crónica del alba* (1983), tan sólo un año después. El ciclo se cerraría en el año 1985, con la aparición de dos nuevas adaptaciones. Por un lado, *El rey y la reina*, de mano de Luis Ariño y José Antonio Páramo. En segundo lugar, Francesc Betriu daría vida a la última adaptación de Sender al cine. Era el turno de *Réquiem por un labrador español*. Solamente una última película vería la luz después de Betriu. Alfredo Castellón se encargaría de adaptar *Las gallinas de Cervantes*, el año 1987. Desde entonces, la voz entre el cine y Sender ha permanecido muda.

Réquiem por un campesino español

1. El nacimiento del *Réquiem*

España vivía sombría. Con la desilusión de una función que apaga las luces y clausura sus puertas, el país olvidaba un sueño que pudo ser y no fue, y cerraba sus fronteras.

Los intelectuales huyeron. Los que permanecieron, quedaron como pájaros en sus jaulas. Silenciados a placer, condenados, en algunos casos, a cambiar las notas de su melodía para poder dar vida a su arte, como fuera el caso de Antonio Buero Vallejo. Otros, como Alfonso Sastre, no dejaron callar su voz. Lo pagaron con la voz vendada.

La impotencia es una mala consejera. Los exiliados se repartían por el mundo como un río desbocado. Si en Veracruz les recibían con la bandera republicana y llenos de júbilo, el tiempo sería una losa terrible. Minando morales, poniendo a prueba su espera. Enfrentándolos con su capacidad de vivir eternamente en el laberinto. Frente a la puerta; sólo la muerte del dictador podía abrirla. Ellos tenían la salida, pero no la llave.

Ramón J. Sender, no obstante, se adaptó de una forma relativamente sencilla a su país de acogida. “La mejor y más fehaciente prueba de que se encontraba bien en su país de adopción fue que quiso morir en él” (Carrasquer, 2001: 100).

Meses antes de acabar la guerra, huye a Francia, el 1938. Tras sufrir la experiencia del campo de concentración, llega el año siguiente a México, donde el hecho de ser un escritor ya consagrado le facilita la integración (Carrasquer, 2001: 99). Así discurren sus primeros años, hasta que la suspicacia de Lázaro Cárdenas, a quien le llegan rumores de un supuesto anticomunismo de Sender, le obliga a trasladarse a Estados Unidos, en el año 1942 (Carrasquer, 2001: 294).

En el año 1953, las editoriales mexicanas ponen nuevamente la imprenta en marcha. De sus entrañas, nace una de las obras que más renombre le darían a Sender. De la obra diría Jorge Edwards que contribuía decisivamente a esa “literatura sin la cual nuestro siglo sería otra cosa. Ella nos remite siempre a la complejidad laberíntica, al absurdo y al drama de esta época” (*El País*, 6 de febrero de 1992).

Se trata de *Mosén Millán*. En ella, el profundo examen de autoconciencia que realiza el clérigo aragonés sirve para recordar la historia de Paco el del Molino, labrador humilde y de buen corazón, y los acontecimientos trágicos que le han llevado a ser asesinado. Su lectura, sin embargo, es más honda y arquetípica; pone de relieve el conflicto terrible que aflora entre las dos Españas. En palabras del propio autor, “es simplemente el esquema de toda la guerra civil nuestra, donde unas gentes que se consideraban revolucionarias lo único que hicieron fue defender los derechos feudales de una tradición ya periclitada en el resto del mundo” (Peñuelas, 1970: 131).

Siete años más tarde, el 1960, aparece una segunda edición en Nueva York, con texto bilingüe. Pero se introduciría un importante cambio: *Mosén Millán* quedaría a un lado, y un nuevo título tomaría su lugar, para quedarse de forma definitiva: *Réquiem por un campesino español*. “El cambio de título implicaba además un cambio de perspectiva: del sentimiento de culpa de mosén Millán a la tragedia de Paco el del Molino, los dos polos entre los que oscila todo el relato.” (Esteve ; Mañá, 2000: 31).

En el caso de la Península Ibérica, la censura vetaría cualquier acceso de las obras de Sender al interior del país (Carrasquer, 2001: 207). La jaula se haría demasiado estrecha. No obstante, el silencio cesa el 1974 y, al fin, los españoles de aquel entonces, acceden por vez primera al texto y se genera un auténtico *boom* alrededor del escritor aragonés. Las tiradas de ejemplares se suceden; en 1989, Destino había realizado ya diecisiete ediciones. Tras su muerte, la adaptación fílmica le concede un alcance aún mayor. Y, si bien el clamor inicial fue menguando, es aún habitual encontrarlo visible, viviendo tanto en estanterías repletas, como en librerías, esperando el encuentro con un nuevo desconocido.

2. Estilo y estructura

En ocasiones puede resultar difícil definir el estilo de una novela, pero no es el caso de *Réquiem por un campesino español*. Más aún cuando el propio autor declara: “yo soy un estilista de estructuras, no de palabras. Las mejores palabras son las que menos interfieren entre mi naturaleza y la del lector. Odio la retórica.” (Carrasquer, 2001: 225).

El elemento estructural de mayor importancia es la configuración temporal. Es la que dota de sentido a la novela y permite extraer un significado de ésta. Gemma Mañá y Luis Esteve distinguen los siguientes planos temporales: “1) el tiempo del narrador, 2) la escena en la sacristía y en la iglesia, y 3) la evocación de la vida de Paco” (2000: 25). El plano temporal determina, a su vez, sobre quién se centra la narración. “Cada plano presenta un personaje central: próximo, el cura; remoto, Paco. Antihéroe el uno, héroe el otro. Según enfoquemos la obra, tendremos explicado cada uno de los títulos [*Mosén Millán y Réquiem por un campesino español*]” (Esteve ; Mañá, 2000: 38).

Las palabras iniciales de Mosén Millán enlazan con el fin de la novela, con los momentos en los que se dispone a officiar la misa. Teniendo en cuenta este punto junto con las intercalaciones de los episodios de la vida de Paco, a partir de la memoria de Mosén Millán, la crítica ha resumido el papel narrativo del tiempo de la siguiente manera:

La novela finaliza cuando se inicia la acción enunciada al principio y el sacerdote pronuncia las primeras palabras de la misa de réquiem, motivo inicial de mosén Millán. Este planteamiento nos sitúa ante una vasta analepsis externa completiva y lineal. [...] El final desdichado –la muerte violenta– se nos anticipa (*prolepsis*) en el pensamiento de mosén Millán y en los recuerdos del monaguillo, con lo que el lector puede centrarse en el proceso que condujo a esa desgracia. (Esteve ; Mañá, 2000: 34)

Los mismos autores elaboraron el análisis sobre el tipo de narrador empleado, que caracteriza el estilo sobrio y característico de Sender:

El punto de vista es el de un narrador omnisciente solo aparentemente neutral, pues nos acerca por momentos a las sensaciones de los personajes. La narración se hace en tercera persona del singular, pero con diversos niveles:

1. El relato de la sacristía, tercera persona objetiva.
2. Los recuerdos de mosén Millán, en estilo indirecto (tercera persona omnisciente) y en indirecto libre.
3. Los anteriores se combinan con el narrador omnisciente al relatar hechos de la vida de Paco de los que mosén Millán no fue testigo.
4. Los recuerdos del monaguillo, tercera persona y estilo indirecto.
5. La tercera persona cronística del romance. (Esteve ; Mañá, 2000: 34)

3. Temática

Es necesario detenerse en Mosén Millán. El clérigo aragonés ha sido calificado por la crítica como una de las figuras más particulares a la hora de representar el papel de los eclesiásticos durante el golpe militar fascista, y la posterior represión que azotó España. Es tremendamente llamativo el fuerte sentimiento de culpabilidad en una

violencia de la que fue partícipe prácticamente de forma involuntaria. Lejos de mostrar personajes maniqueos, tanto Paco, héroe del pueblo, como Millán, verdugo involuntario, son:

Dos víctimas [sic.]. Caen dentro de lo que el mismo Sender denomina *culpables de inocencia*. Mosén Millán es víctima de las circunstancias. [...] El gran error de mosén Millán es el de *confiar*. Y ahí es traicionado. Los esquemas religiosos y la convención social lo atrapan. El pobre cura no es capaz de deslindar entre ellos y su deber de hombre vinculado a sus feligreses y el amor. Como supremo recurso, solo atina a cerrar los ojos y a predicar la resignación y la conformidad. [...] La única rebelión posible para él y su única *protesta* –atrapado como está por las circunstancias– es negarse a permitir que cualquiera de los caciques del pueblo pague la misa de *réquiem* por el descanso eterno de Paco. (Godoy Gallardo, 1973: 63)

El punto esencial reside en el paralelismo en cuanto a su papel de víctima frente a su función radicalmente opuesta dentro de la represión ejercida contra el pueblo. Casi sin darse cuenta, Mosén Millán acaba en el bando opresor, sin que haya en él sentimientos especialmente malvados que le distingan del campesino a quien educó de pequeño. El talento magistral de Sender reside en saber aunar dos personajes con un espíritu similar en caminos tan diferentes. Sin que haya un distanciamiento radical, o siquiera una enemistad, será el propio Mosén Millán quien provoque la caída de Paco. Y, no obstante, la culpabilidad, la pena y la tristeza aflorarán sin vergüenza ni menoscabo, dado que no entiende de bandos concretos; es un sentimiento “íntimamente imbricado con la propia condición del hombre” (Mainer, 1969: 122).

Otro aspecto sumamente interesante es la presencia de elipsis, tanto espaciales como temporales, pues “hay en *Réquiem*... una clara tendencia a la mitificación de una realidad posible” (Ressot, 1998: 89).

El primer ejemplo remite al espacio. Es bien sabido que Sender pasó su juventud en Chalamera, Alcolea de Cinca y Tauste. Por ello, muchos han tratado de rastrearle, hombre apegado a su tierra, el emplazamiento exacto en el que toma lugar cada una de las ficciones nacidas de su mano. Sin embargo, declaraba el propio autor: “para mí no existe la nación, sino el territorio y el mío es Aragón y a él me atengo. Por lo demás en el mundo de hoy nada de eso tiene mayor importancia” (Sender, 1977: XIV).

El territorio, por lo tanto, cargado con tintes míticos y misterios, no es aleatorio ni trivial. Menos aún en una obra que pretendía dar cuenta de las atrocidades cometidas en Aragón. Eso explica la imposibilidad de situar la vida de Paco y Mosén Millán en una aldea concreta. Los aragonesismos léxicos, la mención a determinadas características, como la ausencia de escasez hidrológica (Sender, 1989: 77) o la mención

a accidentes geográficos cercanos, como la cueva de las Pardinias (Sender, 1989: 98) entran en contradicción. La finalidad es clara: no se trata de la represión vivida por un pueblo en singular; es la historia sangrienta que salpicó a toda la región, y, en consecuencia, a todo el pueblo español.

Esta localización [atribuida a Alcolea de Cinca] entra en conflicto con la cronología, pues la parte oriental de Aragón no fue ocupada por las tropas franquistas hasta la primavera de 1938. [...] Aún podemos añadir que en ningún momento el pueblo se convierte en zona de combate ni se alude a episodios bélicos. (Esteve ; Mañá, 2000: 38)

Pero la elipsis verdaderamente importante se produce en cuanto al tiempo. Éste debería indicar los acontecimientos sociales que tienen lugar en España durante la caída de la monarquía y las cada vez mayores amenazas para la IIa República. No obstante, no se expresan nunca de forma directa, sino a través de referencias y rumores, como los que expande el zapatero sobre la caída de Primo de Rivera (Sender, 1989: 56) o la presencia de la bandera tricolor (Sender, 1989: 69). “Lo que se elude en *Réquiem...* es nada menos que la mención de la guerra civil en el momento en que esta se desencadena, es decir, a fin de cuentas, el nudo mismo del problema” (Ressot, 1998: 90).

Es gracias a la omisión del núcleo del problema (la guerra), del origen de las matanzas y la tragedia de Paco que la obra se convierte en una exploración arquetípica de la naturaleza del ser humano. Donde se despoja de lo circunstancial para describir y definir, con toda su complejidad, “la culpa inocente y cómplice del odio de la España negra contra la *España joven, malherida*” (Carrasquer, 2001: 223).

La adaptación

1. El filme. Recepción y crítica

La autovía discurre hacia el interior de Aragón. Su calzada, llena de baches y socavones, recuerda tiempos más lejanos donde la precariedad asomaba en lo cotidiano. Ese contacto con las privaciones del pasado es más explícito como más se adentra al norte, donde reposan villas abandonadas, y, a veces, parcialmente derruidas. A quienes han recorrido alguna vez estos paisajes, la ambientación de *Réquiem por un campesino español* les resulta familiar. Tanto en la lectura, como el visionado del filme. La despoblación y la miseria que azotó la tierra es visible en sus cicatrices. Algunos letrados aún rezan por todos los que tras partir, jamás volvieron. Otros monumentos recuerdan, tratando de recobrarle la dignidad, la IIa República. El tiempo vive congelado.

En el año 1985, cuando el filme es exhibido en las pantallas, no solamente Aragón, sino todo el país, mantenía esas viejas heridas abiertas, por más que durante cuarenta años se hubieran ocultado las claves para entender el pasado.

Los que no hemos vivido la Guerra Civil Española la hemos ido reconstruyendo a través de las heridas que intuíamos a nuestro alrededor durante la infancia. [...] En los libros prohibidos encontramos los primeros datos de nuestra verdadera identidad al tiempo que sospechábamos que el cine, aquella sala oscura donde refugiábamos nuestras soledades, nos la escamoteaba. (Gubern, 1986: Prólogo)

La nueva situación que implantaba la democracia, sin embargo “invitaba a la recuperación de la memoria histórica y comenzaba a permitir enfoques y tratamientos no sometidos a los imperativos ideológicos que la censura franquista impuso” (Gubern, 1986: 168). Los escritores antaño prohibidos afloraban de nuevo a través del cine, si bien “todos aquellos eran autores que habían vivido la guerra [...] mientras que sus directores adaptadores pertenecieron todos a la posguerra y carecían ya de una memoria personal de lo narrado” (Gubern, 1986: 168).

Réquiem por un campesino español llevó por primera vez a la gran pantalla la violencia perpetrada por los fascistas. Recuperaba episodios del pasado que permanecían en las retinas de los más mayores, tapadas siempre por un pesado silencio. Gubern la describió como una película que “tuvo el mérito indudable de exponer por

vez primera en las pantallas españolas la complicidad de la Iglesia con los latifundistas primero y con la sangrienta represión ejercida por los falangistas” (1986: 171). Pronto fue elegida para representar a España en el festival de cine Mostra de Venecia, del mismo año, donde cosechó buenas críticas.

Resulta más interesante observar las críticas negativas, o aquellas reseñas que huyeron de las generalidades para analizar el filme a fondo. En concreto, las reflexiones de Antonio Llorens y Alessandra Amitrano, en su obra *Francesc Betriu, Profundas Raíces*. Sobre dicho filme, concluyen que:

Hay algo que no acaba de cuajar, o encajar perfectamente, en este interesante relato. Hay quien echa las culpas a la interpretación de Ferrandis, un excelente actor, quien tal vez no acabe de transmitir toda la complejidad de su personaje. Pero también es posible que Betriu, en algún momento, estuviera más pendiente de poner el acento en esos ritos de una iglesia caduca, en su rutina de administrar los sacramentos, cómplice e insensible a los manejos de los caciques y los fascistas. (Amitrano ; Llorens, 1999: 156-157)

Sobre la interpretación de Ferrandis¹ se han vertido opiniones contrapuestas. Mientras Rodríguez Marchante la califica de “impecable” (*ABC*, 30 de agosto de 1985), y el mismo diario lo consideraba parte de un “reparto de «luxe»” (*ABC*, 21 de septiembre de 1985), Fernandez-Santos fue algo más duro al considerarlo “un poco más que digna” (*El País*, 19 de septiembre de 1985).

El mismo periodista evocó una idea similar a Llorens y Amitrano. “La película de Betriu les va a parecer insuficiente [...] pese a la escrupulosa fidelidad argumental del guión al pretexto literario, bastante inexacta de lo que la novela es” (*El País*, 19 de septiembre de 1985). Hay implícita en la crítica una dualidad entre la fidelidad (en este caso mimética y dialógica) y lo que puede llamarse el *espíritu* de la novela. Sobre la fidelidad, todos los críticos coinciden en el mismo punto. Bru Rovira hablaba de “un producto de pobreza imaginativa más propio [...] del lenguaje televisivo que del cinematográfico” (*La Vanguardia*, 14 de septiembre de 1985). Octavi Martí, por su parte, opinaba que “si algo hay que reprocharle a Betriu es que la película sea demasiado fiel a la letra de la novela, que su planteamiento de cómo abordar el pasado es muy clásico” (*El País*, 30 de agosto de 1985).

¹ En el XXIV Festival Internacional de Cine Independiente de Elche (2001) se realizó un homenaje a Antonio Ferrandis, fallecido el año anterior. Para honrar su memoria, se proyectó *Volver a empezar y Réquiem por un campesino español* (*ABC*, 17 de agosto de 2001).

Es muy llamativo que una novela que ha sido aclamada como una pieza maestra por su estilo narrativo, sea criticada en su puesta en escena por, precisamente, asemejarse lo máximo posible a la pluma de Sender. Como se puede observar, varios críticos *perciben* que hay algo erróneo, pero no aciertan a identificarlo. Llorens y Amitrano posiblemente son los que se encuentren más cerca. Pero queda saber el porqué.

2. ¿Quién habla y quién responde?

Nadie puede decir que haya una divergencia notable entre los diálogos de Sender y el guión de Betriu. Nadie puede encontrar una ruptura entre el paisaje del escritor aragonés y los que aparecieron en el filme. Sí, hay, no obstante, dos caminos. Uno discurre hacia el objetivo artístico de Sender. El otro, la propuesta de Betriu. Las modificaciones, sin embargo, se perciben en elementos más sutiles de lo que pudiera parecer con una lectura a simple vista, hecho que ha llevado a que muchos críticos lo aborden de forma superficial.

Patricia McDermott consideró un giro maestro cómo el escritor aragonés, “In order to illuminate the general evil of war and violence Sender universalizes his parable, paradoxically, by particularizing it” (McDermott, 1991: 17). El cruce vital entre Paco y Mosén Millán pasa a ejemplificar la realidad de todo un país. En este sentido, Ramón Sender ofrece el suficiente distanciamiento del narrador frente al personaje como para evitar realizar ningún juicio subjetivo, obligando al lector a posicionarse alrededor de un personaje que en ocasiones resulta entrañable.

El filme de Betriu modifica la relación entre el capellán y el campesino de forma sutil, reforzando la idea de que la caída de Paco el del Molino es inevitable. Y, por testarudez, fomentada también de forma trágica e injusta por el propio campesino. La tesis que propone este estudio es la existencia de una fórmula a la hora de presentar los hechos políticos más cruciales, que se separa de la neutralidad de la novela de Sender.

A lo largo de las páginas de *Réquiem por un campesino español*, la II República instaura un nuevo *status quo* que finalmente se destruye con la llegada de los *señoritos* y la Guerra Civil. El filme, en cambio, muestra el papel de los republicanos

como un proyecto que desde el primer día ha recibido el estacazo conservador, y cuyos avances, méritos y fracasos, son constantemente obstaculizados, torpedeados por las instituciones feudales, que no consienten la pérdida de sus privilegios.

2.1. La amenaza nunca duerme

Un primer ejemplo donde se percibe de forma evidente se encuentra en la escena correspondiente a las elecciones de 1931. Hasta el momento, el espectador ha visto los primeros pasos de la vida de Paco el del Molino, evocados a través de Mosén Millán, quien espera pacientemente que los amigos del caído asistan a la misa. Los episodios que definen la vida política de la aldea permiten reinterpretar los elementos en apariencia inocentes. Pero que, a tenor del devenir vital de ambos, se muestran como precedentes fatídicos de un terrible conflicto.

En la sacristía solamente ha aparecido Don Valeriano. Tras la llegada de Don Gumersindo (Betriu, 45:35) la acción se centra en la lectura de los concejales electos. Habiendo ya dos personajes reaccionarios, el *flash back* rememora el primer diálogo entre ellos que puede escuchar el espectador. La celebración de las elecciones democráticas se combina con la amenaza. “Esto no quedará así” (Betriu, 47:20). El contraste se establece entre el júbilo del pueblo y la hostilidad de los ricos. El punto crucial es la yuxtaposición y mezcla de la esperanza con la amenaza. La crítica de los ricos no se basa siquiera en las futuras políticas, que aún no han tenido lugar, sino en los orígenes humildes de los concejales (Betriu, 47:15). Con ello, la IIa República nace con sus enemigos ya armados, vigilada, y con una confabulación en marcha que no permitirá su pervivencia, independientemente de sus ideales. El delito del campesino se transforma en no querer ocupar el espacio que los poderosos han determinado para él.

Con ello, se produce de forma inmediata una reunión entre los dos ricos y Mosén Millán. El clérigo, que en la obra de Sender se caracteriza especialmente por su ingenuidad, posee una lucidez más sutil en el filme sobre los cambios políticos, al identificar rápidamente que la IIa República restará poder a la institución eclesiástica. Proceso que, en la novela, se produce a medida que ocurren los acontecimientos, en una escalada de sorpresas que se traducirán en irritación (Sender, 1989: 80). No obstante, esta reacción pasiva de la novela muta en una participación activa de Mosén Millán en

el complot fílmico: “Debemos permanecer unidos” (Betriu, 48:30). De tal manera, los diálogos entre Paco y Mosén Millán sobre los privilegios del Duque poseen motivaciones diferentes. Si en la novela este encuentro se produce por la mayor cercanía de Millán hacia Paco que al padre de éste, a quien le tenía un cierto miedo en estos temas, en la adaptación de Betriu, Millán es dirigido como una marioneta por orden de Don Valeriano. Incapaz, no obstante, de percibir la magnitud y la seriedad que implica la confabulación.

Esta fórmula de encadenamiento de hechos acción-reacción es una muestra del esquema que se repite a lo largo del filme. La relación de hechos en la novela presenta los avances de la IIa República y la consiguiente oposición de los nobles.

En Madrid suprimieron los *bienes de señorío*, de origen medieval y los incorporaron a los municipios. Aunque el duque alegaba que sus montes no entraban en aquella clasificación, las cinco aldeas acordaron, por iniciativa de Paco, no pagar mientras los tribunales decidían. (Sender, 1989: 70)

Ante la situación que los republicanos implantan, el telegrama-respuesta del duque no se hace esperar: “*Doy orden a mis guardas de que vigilen mis montes, y disparen sobre cualquier animal o persona que entre en ellos*” (Sender, 1989: 71). Finalmente, Paco convence a los guardas para abandonar su trabajo para el duque y unirse al ayuntamiento, por lo que Valeriano se ve obligado a reunirse con él, si bien con la intención de ser conciliador.

El orden de la secuencia se altera en el filme. Paco se reúne con Valeriano (Betriu, 52:35), cuando la idea de liberar los montes es aún un proyecto. Posteriormente, el telegrama llega al pueblo como segunda oposición que trata de evitar el cambio (Betriu, 55:40), y, finalmente, se consigue la liberación de las tierras (Betriu, 58:30). De nuevo, la IIa República no consigue tener la voz inicial; los ricos y nobles vetan los avances, que tienen que ser conseguidos tras superar los obstáculos que se presentan antes siquiera de establecer sus propuestas.

En este paso de la novela al filme, se diluye la invisibilidad del *status quo* que está presente en toda sociedad. Es habitual comprobar cómo los poderes dominantes permanecen callados y dormidos hasta que alguien los contradice. El filme, en cambio, los muestra de forma más explícita, siempre combativos y virulentos, no deseosos, siquiera, de simular la paz tensa o la tolerancia mal entendida para consigo mismos. La propia actitud de Paco en la conversación con Don Valeriano muestra un campesino,

que alegóricamente representa el pueblo y por asociación a la IIa República, decidido pero con voz tímida, cabeza baja, a veces titubeante (53:20). Un Paco bien distinto al hombre enérgico e impetuoso que se percibe en la novela², especialmente en el segundo vaso que se sirve sin permiso, reiterando la leve falta de cortesía frente a Don Valeriano (Sender, 1989: 75). Una República novelada decidida, que hace y deshace con la legitimidad de saberse democráticamente elegida, frente a la fílmica, que avanza a duras penas tratando de desmontar, ladrillo a ladrillo, los muros que erigen los poderes fácticos, conservadores y reaccionarios.

Estas furibundas oposiciones, expresadas con mayor o menor suavidad (la hipócrita actitud de Don Valeriano de cara al pueblo ayuda a atenuar la sensación de la amenaza conspiratoria), se traducen en la mención de los problemas republicanos. En el Carasol, las viejas critican la ineficiencia del ayuntamiento a la hora de mejorar la situación de los habitantes de las cuevas. Lo que en la novela es un proyecto esperanzador y de futuro triunfo “Paco el del Molino tenía otro plan –su pueblo no necesitaba ya aquella mejora–, y pensaba en las cuevas, a cuyos habitantes imaginaba siempre agonizando entre estertores–” (Sender, 1989: 77), en el filme se convierte en una firme crítica que recae sobre la IIa República: “Mucho reunirse los del ayuntamiento, mucho hablar de canalizar el agua y no sé qué más, pero aquellos, siguen viviendo como ratas” (Betriu, 56:30). Esta escena, situada entre la amenaza del duque y la posterior liberación de los montes, presenta la oposición a la democracia por parte de los ricos como una fuerza flagrante, y capaz de frenar, aunque sea parcialmente, la modernización del país. Es decir, el proyecto que posee Paco es contravenido con mayor efectividad que la deseada por las autoritarias órdenes del Duque. La liberalización de las tierras, momento de júbilo³, se combina con la nueva confabulación de Don Valeriano. La referencia a la partida de éste, cuyo narrador solo nombra de forma indirecta en la novela, en el filme se muestra de manera explícita en la conversación entre el párroco y Don Valeriano. La oposición entre demócratas y reaccionarios se salda con la victoria, entonces, de los primeros. Pero no cabe espacio para la alegría. La primera amenaza se completa con una segunda premonitoria: “¡Las

² Un episodio anterior de la novela permite caracterizar mejor a Paco. Es, concretamente, su enfrentamiento con la Guardia Civil, al quitarles el fusil ante la amenaza de ser detenido. La situación se salda favorablemente y sin perjuicios, pero nace de ahí la fama de bravo de Paco (Sender, 1989: 52).

³ Mientras el plano se aleja para mostrar el primer pastor que cruza libremente con su rebaño, la sensación de triunfo se expresa mediante la música festiva.

cosas no quedarán así, no! Tendrán noticias mías, ¡y sonadas, se lo aseguro!” (Betriu, 59:50). Don Valeriano es el representante del bando golpista; el único que marcha del pueblo (frente a la partida, también, de Gumersindo en la novela), y cuya vuelta se produce en un cambio de secuencia cuya elipsis temporal no es posible conocer para el espectador.

Estos ejemplos permiten dilucidar un poco mejor algunos de los cambios introducidos en el filme. Uno de los rasgos más particulares de la novela de Sender era la doble operatividad de la relación entre Paco el del Molino y Mosén Millán. Planteaba la desigualdad de fuerzas de los dos bandos antes y durante la guerra, y la posterior represión. Y, por otro lado, realizaba un profundo examen psicológico centrado en la figura del mosén. El narrador, empleando su estilo indirecto libre, planteaba el sentir del párroco a partir de sus contradicciones. Éste consigue dónde se esconde Paco con el egoísta interés de sentirse fiel a los campesinos y respetable ante los ricos (Sender, 1989: 86). Pese a su colaboración para la caída de campesino, se alegra de que Paco haya vivido y muerto dentro de los esquemas de la religión (Sender, 1989: 105). O bien, considera peor revelar el paradero del fugitivo frente a alegrarse, entre risas, del amatrellamiento del Carasol, como hace Don Cástulo (Sender, 1989: 90).

2.2. Una mayor claridad política

La figura de Mosén Millán posee una menor complejidad en el filme, derivada del posicionamiento de los habitantes del pueblo, más evidente, frente a los nuevos tiempos. Millán está siempre entre dos aguas, sin ser capaz de tomar partido de forma decidida, y siendo arrastrado por el peso de la tradición. En la novela, el elemento interesante es su expresión mediante términos metafísicos, revestidos de parábolas religiosas, como los pasajes de la Biblia.

La oposición entre el pueblo y la Iglesia posee un matiz más político en el filme. En la novela se puede observar una mitificación del pasado más lejano, un *locus amoenus* que presenta un pueblo idílico donde las tensiones no impiden una convivencia, dominada en general por un obrar pagano y popular, inmerso en una superestructura feudal y eclesiástica.

El enfrentamiento entre una cultura ancestral representada por la Jerónima y el carasol y la superestructura cultural de las clases dominantes encarnada por mosén Millán. Ambas coexisten en la primera parte de la novela con tintes idílicos, pero cuando se plantea la liberación de los humildes se rompe la coexistencia y vendrán de la ciudad para restaurar la situación anterior. [...] El «orden» quedará restablecido, pero la relación arcádica preexistente no queda restaurada. (Esteve ; Mañá, 2000: 50)

El film diluye parte de este *locus amoenus*. No puede afirmarse que dicha sensación se rompa; no. Sí es posible constatar, sin embargo, que la incapacidad de la iglesia para responder a los problemas de las personas se expresa de manera más evidente, y en ocasiones mediante el humor, mediante una burla más punzante.

Las reuniones sociales poseen un punto satírico donde el cura es objeto de las risas del pueblo. El primer encuentro entre la Jerónima y Mosén Millán se traduce en la reunión posterior de la mujer con sus compañeras en el Carasol. “Ahora bien, el Mosén, ¡hoy no cena!” (Betriu, 10:30). El episodio de las perdices se repite en un comentario cómico y malicioso a partes iguales, cuando el zapatero le recuerda su gula: ¡No corra señor cura, que todavía no han servido las perdices!⁴ (Betriu, 42:00). El mismo zapatero, de nuevo en el Carasol, comenta entre risas otro refrán: “¿Es que no sabe usted que a los curas todo el mundo los llama padre menos sus hijos, que los llaman tíos?” (Betriu, 44:40). De manera similar, la primera vez que Paco se baña en la charca frente a las lavanderas, éstas le espetan: “¡Ya verás, cuando lo sepa Mosén Millán, la letanía que te va a echar!” (Betriu, 33:10), si bien este último episodio no presenta un anticlericalismo evidente sino que se acerca más a la tolerancia mutua idílica que no a una confrontación. Poco antes de la llegada de los *señoritos*, Jerónima ofrece otra canción anticlerical: “Su buena casa, su buen corral, buena gallina, buen palomar. Buena matanza, buen trago vino, y engorda el cura como un cochino” (Betriu, 56:50).

Muestras más explícitas de una confrontación inevitable son los gestos de Mosén Millán con el propio Paco. A menudo, los diálogos sobre las condiciones de vida de los pobres se mezclan con un lenguaje corporal hostil y tenso. Desde su juventud, Paco es desarmado por la iglesia. El primer caso ocurre con el revólver de madera con el que juegan. Tras quitárselo, castiga a los dos chicos, enfadado (Betriu, 21:15). Ya adulto, en la discusión que tienen sobre la miseria de los habitantes de las cuevas, Millán toma del brazo a Paco y le da una fuerte palmada en la espalda (Betriu, 36:00). El episodio

⁴ El lapso de tiempo entre la anécdota de la comida durante el bautizo de Paco y el comentario del zapatero es demasiado largo como para otorgarle una lógica interna más allá de la voluntad de pincelar las actitudes, más o menos sutiles, en mayor o menor grado, del anticlericalismo del pueblo.

incomoda notablemente a Paco, lo cual se evidencia con la rabia con la que tira los birlas. El cruce de palabras posterior ofrece el mismo esquema. En mitad del campo, contrariado, Millán vuelve a tomarle del brazo (Betriu, 51:00). Finalmente, engañado por los fascistas, Mosén Millán desarmará otra vez a Paco convenciéndole para que se entregue. Dirigiéndolo, con su traición, a la muerte (Betriu, 1:22:15).

Esta caracterización de Mosén Millán produce una simplificación de los dilemas morales que le pesan. En la novela, el narrador da a conocer algunos de sus pensamientos íntimos. La forma de expresar sus sentimientos permite entender cómo, confundido, trata de resolver sus conflictos morales empleando los esquemas que la iglesia, de forma secular, le ha transmitido. La novela presenta un primer interrogatorio que Mosén Millán supera, que le permite dormir “con una calma que hacía tiempo que no conocía” (Sender, 1989: 86), y que es sustituido en el filme por amenazas a su padre, quien permanece en silencio (Betriu, 1:08:45).

Sender apostó por presentar un personaje clerical cuyo grandísimo error es no saber replantear los problemas fuera de sus propios esquemas de concepción del mundo. En palabras de Anthony Trippett, “psicológica y moralmente, Mosén Millán no estaba preparado para los retos que la guerra le presentó” (1995: 231). El filme enseña menos la cara afable del cura, que florece en ocasiones a través de gestos y miradas. Y, desdibuja de forma parcial las limitaciones de su pensamiento eclesiástico, en comparación con la obra de Sender. En la novela, el uso del narrador en estilo indirecto libre supone un reto difícil de sortear, pues, debe transmitirse al lector las contradicciones morales mediante otros elementos cinematográficos. La actuación de Ferrandis permite solventar parcialmente dicho problema, mediante la mirada o el llanto.

Emplazado en el presente fílmico, en dos ocasiones se muestra de forma evidente el parecer de Mosén Millán. La primera ocasión es frente al ofrecimiento de Don Valeriano de pagar la misma, que es respondido por una fulminante pero fugaz mirada que le intimida profundamente (Betriu, 31:55). En segundo lugar, Millán contiene las lágrimas en el momento en el que irrumpe Don Cástulo; la decepción al ver que llega otro de los enemigos del campesino refuerza la carga emotiva del personaje eclesiástico (Betriu, 1:17:30). La tercera escena corresponde a un plano corto de Mosén Millán en silencio, con las lágrimas resbalando por su cara, mientras recuerda el

episodio del fusilamiento (Betriu, 1:23:45). Esta secuencia establece un fuerte puente entre el presente fílmico y el *flash back*: el llanto se unifica mostrando una equivalencia sentimental entre el momento en que Millán debe dar la extremaunción a Paco (Betriu, 1:25:20) y el momento de la evocación de los recuerdos. El filme clausura con el silencio contenido, con la barbilla temblorosa del párroco (Betriu, 1:28:45), momentos antes de officiar la misa.

La caracterización, por tanto, elimina parte de los problemas morales, al menos, en los términos en los que el párroco novelístico los plantea. La afabilidad de Mosén Millán queda diluida para trasladar el foco de la problemática. La ingenuidad con la que erróneamente se plantea los conflictos de su alrededor, y la terrible confusión que sufre al no poder huir de sus esquemas, experimenta variaciones. El Mosén Millán fílmico es más proclive a perpetuar los esquemas de dominación, como queda ya ejemplificado en el cumplimiento del encargo que el administrador del Duque le encarga, en detrimento de su caracterización individual. Su quehacer político es más evidente, y menos determinado por sus reflexiones íntimas.

Este juego de sublimación de ambigüedades alcanza la totalidad del film. Los distintos personajes muestran más explícitamente su postura, y un mayor grado de conocimiento de su papel en el mundo. Es de destacar el repentino enfado del padre de Paco al conocer la experiencia de la extremaunción en las cuevas, con la prohibición posterior de seguir siendo monaguillo (Betriu, 29:25). O, tras la concentración de la Guardia Civil, cómo el zapatero anticipa, a diferencia de su papel en la novela, el su significado, más allá de los *barruntos* y malos augurios (Betriu, 1:02:10).

Los *señoritos* no ofrecen duda alguna sobre su polarización. Sorprendentemente, Sender describe al Centurión como “un hombre con cara bondadosa y gafas oscuras. Era difícil imaginar a aquel hombre matando a nadie” (Sender, 1989: 87). Al acto de poner la pistola sobre la mesa, Mosén Millán no le atribuía ninguna finalidad de amenaza (Sender, 1989: 88-89). Muy distinto al personaje fílmico, quien obtiene la información mediante la coacción y la hostilidad expresada abiertamente, en un giro que recuerda a la actuación de Francisco Tejero en el Congreso de los Diputados, el 23 de febrero de 1983.

2.3. La violencia

El filme muestra una violencia que en la novela solamente es evocada, referida como algo a lo que el lector no tiene acceso directo. En novela se ve un pueblo callado, en silencio, mientras por las noches tienen lugar los asesinatos (Sender, 1989: 81). El largometraje hace al espectador partícipe del espectáculo de la barbarie con la llegada de los *señoritos*. La paliza al zapatero es solo el comienzo: pronto la acción se centra en el fusilamiento nocturno, cuyo plano sitúa al espectador en la función de *voyeur*, desde donde observa el crimen detrás de los matorrales.

El espacio del griterío y el silencio, también se invierte. El pueblo es presa de los lamentos, se pregunta la razón de tal crueldad. El silencio, en cambio, corresponde a la imagen de los fusilados, de los que se ofrecen varios planos desde diversos enfoques. Ofrecen imagen de la magnitud de la atrocidad, como es el caso de la matanza del Carasol (Betriu, 1:11:00).

La música completa el efecto emotivo: a lo largo del largometraje, unos pocos temas se repiten introduciendo variaciones. En la fiesta de la Semana Santa se observa a dos pastores que interpretan una melodía en la iglesia (Betriu, 15:50). Es ésta misma melodía la que acompaña la imagen de los fusilados: “the diegetic sound of the joyful music played during the village fiesta, is repeated in a minor key as the camera focuses on the dead bodies” (Lewis, 2000: 5). La reunión del pueblo donde los *señoritos* pronuncian el discurso fascista y obligan a cantar el Cara al Sol posee una fuerte carga de violencia (Betriu, 1:06:00). Las cabezas de las mujeres rapadas y el canto a punta de pistola, levantando los brazos de los campesinos, uno a uno, es el escenario donde se asienta un nuevo precedente musical. La melodía del Cara al Sol se repetirá nuevamente, en una versión lenta para instrumento de cuerda, al encontrar los cadáveres al borde del camino (Betriu, 1:08:00).

Suddenly, we become brutally aware of the plaintive tone that has always underscored this melody, and we realize that all preceding scenes of celebration and merriment have been little more than a prelude to the death. (Lewis, 2000: 6)

La captura de Paco mientras se dirige a la muerte (Betriu, 1:22:50) repite el esquema de la melodía de Semana Santa, esta vez con tambores que adoptan el ritmo de las marchas militares. Del mismo modo, los créditos finales poseen la misma banda sonora que el inicio del film, con el añadido de los tambores de cariz militar, como

muestra de una realidad que ha quedado totalmente arrasada por el esquema de la represión franquista (Betriu, 1:30:29).

2.4. Paco y el recuerdo

Una de las mayores quejas de la crítica fue sobre la omisión de varios fragmentos del romance que canta el monaguillo y que el pueblo ha compuesto en honor a Paco. Dicho romance posee un valor estructural, pues, en la novela, “enlazando los dos planos [el presente de Mosén Millán y el pasado de Paco], hallamos los fragmentos de romance que canta el monaguillo” (Esteve ; Mañá, 2000: 34).

El film presenta el primer fragmento del romance, al doblar las campanas, que permite al espectador conocer la desdicha de Paco el del Molino (Betriu, 4:00). Esa será la única parte del romance cantada. Fernández-Santos cargó contra la estructura del filme afirmando que no había forma de distinguir en qué momento, pasado o presente, se encontraba la narración (*El País*, 19 de septiembre de 1985). Personalmente, no considero correcto este punto. Del mismo modo que Sender, Betriu recurre a las percepciones sensoriales para enlazar el presente y el pasado, ya sea escuchando el romance (Betriu, 4:00), los relinchos del potro (Betriu, 11:00) o con las palabras de Paco, siendo aún un niño (Betriu, 30:05).

El romance de la novela permite conocer a fondo el destino trágico del campesino, de manera que la tensión narrativa se centra en conocer los motivos que le han llevado a la caída (Esteve ; Mañá, 2000: 34). La desdicha de Paco, en el filme, se transmite mediante el simbolismo con su caballo⁵, elemento mayoritariamente aplaudido por la crítica. “Adquiere peculiares aires de metáfora acerca de la incómoda personalidad de Paco el del Molino” (Amitrano ; Llorens, 1999: 157). Varias escenas muestran al potro merodeando por el pueblo. El mayor impacto visual se produce al introducirse éste en el interior de la iglesia, revelando la oposición y el recuerdo de la aldea frente a la versión oficial y represora que han establecido los franquistas y sus aliados. Al lado del altar, la presencia silenciosa del potro conjuga con la dificultad para

⁵ La escena del caballo suelto contiene reminiscencias de *¡Viva Zapata!*, de Kazan (Amitrano ; Llorens, 1999: 156-157).

expulsarle del templo, en una secuencia que culmina con la huida del animal, que ya no se volverá a ver más (Betriu, 1:18:45).

Otro paralelismo destaca Huw A. Lewis entre el campesino y los animales. Es el caso de las mulas, cuya asociación revela la obstinación de Paco pese a estarse dirigiendo hacia un destino trágico. Betriu afirma que trabajó mucho con el actor Antonio Banderas para convencerle de que “su personaje no era un Robin Hood, sino un sencillo campesino que acaba convirtiéndose en un peligro, mejor en un obstáculo para intereses caciquiles o están directamente a favor del golpe fascista” (Amitrano ; Llorens, 1999: 156).

Paco se niega a modificar sus creencias. “His stubborn refusal to tread carefully in such matters is picked up by Betriu and starkly conveyed to the viewer by means of the non-diegetic sound of a braying mule” (Lewis, 1995: 7). La terquedad del campesino es, como en el caso de Mosén Millán, una condena que le destina al fracaso, un error que aboca al individuo a un camino sin salida. Ambos, atrapados. La consumación final se percibe en la confesión del lugar donde se esconde. A diferencia de la novela, es el propio campesino quien informa al párroco de su paradero: “Estoy escondido en las cuevas de aquel moribundo, allá en las Pardinas” (Betriu, 1:13:01). La mención al moribundo deja entrever cómo es él mismo quien decide recluirse dentro del foco del problema, en vez de huir lejos. En otras palabras, Paco elige volver al inicio de todos los males, un emplazamiento del que saldrá condenado. Puede decidir, pero resuelve perseverar en su idea, pese al inminente fracaso al que le dirige. Fracaso que, quedará grabado en un silencioso y triste símbolo: el cajón que conserva el revólver de madera de la niñez y al que se le suman el reloj y el pañuelo, recuerdos mudos, silenciados, de la tragedia. Se pueden guardar en un cajón, pero no borrar de la conciencia.

3. Memoria y Memoria histórica, en aquel 1985

La Memoria Histórica no es una tarea fácil. La Transición Española tuvo que nacer en un país cuyo dictador había muerto de viejo, en su cama. La presión de los franquistas, la suspicacia del ejército y cuarenta años de martillazos de la propaganda oficial planteaban tiempos difíciles para los demócratas. A la voz de los líderes políticos

se sumaron a menudo las amenazas, cuando no las bombas y la violencia. El 1983 el terror informe se convertía en realidad, de la mano de Francisco Tejero, quien estuvo cerca de traer de vuelta la inestabilidad y el estado de guerra de décadas atrás.

El cine tuvo un papel esencial en la recuperación de los verdaderos hechos del pasado. El proceso fue gradual, y a menudo, complicado. Poco a poco, “general public of the post-Francoist era are progressively turned into voyeurs, spectators of the historical and literary past” (Ballesteros, 2003: 249). Las primeras películas que abordaron la Guerra Civil, lo hicieron “desde la perspectiva de las dos burguesías ubicadas en los dos bandos antagonistas” (Gubern, 1986: 168). En este sentido, Betriu fue el primero en llevar al cine la represión sufrida por el pueblo más llano.

Réquiem por un campesino español no apareció en 2015. Apareció hace exactamente 30 años, tres décadas, en unas circunstancias en muchos sentidos adversas. Una mirada actual que obviara estos elementos, caería en el error. En el Ecuador de los años 80, aún existía la losa (que permanece, más reducida, a día de hoy) de “sentirse obligado a enfrentarse con las versiones oficialistas del fascismo, que cree en la necesidad de ofrecer la otra cara de la misma moneda” (*El País*, 30 de agosto de 1985). España, por desgracia, ha mantenido la tradición de la equidistancia, de tratar de imponer la idea de que el presentar un golpe militar como una batalla de *hermanos contra hermanos* evita tener que remover heridas. Un criterio que, en el fondo, es una invitación a mantenerlas soterradas.

Pese a esta dudosamente honrada invitación, aparecen aún nuevos filmes, como es el caso de *Las voces del Pamano* (2009) o *Pa Negre* (2010), ésta última ganadora de 9 Premios Goya. El filme de Francesc Betriu le habló para una sociedad a la que le quedaba mucho que recordar. La memoria es un edificio que se construye por la base. *Réquiem por un campesino español* ayudó a recobrar parte de la conciencia de un país al que se le había prohibido conocerse a sí mismo. Esta, es la otra forma de ser fiel a Ramón Sender.

Conclusiones

1985 no era el paraíso. Tampoco lo es la actualidad. El 2008 Pablo Casado decía en el Congreso de los Diputados que “algunos se han acordado de su padre, al parecer, cuando había subvenciones para encontrarle”. Recientemente, ha sido ascendido a portavoz del Partido Popular. Esta frase parece no lastrar mucho su carrera política. Es más, se le ha invitado a platós para que le quitara hierro al asunto, sin que ninguno de los asistentes le hiciera más preguntas. Preguntar es sinónimo de reabrir el debate, y parece ser que a lo que no es silencio, se le llama terror.

Réquiem por un campesino español hoy puede incluirse dentro del proyecto de la Memoria Histórica. Recordar como manera de sanar. El olvido contra la repetición de la historia, en un país donde con demasiada ligereza aún se permite faltar a la memoria de los muertos en la guerra.

La novela de Ramón J. Sender destaca por su estilo sobrio, y por la neutralidad con la que describe la trayectoria vital de Mosén Millán. El mensaje de protesta es claro, pero se deduce a partir de los sucesos que asolan la aldea, cada vez más hundida por la represión y la violencia.

Betriu se propuso desde el primer momento ser fiel a la novela. Respetar la casi totalidad de diálogos y escenas. En aquellos aspectos que no pudieron transponerse al universo cinematográfico, empleó y recurrió a técnicas que generaran un efecto dramático similar, como es el caso del romance de Paco el del Molino, suplidos por los diálogos que recuerda Mosén Millán. O, el paralelismo que se establece entre sus lágrimas, en la sacristía y su llanto poco antes de que asesinaran al campesino.

Observando el filme en su totalidad, puede percibirse una menor neutralidad que en la obra de Sender. No obstante, si se compara el largometraje de *Réquiem por un campesino español* con otras obras que pretendían recuperar la memoria de lo acontecido durante la Guerra Civil, el filme de Betriu es más neutro a la hora de expresar la ideología subyacente. Pero ello se debe al hecho de crear una película a partir de la magistral narrativa del escritor aragonés.

Una comparación entre la novela y el filme revela que el director catalán caracterizó al pueblo de una forma más fácilmente identificable. El *locus amoenus*

novelístico muestra un mayor anticlericalismo, si bien expresado mediante el humor. Las elecciones de 1931 y sus cambios políticos son acompañadas en el largometraje por las amenazas y los complots de los ricos y señores feudales. Betriu muestra esta cara de forma más decidida, entremezclando ambos planos. No habrá que esperar hasta el 1936 para entender que los privilegiados no consideraron un mundo más justo como una posibilidad razonable.

“Subraya Betriu que todos los personajes son malos, que estamos ante una venganza doméstica, una de tantas como hubo en la España de esos años” (Amitrano ; Llorens, 1999: 156). Es por eso que Paco es revelado en el filme como un personaje que contribuye a forjar su propia caída, si bien injusta, por elegir una senda sin valorar suficientemente los riesgos del entorno y cómo reaccionar a ellos.

La década de los 80 arrastraba la versión posfranquista de la guerra, donde se pretendía justificar el golpe militar fascista aludiendo a que ambos bandos se cobraron víctimas inocentes (esto, pues, son las guerras), equiparando así la trayectoria y consecuencias de ambos contingentes.

Contra esta propaganda, actúa la violencia del filme. Finalmente, aparecía, de forma explícita, evidente, visual, la represión cometida contra el pueblo llano tras el fin de la Guerra Civil. La sociedad española aún no había conocido a fondo la violencia que había sufrido en las últimas décadas, especialmente en los primeros años de franquismo. Este olvido propulsado desde las instituciones llevó a que un filme como *Réquiem por un campesino español* se calificara de maniqueísta por parte de los falangistas (*El Periódico*, 31 de agosto de 1985).

Los primeros años de democracia pedían recordar. Pedían, a su vez, recuperar los escritores que fueron expulsados del imaginario cultural de la Península Ibérica. La Memoria Histórica es un proyecto inacabado. Y conviene recordar, con justicia, el papel que tuvo en ello *Réquiem por un campesino español*.

Bibliografía

- Ballesteros, I. (2003) «Cultural alliances: film and literature in the socialist period, 1982-1995» en Harriet Turner ; Adelaida López de Martínez, *The Cambridge Companion to the Spanish Novel: from 1600 to the present*, Cambridge UP.
- Busquier, C. (2004) *Escribimos cine. Estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*, Buenos Aires, La Crujía.
- Carrasquer, F. (2001) *Sender en su siglo: antología de textos críticos sobre Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Dalí, S. (1978) *Babaouo*, Barcelona, Labor.
- Díaz Fernández, J. (1930) *El nuevo romanticismo*, Madrid, Zeus.
- Esteve, L.A. ; Mañá, G. (2000) *Guía de lectura: Réquiem por un campesino español de Ramón J. Sender*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Felipe de, F. ; Gómez, I. (2008) *Adaptación*, Barcelona, Trípodos.
- Ferro, M. (1970) «El film, ¿un contra-análisis de la sociedad?» en *Cine e Historia*, Barcelona, Ed. Gustavo Gil.
- Godoy Gallardo, E. (1973) «Problemática y sentido de *Réquiem por un campesino español*», en *Letras de Deusto I*, 63-74.
- Gubern, R. (1986) *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- Huidobro, V. (2011) *El espejo de agua y Ecuatorial*, Colombia, Ed. Linotipia Bolívar y Cía.
- Hutcheon, L. (2006) *A Theory of Adaptation*, Nueva York, Routledge.
- Lerate de Castro, J. (1984) *Las tres hermanas de Ramón J. Sender: teoría y práctica literaria del Nuevo Romanticismo*, Chapel Hill, University of North Carolina.
- Lewis, H.A. (2000) *Structure and symbol in the film Réquiem por un campesino español*, Winnipeg, Mosaic.
- Llorens, A. ; Amitrano, A. (1999) *Francesc Betriu, Profundas Raíces*, Valencia, Filmoteca de Valencia.
- Mainer, J.C. (1969) «La culpa y la expiación: dos imágenes en las novelas de RJS» en *Papeles de Son Armadans*.
- Mairal, J.V. (1992) *La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra*, Alazet, Vol. 4, 231-270.
- Marías, J. (1994) *El cine de Julián Marías*, Barcelona, Royal Books, Vol. 1.
- McDermott, P. (1991) *Réquiem por un campesino español*, Manchester, Manchester UP.
- Navas, F. (1928) *Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro*, El Escorial, Imprenta del Real Monasterio de El Escorial.

- Ortega y Gasset, J. (2007) *La deshumanización del arte*, Madrid, Castalia.
- Peña, C. ; Castellón A. ; Ferrer, J. ; Mañas, A. ; Páramo, J.A. (2001), *Ramón J. Sender y el cine*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.
- Peñuelas, M.C. (1970) *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Ed. Magisterio Español.
- Ressot, J.P. (1998) «Poderes de la elipsis en Ramón J. Sender», en *Los poderes de la imagen*, Lille, Université Charles de Gaulle, 89-90.
- Sánchez Noriega, J.L. (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- Seger, L. (1993) *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid, Ed. Rialp.
- Sender, J. R. (1989) *Réquiem por un campesino español*, Barcelona, Destino.
- Sender, J.R. (1977) *Los cinco libros de Ariadna*, Barcelona, Ed. Destino.
- Sender, R.J. (1970) *Siete domingo rojos*, Buenos Aires, Proyección.
- Sorlin, P. (1985) *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Subouraud, F. (2010) *La adaptación. El cine necesita historias*, Madrid, Paidós.
- Tomaševskij, B. (1994) «Temàtica» en Enric Sullà ; Lola Badia, *Poètica de la narració*, Barcelona, Empúries, 10-46.
- Trippett, A. (1995) «El desafío del párroco aldeano de Sender: Otra mirada a Réquiem por un campesino español» en Grama y Cal, Vol. 1, 225-236.

Filmografía

- Betriu, F. (1985) *Réquiem por un campesino español*, Nemo Producciones / Venus Producciones / Ikuru Films.

Anexos

Entrevista con Francesc Betriu

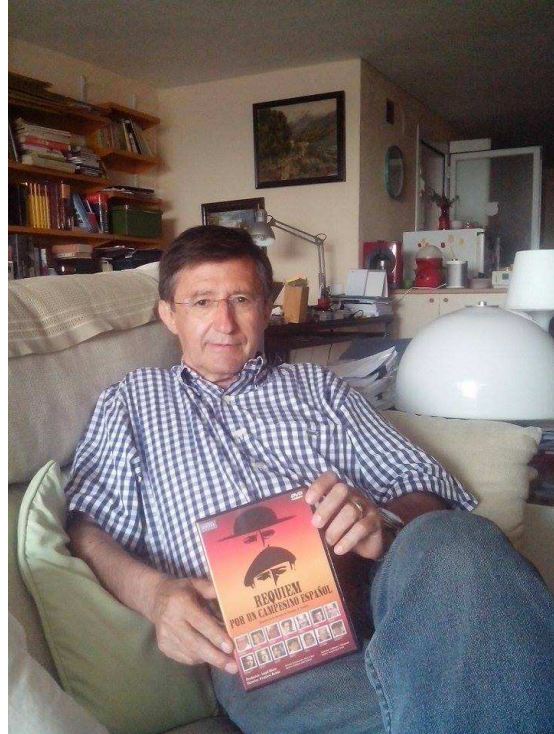
El director de «Réquiem por un campesino español» nos abre las puertas de su casa y nos permite presentarle las conclusiones de este trabajo para comentar aspectos y reflexiones sobre su película. Por razones de fidelidad, la transcripción está hecha en el idioma de la entrevista, en catalán.

-A una llibreria de París aconseguí el llibre de forma clandestina. Després de dècades de propaganda franquista, fins a quin punt es planteja si el relat descriu la veritat d'aleshores?

Es ficció literària però bé pot ser veritat, o podia ser veritat. Tenia moltes referències que havia escoltat. Primer vaig llegir el llibre 15 anys abans de fer la pel·lícula, l'any 1964, i em va interessar com a literatura. I no vaig fer la pel·lícula fins l'any 84. El que passa és que tampoc és una cosa que busqués, sinó que em va venir a mi el llibre. En algunes pel·lícules he estat anys darrere d'elles com és el cas de *La plaza del diamant* i en d'altres he estat anys treballant en elles i al final no he fet, com *La ciudad de los prodigios*. Però en aquest cas no, en aquest cas un productor em va oferir la possibilitat de fer la pel·lícula i em va interessar.

-Quan arriba la possibilitat de fer la pel·lícula, hi ha un projecte molt gran per construir. Amb quina idea es comença?

La idea de la pel·lícula em venia de la vegada que l'havia llegit per primera vegada. Hi ha coses que ara potser canviaria. L'he vist relativament fa poc, feia potser 15 anys que no la veia. A Dijon es va emetre i va funcionar molt bé. Em va sorprendre perquè amb el públic, on no hi havia cap espanyol a excepció del fill de Luis Buñuel, funcionava bé. No ha quedat antiga en aquest sentit. Del que sí que n'estic descontent és de les qüestions tècniques, en el color, el talonatge, que no està ben fet. Hi ha seqüències fosques on no es veu res. La seqüència de la cova, on el capellà va a donar l'extremunció, quasi no es veu. La seqüència de les processons de Setmana Santa, quasi no es veu res.



-I segons deia en algunes entrevistes, va tractar de ser fidel a la novel·la.

Bé, potser ho deia en aquell moment. Jo en això segueixo molt la idea del Joan Marsé, del qual sóc molt amic, i ell sempre diu que el que s'ha d'aconseguir és una bona pel·lícula, i és igual ser fidel o no ser fidel. L'important és la novel·la per un costat i la pel·lícula per un altre, i no veure si en el traspàs s'han perdut algunes coses. Ser fidel no és garantia de qualitat. Pots ser molt fidel i tenir un mal resultat, la fidelitat no va acompanyat d'un premi.

-Les localitzacions, en canvi, semblaven segures gràcies al llibre.

Per a trobar el lloc per la pel·lícula vam fer molts kilòmetres. Jo vaig mirar molt per la Franja, entre Lleida i Osca, però finalment vam rodar a un altre lloc que no té res a veure. Vam rodar a tres pobles. A Embid vam rodar els plànols més generals, i la resta ho vam rodar a la plaça de Chodes, i a Arándiga. I Chodes té molt bonic el monument, que és la plaça que surt a la pel·lícula. Vam fer potser 10.000 o 15.000 quilòmetres. Una de les coses que has de veure dels pobles, que estan molt mal cuidats, és la silueta, on s'hi pogués fer un pla general. Vaig veure'n uns 2.000.

-Sempre s'hi deixa algun detall propi.

Al *Réquiem* hi vaig posar coses que havia viscut coses de petit a Organyà. Petits detalls que anava introduint. Bastant hi vaig posar al ritual de Setmana Santa. En aquella època era terrible, els cines tancaven i només passaven pel·lícules de Jesucrist. Durant tota aquesta setmana l'únic que es feia era anar a veure monuments de les esglésies. S'havien de tapar totes les imatges amb un drap morat, no em preguntis perquè però és la norma. Al *Réquiem* es veu com es tapen les imatges i ell mira per sota. A l'altar de l'església hi posaven blat blanc. Això ho vaig voler repetir a la pel·lícula, i jo no sabia ni com es feia. El director artístic, el Josep Rossell, que era de Tremp, va investigar-ho, i va funcionar perfecte. Vam plantar en una habitació el blat a les fosques, i en dues o tres setmanes ja ho teníem, i ho vam introduir al *Réquiem*. També el carrau. El Dijous Sant tots els nens sortien amb els carraus a matar jueus. Són coses que no estaven pròpiament al llibre que vaig introduir.

-I poc després amb la pel·lícula ja feta, arriba la polèmica pel títol.

La idea de canviar el títol va ser meva. A Venècia es va desviar la finalitat de la pel·lícula. La campanya que va fer *El País* hi va tindre a dins gent important. Ens acusaven a TV3 i a mi. I a mi, personalment, em deien que volia fer una pel·lícula catalanista, nacionalista catalana, cosa que mai em vaig plantejar. Aquesta polèmica va

perjudicar la pel·lícula, va desvirtuar-la. A Venècia, a la roda de premsa, vaig haver d'explicar que no era una història catalana, era una història que passava a Aragó, en una franja on si que molta gent parla el català. Però va perjudicar la pel·lícula en el sentit de què alguns esperaven que fos una pel·lícula on hi hagués una interpretació meva defensant la causa catalana.

-TV3 sempre va estar-hi molt interessada.

El *Réquiem* ja no es pot tornar a posar per TV3 per una qüestió de drets. Van fer una versió en català molt dolenta. Jo sabia que s'havia de fer una versió en català. Estic en contra dels doblatges, perquè falsegen les coses més importants de l'actor, que és la seva pròpia veu. Llavors, en el cas del *Réquiem*, jo havia pensat com a protagonista el Ferrandis. A part de què era bon actor, tenia un bon paper, estava ben vist dins del panorama, tenia el valencià, i amb ell sempre parlàvem en català. I a sobre, té un accent i la conjugació dels verbs molt semblant al català occidental. Jo sóc d'Organyà, i quan vaig arribar amb 7 o 8 anys a Barcelona em preguntaven si era valencià. Per tant em va semblar perfecte que el personatge del Mosén Millán el doblés algú que parlés així. Llavors, quan es va acabar la pel·lícula vaig anar a TV3 i quan van veure el Ferrandis em van dir: "no, no, aquest senyor no pot doblar. Ha de ser un català de Barcelona". Volien el català central, to i que el Ferrandis ens aportava una riquesa més.

-En la pel·lícula hi ha un joc que es separa de la novel·la. Mentre en l'obra de Sender la República actua i els rics s'hi oposen, el film té un govern desencantat. Sempre han de patir més per canviar les coses. L'amenaça i l'esperança viuen barrejades.

La cosa que divergeix realment de la novel·la, l'únic gran canvi és el moment en el que el capellà confessa l'amagatall de Paco el del Molino. Lo altre jo crec que estem dins de l'esperit de la novel·la. Clar, tu parles de la República i això és la República aplicada a un petit poblet. La pel·lícula al menys no ho vol, transcendir la història que passa en aquest petit poble. No hi ha un judici sobre el que és la República. Clar, potser si que es va ajuntar la reunió entre el capellà i els rics el mateix dia que es llegien els resultats de les eleccions, i això en la novel·la no és així. Però el canvi més important és el del capellà, quan ha de confessar.

-Igual que la República perd força, també ho fa Paco el del Molino. En l'entrevista amb Don Valeriano se'l veu sorprenentment tímid.

En l'escena amb Don Valeriano jo crec que hi ha dos elements importants. Un, que ell parla amb un home important, i l'altra que parla amb Fernando Fernán Gómez.

Físicament, al trobar-se els dos personatges, també hi ha una imposició involuntària per part del Fernando Fernán Gómez i una mica de por, involuntària, per part del Banderas.

-També desapareix el fragment on s'encara amb els seus amics que són guàrdies civils. Allà és on comença la fama del seu valor, a la novel·la.

Per mi això lliga amb la idea de què Paco el del Molino no és un heroi. Vaig tenir alguna conversa amb el Banderas. Paco és un home normal, del poble, que unes circumstàncies el porten a encapçalar una revolta. Si no es trobés en les circumstàncies històriques concretes, hagués mort al llit i no hauria passat res. Aquesta era la idea de la què volia convèncer al Banderas: no és un home que hagi nascut per ser cap heroi, ha nascut per ser un camperol.

-I la seva relació amb Mosén Millán també té diferències. Quina finalitat té què sigui ell qui revela el seu amagatall?

Complicar més la responsabilitat de Mosén Millán. M'agrada que els personatges siguin rics en elements contradictoris, com ho som tots. No som blancs o negres, en el cas del capellà no es tractava de fer-lo mala persona, però volia que quedés clar el paper que sempre ha tingut l'església al llarg de la seva història, que ha estat a favor dels poderosos.

-Era molt complicat mostrar tota la complexitat de Mosén Millán, ja que en la novel·la el narrador ens explica els seus sentiments més foscos. Com es va intentar transmetre això en la pel·lícula?

Jo crec que amb la interpretació de l'actor. A més, amb el Ferrandis volíem jugar amb el fet que mai havia fet de capellà, que l'espectador es trobés amb un personatge verge, i que amb la seva forma d'interpretar reforcés aquest aspecte. El narrador de Sender a vegades es fica dins del capellà. Nosaltres no podíem fer això.

-Un dels aspectes més interessants és la música. Primer escoltem melodies alegres que després, en climes de violència, descobrim que la fatalitat sempre havia estat allà, amagada. Com es va

De les coses autobiogràfiques que deia que hi havia posat, una de les coses és l'acordionista de la festa, que és del meu poble, i tocava arreu de l'Alt Urgell. La música és anònima, en Josep Rossell i jo vam parar a Tauste buscant algú que fos escolà perquè ens donés informació. Vam aturar a un senyor per preguntar-li i va resultar que ell ho havia sigut. Sobre la música del poble, ens va respondre que ell sabia tocar-ne una

mica. Va baixar una flauta de casa seva i la va tocar. Tenia una casa d'electrodomèstics, li vam comprar una cinta per gravar-la, i aquesta va ser la música, que era un tema que m'obsessionava. García Abril el que va fer és orquestrar-la. M'agrada agafar una música i després dramatitzar-la, és una cosa que faig a vàries pel·lícules.

-I la violència que en la novel·la apareix en forma de referències en la pel·lícula és ben explícita. El Centurió té unes maneres molt més hostils que en la novel·la.

La meua premeditació va ser buscar un militar que no tingués cara de feixista. El prototip abans del cine espanyol tenia en el paper de feixista sempre a Alfredo Mayo i jo vaig voler buscar a una persona diferent. Vaig escollir a Emilio Gutiérrez Caba perquè em semblava que donava un altre aire al personatge. No tenia aquell aire que dius "és el dolent". Clar, que arriba en unes circumstàncies molt determinades. Les formes no eren tan descaradament feixistes com en un altre tipus de falangista.

-I quina cosa hauria canviat de la pel·lícula?

Del *Réquiem* no n'estic massa content, perquè es va fer amb massa facilitat. No vull dir que la dificultat millori les coses. Però en cine a vegades va bé parar, aturar-se. De fet, tot el que pot passar va en contra de la pel·lícula. Des de la idea inicial fins al final, tot va baixant. Comences aquí dalt i acabes aquí baix. Però a vegades els petits problemes que tens t'ajuden a reflexionar més. Normalment una pel·lícula porta dos anys si fas el guió, tot i que ara en porti més. En el cas del *Réquiem* ho vam fer en sis mesos. Si hagués tingut més temps potser l'hagués fet d'una altra manera.

-El resultat global, però, sembla bo.

Al *Réquiem* em va passar una història curiosa. Hi ha moltes sales de muntatge on posa com a lema "no busquis mai el pla que no has rodat". És el que em va passar. De cop i volta, estem muntant la pel·lícula i ens falta un pla des de l'altar, dels tres rics. En aquella època podia haver-hi més de 20.000 metres de gravació. Vam buscar pla per pla, però no hi havia manera, i això que tots recordàvem haver-ho gravat. Al final vam arribar a la conclusió de què no l'havíem rodat mai. Ho vam deixar tot preparat el dia anterior, l'havíem practicat vàries vegades, però al dia següent vam passar a un altre.

-Réquiem por un campesino español va ajudar a recuperar la memòria històrica del passat. Més encara tenint en compte que un dels arguments del franquisme consistia a igualar les atrocitats de la República amb la repressió franquista, donant a entendre que com les morts d'innocents són injustes, els dos bàndols tenien la mateixa responsabilitat.

No hi ha hagut reconciliació. Són uns que s'han baixat els pantalons. Jo no ho veia així durant la Transició. Ara vist en perspectiva ha sigut una concessió de l'esquerra mentre que la dreta no ha cedit en res. És veritat que van fer moltes coses dolentes els republicans, però d'això se'n va venjar el franquisme immediatament, no es pot comparar.

-I no era el mateix fer-ho ara que al 1985.

Sí. El que no volia era caure en estereotips. Però el que no podia era fer bons els falangistes. En aquella època el terme Memòria Històrica no existia. I tampoc hi havia la visió que hi ha ara sobre la Transició. Era una època molt poc crítica. Després de 40 anys era complicat demanar molt més. Però n'han passat 30 més i hi ha hagut una part que ho ha cedit tot. Els altres mai han cedit res. Llavors no n'èrem conscients d'això.

-Cal continuar avançant a l'hora de recuperar el passat?

Sí, clar. Els nazis van tenir algú que els jutgés, els franquistes vam morir al llit. Això no té precedents. Ara tothom se n'adona. El que passa és que es va començar a fer córrer la idea de que s'havien fet moltes pel·lícules sobre la Guerra Civil, i no se n'havien fet tantes. Se n'havien fet moltes des del punt de vista del bàndol franquista, això sí. Si mires la història del cine, n'hi ha un munt. Des de la Transició fins aquí no se n'han fet gaires. No sé cap a quina banda caurà, però cal seguir endavant.

Sant Pol de Mar, 1 de julio de 2015

Artículos de prensa

La Vanguardia, 6 de julio de 1985.

LA VANGUARDIA 25

"Réquiem por un campesino español" competirá en la Mostra de Venecia

"Réquiem por un campesino español", la película dirigida por Francesc Betriu, sobre la novela homónima escrita por Ramón J. Sender, ha sido seleccionada para representarse a España en la sección competitiva de la próxima Mostra de Venecia. La noticia fue comunicada telefónicamente a Francesc Betriu por la directora general de Cinematografía, Pilar Miró.

Como se recordará, los derechos de antena de "Réquiem por un campesino español" fueron adquiridos por TV3. La película cuenta con un sugestivo reparto encabezado por Antonio Ferrandis (en el papel de mozoín Millán), Antonio Banderas, Fernando Fernán Gómez, María Luisa San José, Terele Pávez, Ana Gracia, Paco Algora, Eduardo Calvo, Juan Torres, Marielsbert, Elisenda Ribas y Emilio G. Caba. También el cantante aragonés, José Antonio Labcedeta, debuta como actor cinematográfico.

Escrita desde el exilio hace ya 21 años, la novela de Sender "Réquiem por un campesino español" narra la traición de un cura rural de un pueblo aragonés durante la Guerra Civil y la victoria de las tropas nacionales.

Francesc Betriu, que ha rodado la versión cinematográfica de "Réquiem por un campesino español" con un presupuesto cercano a los cien millones de pesetas, tiene en su filmografía títulos como "Corazón solitario", "Furia española", "La socialista" y "La plaza del Diamante". Ahora, prepara la versión televisiva de "Vida privada", según la famosa novela de José María de Sagarra.

Por otra parte, la producción de Els Comediants, dirigida por Carlos Mira y que inicialmente se titulaba "Aké" —título que ha sido cambiado por el de "Karnabal"— participará en la sección "Joven" —no competitiva— de la Mostra. La película de Els Comediants tiene una duración de una hora y veinte minutos, y en estos momentos el grupo de Canet está finalizando el doblaje en unos estudios barceloneses.

LA VANGUARDIA 25

Betriu considera artificial y absurda la polémica sobre su última película

Ante la polémica que se ha desatado en torno al filme basado en la novela de Sender "Réquiem por un campesino español", que participará en el próximo Festival de Venecia, su director Francesc Betriu quiere dejar constancia de que tal polémica le parece "absurda, artificial y sin fundamento", puesto que el nombre de "Réquiem por un campesino" es el que siempre utilizó al tratar del proyecto, mucho antes de que TV3 se interesara en el mes de abril por los derechos de antena del filme. Betriu apoya este título en función de que la obra original de Sender tenía por título "Mosén Millán", y que fue en su traducción inglesa cuando se le cambió por "Requiem for spanish peasant", de donde se tomó el de la publicación en castellano. Sin embargo, para Betriu, este es un problema que tan sólo debe afectar al director y a la productora que pueden cambiar el nombre si quieren. En este caso, tanto él como los productores aceptaron mantener el título de la novela por creer que no era demasiado importante, al contrario de lo que la polémica suscitada ha provocado.

Se anunció el rodaje de la novela "Celuloide", basada en la filmación de "Roma, ciudad abierta"

Venecia 85: "Réquiem por un campesino español" culmina la presencia española en el Festival

Con la presentación de la película "Réquiem por un campesino español", de Francesc Betriu, culmina la última de las aportaciones españolas al certamen. También se anunció el proyecto de llevar al cine la novela de Ugo Pirro, "Celuloide" sobre los acontecimientos que rodearon al rodaje de la película de Roberto Rossellini "Roma, ciudad abierta".

(De nuestro enviado especial.) Quizá la noticia más singular que hasta ahora se haya producido en esta edición número cuarenta y dos del prestigioso festival veneciano, es el proyecto de llevar al cine la novela de Ugo Pirro "Celuloide", que intenta una reconstrucción novelada de las circunstancias y la época que rodeó la filmación de "Roma, ciudad abierta", la famosa película de Rossellini. El propio Roberto Rossellini y Anna Magnani, son los protagonistas de ese libro.

Lizzani dio a conocer la noticia a la prensa en la apertura de una sección especial de "la mostra", conmemorativa del 40 aniversario de la liberación, iniciado justamente con una proyección de "Roma, ciudad abierta". Otra conmemoración no menos ilustre es la del centenario de Erich von Stroheim, con la versión reconstruida de "La reina Kelly".

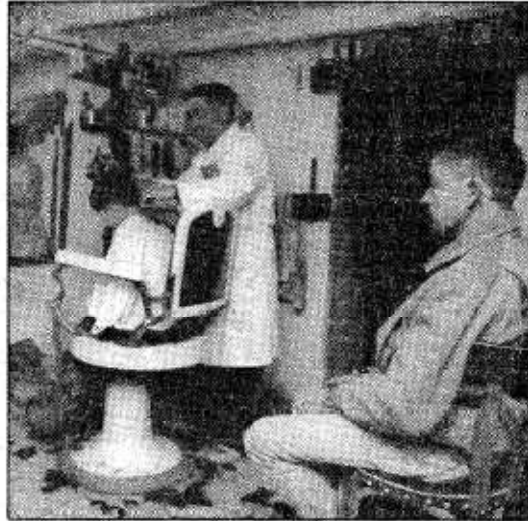
Por una graciosa coincidencia, el pasado es también ilustre protagonista de la película hasta ahora más popular en el Lido, "Back to future", de Robert Zemeckis, otro de los protegidos de Steven Spielberg. No debe de ser por casualidad en cuanto esta ingeniosa comedia está batiendo todos los récords de taquilla —aún queda alguno por romper, según parece— en los Estados Unidos. Su héroe, un nuevo —y cuántos van ya— Rip van Winkle, es un joven músico californiano que, por obra y gracia de una máquina del tiempo

construida por un profesor chiflado y encantador, retrocede a la América de 1955, cuando Ronald Reagan era sólo actor para asistir al noviazgo de sus progenitores —tiene un "flirt" con la que será su madre, convierte en un hombrecito al que será su padre—, hacer una exhibición de rock duro y regresar, algo tempestuosamente, a 1985.

Los días del pasado

Muy severas, por comparación, se revelaron las ofertas a concurso en la jornada del jueves. Yugoslavia propuso algo titulado "La vida es bella" —obra de Boro Draskovic, un cineasta exigente que ha hecho únicamente cuatro películas en veinte años— que es algo así como un sombrío melodrama laboral, social y existencial, rematado a tiro limpio según fue costumbre en las laboriosas alegorías de Carlos Saura. Es de suponer, inevitablemente, que muchas de sus claves no son precisamente accesibles para el espectador no yugoslavo.

Mucho más interesante, en comparación, resultó "Réquiem por un campesino español", de Francesc Betriu, la segunda y última de las aportaciones españolas al programa oficial. Se basa en el famoso relato homónimo de Ramón Sender —que tantos cineastas habían querido llevar a la pantalla—, uno de los textos fundamentales de la literatura moderna. Con



Una secuencia de la película de Francesc Betriu

majestuoso sentido de la síntesis, Sender narra en apenas cien páginas una pequeña historia de amistad, traición y muerte entre un cura y un labriego, que constituye una de las más conmovedoras evocaciones de la tragedia de la Guerra Civil española.

La fabulación de Sender es, ya de por sí, un excelente guión. Y así lo ha entendido Betriu, que la ha filmado casi tal cual, con sus mismos diálogos. La fidelidad es, pues, absoluta. Pero algo impide que, malvada inocencia, la emoción palpable en las páginas del libro, pase a la pantalla. Como en "La plaza del Diamante", hecha prácticamente por el mismo equipo aunque los actores —en general excelentes, con Antonio Ferrandis al frente—, sean otros. Betriu ha

conseguido sólo una ilustración eso sí digna, sobria, aplicada y decorativa, de una hermosa novela.

JOSE LUIS GUARNER



**BARCELONA
Y PROVINCIA**

ALTA COCINA MENOQUINA
ES PLA. San Gervasio de Cassolas,
88. Tel. 212-65-54. La reina caldera-

Estreno nacional en Zaragoza de "Réquiem por un campesino español", de Betriu

Zaragoza - "Réquiem por un campesino español", dirigida por Francesc Betriu y basada en la novela homónima de Ramón J. Sender, escogió Zaragoza como capital de su presentación nacional. El estreno quiso tener carácter de fiesta ciudadana y a él asistieron el pasado jueves las principales autoridades locales, así como algunos de los protagonistas de la cinta encabezados por el director Betriu.

Hubo vino español, focos, discursos, destacándose en todo momento las raíces aragonesas de Ramón J. Sender, para quien -escibió desde el exilio americano poco antes de su muerte- "no existe la nación sino el territorio y el mío es Aragón y a él me atengo... Vivi y no sé quien soy, camino y no sé donde voy, pero he salvado una seguridad de origen y hasta a cierto contento de ser y caminar".

Rodada en Chodes y Envid, dos pequeños pueblos escondidos a pocos kilómetros de Calatayud, la película está protagonizada por Antonio Ferrandis -mosén Millán- y Antonio Banderas -Paco el del Molino-, y cuenta también con una nutrida presencia de veteranos del cine español entre los que destacan Fernando Fernán Gómez, Terele Pávez, Emilio Gutiérrez Caba y María Luisa San José. Los figurantes son todos ellos habitantes de los mismo pueblos donde se hizo el rodaje y la mayoría de los extras pertenecen a



Antonio Banderas

dispuestos a restituir los antiguos poderes, e inician una sangrienta venganza. Paco, sin embargo, puede esconderse en una cueva y sólo mosén Millán conoce su paradero. El mosén, presionado por los falangistas, decide finalmente denunciarle y se presenta con los falangistas a la cueva. El cura convence a Paco para que se entregue, diciéndole que será juzgado. Paco es sin embargo asesinado, ante un mosén Millán que sólo sabe recomendarle que piense en su alma, consumido ya por su propia traición.

Fidelidad a la novela

La versión cinematográfica de Francesc Betriu ha querido ser, según sus propias palabras, "absolutamente fiel a la novela". "Yo diría incluso -añadió- que 'Réquiem' es casi un guión cinematográfico." La propia hermana de Sender, presente en el estreno, habló del "enorme interés que Ramón tenía en que 'Réquiem' se convirtiera en una película".

A partir pues de esta voluntad de fidelidad, Betriu ha decidido pues filmar la novela respetando absolutamente la estructura. Esta 'servidumbre' a la obra escrita -y este es ya un tema de debate eterno dentro del cine- le ha llevado a realizar un producto de una cierta pobreza imaginativa más propio -como se comentaba al término del estreno- del lenguaje televisivo que del cinematográfico. La película, que emocionó a algunos de los asistentes por el recuerdo todavía vivo de lo que significó en estos pueblos la guerra civil, nos pareció demasiado lineal, fría, como si la servidumbre del texto hubieran secado la creatividad en los recursos que el medio cinematográfico ofrece. Debido también quizás a esto algunas escenas tristes y dramáticas en la novela -concretamente la represión falangista- parecen en la película forzadas y de una brutalidad esquemática y gratuita.

"Réquiem por un campesino español", que representó a España en el pasado Festival de Venecia, se estrenará en Madrid y Barcelona dentro de una semana.

BRU ROVIRA

diversos grupos de teatro independiente de Zaragoza.

Con un presupuesto de cien millones de pesetas la cinta ha estado subvencionada por el Ministerio de Cultura, habiendo comprado los derechos de antena TV3, que podrá exhibir su versión catalana dentro de dos años.

La cobardía de mosén Millán

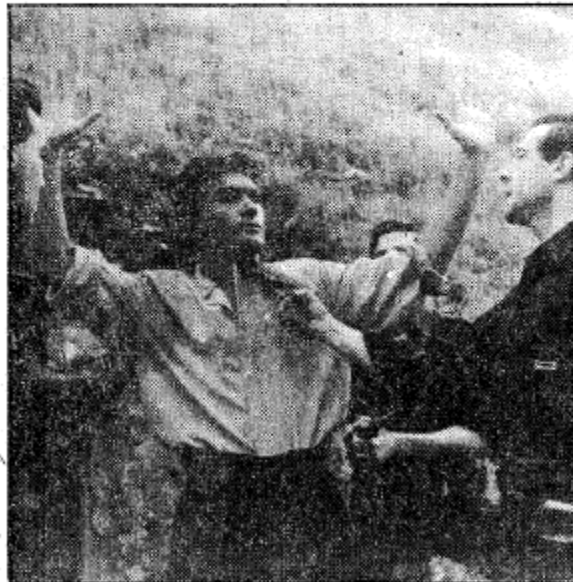
"Réquiem para un campesino español" relata la historia de una traición. Su personaje central es un cura de una pequeña aldea, cuya pobreza de espíritu y cobardía le llevarán a traicionar al joven campesino Paco el del Molino, a quien había visto crecer y con quien le unía un especial cariño.

La historia transcurre durante la caída de la monarquía, la proclamación de la república y el alzamiento del 18 de julio. Paco había sido de niño monaguillo de mosén Millán. Convertido ya en un joven al llegar la república, junto con otros campesinos de la aldea se presenta a las elecciones municipales en una candidatura de izquierdas que vence mayoritariamente a los candidatos conservadores. Paco se significa también como un líder progresista frente a los antiguos poderes tradicionales de la aldea y promueve la decisión de dejar de pagar arrendamiento al duque que, sin haber visitado jamás la aldea, posee todas las tierras de la comarca. Al producirse el golpe contra la república, esta aldea queda en el bando de Franco. Llegan entonces los falangistas

Pantalla abierta

"Réquiem por un campesino español"

Dirección: Francesc Betriu. Guión: Raül Artigot, Gustau Hernández, F. Betriu, del relato homónimo de Ramón J. Sender. Fotografía: Raül Artigot. Escenografía: Julio Esteban. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Antonio Ferrandis, Antonio Banderas, Fernando Fernán Gómez, Terele Pávez, Simón Andreu, Emilio Gutiérrez Caba, Francisco Algora. Producción: Nemo/Ikiru/TV3, España, 1985. Duración: 95 minutos. Estreno en cine Cataluña



"Réquiem por un campesino español": Sender visto por Betriu

El cine ignoró siempre a Ramón J. Sender, un desprecio del que se tomó el escritor cumplido desquite: su recreación de la figura legendaria de Billy el Niño en su novela "El bandido adolescente" supera, y con mucho, a la lograda por King Vidor, Arthur Penn y Sam Peckinpah en películas no precisamente despreciables. Nuestro deshielo democrático —que junto con la recuperación de las libertades ha traído, irónicamente, varios sonados asesinatos literarios— hizo que los cineastas españoles se acordaran, por fin, del autor de "Mr. Witt en el cantón". Aunque es de temer que, como siempre, demasiado tarde.

Primero fue el díptico cinematográfico/televisivo "Valentina"/"1919", un comprimido bienintencionado pero nada efervescente de "Crónica del alba"; su producción coincidió, mal presagio, con la muerte del escritor. Ahora nos llega este "Réquiem por un campesino español", cuyo fruto no es mucho más feliz. Y nos aguarda una versión televisiva de "El rey y la reina".

Publicado en Méjico en 1953, "Réquiem por un campesino español" es un relato breve pero intenso en torno al desdichado hecho de sangre —varios, mejor dicho— en un pueblito pirenaico a comienzos de la Guerra Civil, llevado a cabo por un grupo de falangistas. Pero el autor no presta mucha atención a la dramática situación social del lugar, esbozada en pocos tipos representativos, ni a la denuncia de la represión política. Lo que le interesa es el perfil individual de los dos personajes principales, figuras ejemplarmente trágicas, el joven campesino asesi-

nado y el cura que le bautizó, casó y quiso como a un hijo, antes de entregarle, inconscientemente, a la muerte.

Sus atormentadas reflexiones forman la sustancia de esta historia, una pequeña obra maestra de exposición oblicua, entre líneas, que se diría un guión de cine. Y tal cual con todos sus elementos —incluyendo un simbólico caballo blanco que Sender pidió prestado al Elia Kazan de "Viva Zapata"—, descripciones y diálogos, con irreprochable fidelidad, la ha filmado Francesc Betriu. En otras palabras, ha hecho lo que, a primera vista, parece que había de hacerse. Pero en la pantalla, los elaborados y sutiles saltos atrás de la narración aparecen forzados y ortopédicos, los protagonistas se desdibujan, desapareciendo la ambigüedad de sus relaciones, clave esencial del drama. Y poca emoción queda, al quedar el conflicto así reducido al enfrentamiento de un simple y un pobre de espíritu, si bien Antonio Ferrandis consigue, dicho sea en su crédito, preservar el patetismo de su mosén Millán.

Por mucho que ni iluminación ni ambientación sean muy

adecuadas —interiores y exteriores, reales, se dirían filmados en estudio; el color local prevalece sobre el verismo (o su apariencia)— cabe sospechar que el problema principal viene del propio texto de Sender, cuya sencillez es falaz y lo hace mucho menos cinematográfico de lo que parece. Como puede venir también del propio Betriu, a la luz de su previa experiencia —y resultados similares— en "La plaça del Diamant". Al saltar de las viñetas de sus comienzos a la alta literatura, Betriu, tal vez poco seguro de sí mismo, se encara con su material de manera muy formal y recelosa, a muy prudente distancia y como con temor, actitud inmediatamente perceptible en su dirección de actores. Y su trabajo acaba por asumir una correcta pero yerta frialdad, a todas luces no deseada ni deseable. De ahí que —aun a riesgo de incurrir en un fastidioso paternalismo— procedería recomendarle que se desmelene un poco, que se comprometa más: si los azares de la profesión la empujan a cometer otro asesinato, que lo haga no con respeto, sino con pasión.

JOSE LUIS GUARNER

MIÉRCOLES, 7 de agosto de 1985

'Réquiem por un campesino español' se exhibirá con el título completo

EL PAÍS | Madrid / Barcelona | 7 AGO 1985

Archivado en: Ramón J. Sender, Festival Venecia, Francesc Betriu, Pilar Miró, Festivales cine, Cine, Política cultural, Cultura

La película *Réquiem por un campesino español*, de Francesc Betriu, será presentada en el concurso oficial del Festival Internacional de Venecia con ese título, que es el original, y no con el de *Réquiem por un campesino*, como pretendieron en un principio los responsables del filme, quienes comunicaron ayer a la dirección general del Instituto Nacional de Cinematografía que renunciaban a su intención de eliminar la palabra español del título de la película, basada en la obra homónima de Ramón J. Sender. Ángel Huete y Francesc Betriu, productor y director, respectivamente, de *Réquiem por un campesino español*, comunicaron ayer al subdirector de Promoción del Instituto Nacional de Cinematografía, Carmelo Romero, que habían decidido respetar el título de la novela de Ramón J. Sender, con el que, por otra parte, fue presentada la película al Ministerio de Cultura para recibir la subvención que le correspondía, 28 millones de pesetas, que suponen un 40% del total de la inversión efectuada para realizar el filme. Romero declaró a este diario que la película se titulará "a todos los efectos y en toda España *Réquiem por un campesino español*".

Enric Canals, director de TV3, la cadena autonómica catalana que ha adquirido los derechos de antena de la película, declaró ayer que aún no ha hablado con los productores del filme sobre el cambio de título y añadió que no hará declaraciones hasta haberse puesto en contacto con ellos. Canals señaló también que "el contrato está firmado y es muy claro". En este contrato se especifica que el título de la película es (*Réquiem per un camperol (mosèn Millán)*) (*Requiem por un campesino (mosèn Millán)*). También se estipula que TV-3 pagará 18 millones de pesetas por los derechos de antena. El canal autonómico emitirá la película dos años después de ser estrenada en salas comerciales.

Por otra parte, según indicó a la agencia Efe Carmelo Romero, Francesc Betriu ha negado que la intención de suprimir la palabra *español* estuviese motivada por ningún tipo de nacionalismo catalán, que no tenían ningún inconveniente en respetar el título de la novela y que lo mantendrían encantados.

El pasado lunes la dirección general del Instituto Nacional de Cinematografía comunicó al productor del filme que el Estado no pagaría los gastos de promoción del filme en el próximo festival de Venecia si la película acudía a concurso oficial con el título original abreviado.

La amenaza del Ministerio de Cultura de retirar esta ayuda fue criticada por directivos de la cadena televisiva autonómica catalana TV-3, que ha adquirido los derechos de antena de la película, por considerar que Pilar Miró, directora general del Instituto Nacional de Cinematografía, tendría otras razones para no apoyar el filme en su incursión veneciana, y que entre esas razones no estaría la nueva titulación del filme. El director de TV-3 señaló (véase EL PAÍS de ayer): "Este título lo puso la productora. A mí me parece un título aceptable y más que correcto, puesto que es el que nos propusieron. Creo que es un título apropiado para la película".

Ayuda

Los productores del filme y el director de *Réquiem por un campesino español*, que comunicaron a primera hora de ayer oficialmente su decisión de ir a Venecia con el título primitivo, estuvieron ayer ilocalizables para este periódico.

La ayuda que Pilar Miró advirtió que retiraría si el filme viajaba con el título abreviado se refiere a gastos de desplazamiento del productor, el director y dos actores; el tiraje de las cintas y el subtítulo del filme en italiano, 2.000 folletos propagandísticos del filme (*press books*), 4.000 fotografías; dos fotografías murales; anuncios en la prensa especializada, *clips* para televisión, y otros gastos de tipo general. Las dos películas españolas a concurso se benefician de iguales ayudas de promoción. Globalmente, cada

película recibe un apoyo de unos cuatro millones de pesetas. Solventada la polémica entre el Ministerio de Cultura y los responsables del filme, *Réquiem por un campesino español* recibirá también en Venecia este respaldo oficial.

Carmelo Romero explicó ayer a este periódico que no se puede hablar de "presión del ministerio" para devolver a la película el título con el que se había presentado en un principio. "Lo único que dijimos es que no pagaríamos campañas de promoción y explicamos que, en todo caso, ellos podrían titular dentro y fuera de España como quisieran, sabiendo a qué atenerse". "Es una buena película", añadió Romero, "y eso es lo importante".

Pilar Miró juzgó oportuno intervenir en el asunto del cambio de título en la presentación de la película en el Festival Internacional de Venecia porque, según dijo ayer, "ese título dice mucho y yo no puedo permitir que salga al exterior de manera distinta a como me fue presentado para otorgar la subvención de la que ya goza el filme".

La película, cuyo rodaje ya ha sido completado, tiene como protagonistas a Antonio Ferrandis (en el papel de mosén Millán), Antonio Banderas (Juan, el campesino), Fernando Fernán-Gómez, Simón Andreu y Terele Pávez.

La novela *Requiem por un campesino español* fue publicada por Ramón J. Sender en 1953. La primera edición fue publica en México con el título de *Mosén Millán*. En 1960, tras ser prohibida en España por la censura franquista, el propio autor cambió el título por el de *Requiem por un campesino español*.

MIÉRCOLES, 7 de agosto de 1985

Tres visiones de España

OCTAVI BARTI | 7 AGO 1985

Archivado en: Festival Venecia Festival Cannes Festivales cine Industria cine Cine

Después de la discutida ausencia en la selección oficial competitiva del Festival de Cannes, en la que no hubo ninguna representación de nuestro país, el cine español afronta ahora el del próximo Festival Internacional de Cine de Venecia como una nueva posibilidad de confirmar internacionalmente el estado de gracia de algunos de sus creadores y el acierto de una política de producción cinematográfica en España. Sobre tres títulos recae la responsabilidad de la representación: *Kamabal*, de Carles Mira y Joan Font; *Los paraísos perdidos*, de Basilio Martín Patino, y *Requiem por un campesino español*, de Francesc Betriu, basada en la novela homónima de Ramón J. Sender.

Esta última ha sido objeto de polémica en los últimos días por la iniciativa de los productores, después abandonada, de suprimir el adjetivo *español* del título.

Retorno de Martín Patino

Los paraísos perdidos supone el retorno de Basilio Martín Patino al largometraje de ficción. Desde *Del amor y otras soledades*, el salmantino Basilio Martín Patino se había encerrado en la semiclandestinidad del cine de montaje, de las películas *Caudillo*, *Queridísimos verdugos* o *Canciones para después de una guerra*, revisitaciones críticas de la historia reciente de España hechas a partir de material documental.

En *Los paraísos perdidos* la trama también supone una reconsideración del pasado del país según la visión del director.

Kamabal, que figura seleccionada en una sección paralela, es una película insólita. Sus protagonistas son gigantes y cabezudos, el mundo festivo e irónico del grupo teatral catalán Els Comediants, cuya notoriedad como creadores del juego teatral es conocida y admirada.

El reto consiste en haber logrado trasladar a la pantalla el espíritu de los espectáculos en directo, consiguiendo un equivalente a los impulsos participativos que siempre generan los montajes de Els Comediants.

En cualquier caso, la propuesta de Carles Mira y Joan Font es renovadora y escapa de la imagen tradicional de España en el exterior, esa imagen en la que no pueden faltar la tragedia, las sotanas, la guerra civil o las buinas.

Don Quijó

JUAN CRUZ | 5 AGO 1985

Archivado en: Francesc Betriu Opinión Ramón J. Sender Novela Narrativa Literatura Cine Cultura

Francesc Betriu ha declarado a este periódico que abrevió el título de su adaptación al cine de la más famosa de las novelas de Sender porque juzgaba que el adjetivo *español* sobraba en el rótulo de *Réquiem por un campesino español*. El razonamiento del director parece impecable. Dice que ese epíteto es espurio porque todo el mundo sabrá, al ver el filme, que el campesino de que se trata procede de esta tierra. Varios argumentos. Se sabe que el equipo de filmación es español, que el argumento en que se basa la acción es español, que los actores, son hispanos y que la acción discurre sobre nuestro suelo.

Hemos quedado calmados y animados a seguir abreviando la historia de la literatura y del cine en aras de la concisión: no hay por qué titular, por ejemplo, la película basada en la obra de Hemingway *Las nieves del Kilimanjaro* con su denominación completa, porque diciendo simplemente *Las nieves* el avisado espectador sabrá que nos estamos refiriendo a la mítica ascensión literaria del autor de *Por quién doblan las campanas*, título que resulta tan reiterativo como *Réquiem por un campesino español*, porque resulta obvio que la opción *Por quién doblan* es mucho más eficaz. ¿Qué otras cosas doblan en los títulos literarios de este siglo que las campanas de Hemingway?

La lista de opciones a que da lugar el argumento de Betriu es inagotable. ¿Para qué titular, por ejemplo, *El amigo americano* si resulta obvio que el amigo de Bruno Ganz en la obra cinematográfica de Wini Wenders es tan americano como el retresco de burbujas coladas? ¿Qué interés tiene titular la novela de Greene *Inglaterra me ha hecho así* si es tan conocido el origen del autor de *El señor Fisher de Ginebra* (¿para qué *Ginebra* en ese larguísimo encabezado)?

Terminaríamos encerrados con el juguete principal de la literatura: ¿quién no sabe que *Don Quijote* es de *La Mancha*, y quién desconoce que tras la palabra *Don* pocas cosas graves siguen en la historia de la ficción? Así que con *Don Quijó* tendríamos suficiente para saber que estamos ante un título en el que cabe todo. Hasta la palabra *español*.

EL PAÍS

ARCHIVO

EDICIÓN
IMPRESA

MIÉRCOLES, 14 de agosto de 1985

TRIBUNA:

¿De dónde es el campesino?

LUIS IZQUIERDO | 14 AGO 1985

Archivado en: Opinión Francesc Betriu Guerra civil española Franquismo historia contemporánea Historia Cine

La guerra civil española ha producido un despliegue bibliográfico impresionante. En todos los géneros literarios su proyección ha sido tan copiosa como la manifiesta en documentos o en aproximaciones históricas varias. Lo español, aplicado a guerra y con el latiguillo solidario de civil, es una seña de identidad tan lamentable sin duda como obstinada; pero ahí está. *L'espoir*, de Maïtraux, y sus héroes vivo/pintados (Bergamín conjugando un cristianismo musarañero), los títulos de Hemingway (incluso al sesgo, como el relato prodigioso *Colinas como elefantes blancos o el zumbón*, *The capital of the world*, *¡Madrid!*), *Los cementerios bajo la luna* de Bernanos, los poemas de Auden y de Brecht, la saga de Max Aub, los tremendos ensayos que suscitó la contienda -combativos, irreductibles-, la vuelta a lo narrativo, sucesiva y proliferadamente después. Lo religioso y lo político, lo anecdótico y lo especulativo. Todos los europeos, el mundo todo, abccaron o alegorizaron -cerca o lejos del avispero- sus preocupaciones y su inquietud en aquel ensayo siquiera aproximativo de la II Guerra Mundial. Ramón J. Sender consiguió, después de *Mr. Witt en el cantón*, *Imán* y aun el apresurado *Siete domingos rojos*, uno de sus mejores títulos en la vena encendida del escritor comprometido. Con su *Réquiem por un campesino español* trazó parabólicamente una fábula mínima en su localización, vasta y lacerante por el implícito lamento frente a la devastación del obcecamiento desbocado. [En el último volumen de memorias de Canetti, *El juego de ojos*, irrumpe también la guerra civil y desencadena un verdadero instante conflictivo entre el escritor y su admirado Abraham Sonne, porque este -más allá de la ciudad destruida- dice temer por las ciudades. Ese plural parece arumbar una tragedia cercana y concreta. Pero, con ese desafuero, Sonne está viendo arder -ya- Coventry y Varsovia, Dresde y Würzburg, Hiroshima y Nagasaki. Cuando ocurre un crimen pueden ocurrir todos, y lo perpetrado en un lugar dobla a difuntos por todos los del munco]. Fue una guerra civil española que proliferó en escisiones por todas sus partes más o menos autónomas. En definitiva, ese conjunto, y ese descoyuntamiento, es conocido como España. España es su guerra civil, a la que dedicó, Sender la intensa concentración parabólica del *Réquiem* (título sobreañadido que Sender no rechazó). Una adaptación cinematográfica va a presentarse en Venecia y, por un momento, el adjetivo español (para campesino) pareció que se iba a excluir. Por lo leído, hay quien no concedía a eso mayor importancia. Me pregunto qué respeto (si alguno) implica esa actitud. Más acá del respeto, me pregunto el sentido práctico (si alguno) de tamaño eliminación. ¿De dónde será el campesino? ¿Será un campesino abstracto, la quintaesencia del agro, lo campesino sin más?

Un campesino español es alguien. Y un réquiem por él, en el marco de la guerra civil española, es algo muy digno que importa respetar y ventilar con la mejor amplitud. Y esa amplitud se la da el hecho de que deba llamársele, como aceptó su aragonés autor, español. Lo demás son irredentismos semánticos de angosta circulación mental. O tal vez falta de información, simplemente.

Réquiem por un campesino aragonés

ROMÁN GUBERN | 24 AGO 1985

Archivado en: Francesc Betriu Directores cine Opinión Nacionalismo Censura Ramón J. Sender Libertad expresión Ideologías Gente Cine Política Medios comunicación Sodeda Comunicación

La práctica de cambiar los títulos de las películas es tan vieja como la propia historia del cine, y para legitimarla ni siquiera hace falta invocar el artículo 20 de nuestra Constitución. Generalmente, los cambios de los títulos de las películas importadas o adaptadas de textos literarios se efectúan por razones de comercialidad, para mejorar su atractivo ante la taquilla. Pero a veces se trata de cambios intencionales de índole política. La severa censura del franquismo ofreció ejemplos luminosos de cambios de títulos originales impuestos por razones políticas. Así, cuando después de la guerra civil se reestrenó *Rebelión a bordo* (*Mutiny on the Bounty*), de Frank Lloyd, pasó a titularse *La tragedia de la Bounty*; *Grandes manœuvres* de René Clair, se tuvo que titular *Las maniobras del amor* para no herir susceptibilidades militares, y *Judgement at Nuremberg*, de Stanley Kramer, pasó a ser el ambiguo *Vencedores o vencidos*. Los cambios de título son, pues, una vieja práctica en la industria y el comercio cinematográfico, y lo único que podemos hacer ante ellos es discutir su pertinencia o su acierto. Está muy claro que el intento de cambio del título original de Sender *Réquiem por un campesino español* por *Réquiem por un campesino*, en el filme de Francesc Betriu, no es un cambio inocente sino intencional, tan intencional como los más arriba citados. Yo, que traté un poco a Sender en su exilio californiano y que incluso le propuse la compra de los derechos de su libro cuando Carlos Durán acariciaba la idea de producir su adaptación al cine, tengo la impresión de que este cambio de título no le habría complacido mucho.

Las convicciones políticas de Ramón J. Sender eran simples y categóricas, incluso cuando al final de su vida defendió la monarquía española en un programa televisivo en Estados Unidos que causó algún revuelo entre los exiliados. Pienso, por tanto, que el tema debería haberse consultado siquiera por cortesía, con los herederos literarios del gran escritor aragonés.

Sobre la intención del propuesto cambio poco hay que decir, porque está meridianamente clara. En Cataluña es cada vez más frecuente la eliminación del calificativo español. Recuérdese, por ejemplo, que cuando el presidente Pujol fue nombrado en Madrid *español del año*, el telediario del canal de televisión autonómica TV-3 reconvirtió este título para su clientela nacionalista en *hombre del año*.

La manipulación habla por sí sola. Por eso sería agradecer que se dijeran las cosas por su nombre. Hay que agradecer a la Crida a la Solidaritat y a otros colectivos independentistas catalanes su franqueza, ya que no ocultan su vocación de convertirse en un Herri Batasuna catalán. Ahora se habla bastantede la emergencia de un Herri Batasuna catalán, y es tema que no abordaré en este artículo. Pero en 1985, a los 10 años de la muerte de Franco, los ciudadanos y los colectivos catalanes deberían definirse ya de una vez y sin ambigüedades.

Quienes piensen que ser catalán excluye ser español están en su derecho, pero deberían decirlo claramente y obrar políticamente en consecuencia, sin ambigüedades, optando por opciones inequívocas. Como lo hace la Crida a la Solidaritat o el Moviment de Defensa de la Terra, que no ocultan su conciencia antiespañola y su voluntad independentista. Hay que tener la honradez de un Gil Robles, quien con notable franqueza bautizó a su partido Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) en una época en que resultaba conflictiva la autocalificación derechista.

Escaramuza

A mí me parece que la escaramuza por el título del filme de Betriu es una pequeña batalla que no pasará a la historia del cine, pero me interesa como reveladora de algo que está ocurriendo en la Cataluña que aprobó mayoritariamente la Constitución de 1978 y el Estatut de Autonomía. Cuando el *español del año* pasa a ser en Cataluña *hombre del año*, y cuando Antoni Ciurana, presidente de Convergència en Barcelona, afirma que Cataluña debe ser un país monolingüe, creo que ha llegado

improrogablemente la hora de las clarificaciones políticas acerca de la identidad de la ciudadanía catalana y de la ciudadanía española.

La hermana de Sender alaba el filme 'Réquiem por un campesino español'

JAVIER ORTEGA | Zaragoza | 14 SEP 1985

Archivado en: Francisc Betriu | Crítica cine | Películas | Crítica | Cine | Cultura

La película *Réquiem por un campesino español*, basada en la obra del escritor aragonés Ramón J. Sender y rodada en escenarios de la provincia de Zaragoza, sigue fielmente la novela y refleja lo que el autor quiso expresar, según la opinión generalizada de quienes asistieron el pasado jueves al estreno en Zaragoza. Asunción Sender, hermana del escritor, emocionada, decía: "Es una película muy buena, fantástica, pero el momento es demasiado fuerte para mí, son tantas las emociones... El personaje de un monaguillo que acompaña a Mosén Millán es mi propio hermano; lo he oído contar tantas veces en casa...". Asunción Sender manifestó que el escritor tenía interés en que la novela se llevara al cine. Recordó que Sender escribió unas normas para los adaptadores de *Réquiem*: "La melodía que tocan con flautas de caña los campesinos debajo del monumento de Semana Santa la pueden obtener en Tauste (...). Vale la pena. Si hay dificultades que hacen imposible meter un caballo en la iglesia, pueden hacer uso de algunas de las aldeas aragonesas despobladas por la emigración. Encendiendo seis cirios a cada lado del altar mayor se dará la impresión de que la iglesia está viva. Evitar el baturrismo. Lo más que puede hacerse en cuanto a baturrismo es bailar una jota el día de la boda de Paco. Nada más...".

Estas y otras indicaciones fueron tenidas en cuenta por el director, Francisc Betriu. La Diputación Provincial de Zaragoza contribuyó al rodaje con tres millones y medio de pesetas.

Durante una conferencia de prensa se suscitó el tema del título de la película, y el director comentó que fue "una polémica artificial y gratuita. Se politizó el asunto y puedo decir que no hubo presiones de TV-3. Yo creí que poner lo de *español* era una redundancia, pues era obvio, ya que se trata de una película española".

Un informador recordó que meses antes de que apareciera la noticia en EL PAIS, a él le extrañó ver, durante el rodaje de la película, tapada con esparadrapo, la palabra *español* del título y de la claqueta, y alguien de la productora le aseguró que tenía relación con la compra de los derechos de emisión por parte de TV-3. Según Betriu, esta polémica no ha beneficiado al filme y ha creado confusión.

Dureza blanda

ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS | 19 SEP 1985

Archivado en: Francesc Betriu Crítica cine Películas Crítica Cine Cultura

La largas, complejas y no siempre buenas relaciones entre cine y literatura siguen gastando malas pasadas a los cineastas. A quienes conozcan y amen la novela de Sender, la película de Betriu les va a parecer insuficiente, y a quienes la desconozcan, les va a dar una idea, pese a la escrupulosa fidelidad argumental del guión al pretexto literario, bastante inexacta de lo que la novela es. El filme es en sí mismo correcto, se sigue con facilidad, contiene planos, encuadres e incluso secuencias bellas; el guión es simple, claro y está bien ordenado; las imágenes están en general bien realizadas, tienen limpieza y esmero; la interpretación es digna y, en el caso de Algora, Terele Pávez y Ferrandis, un poco más que digna. Mirada a trozos, *Réquiem por un campesino español* tiene calidades. Pero considerada, globalmente, no funciona. Algo falla en la concepción misma del filme, en su enfoque, en su estilo, en su sentido y en su necesidad como relato.

Réquiem por un campesino español

Director: Francesc Betriu. Guión de Betriu y Raul Artigot, sobre la novela de Ramón J. Sender. Fotografía: Artigot. Música: Antón García Abril. Productor: Ángel Huete. Española, 1985. Intérpretes: Antonio Ferrandis, Antonio Bandera, Fernando Fernán Gómez, Terele Pávez, Simón Andreu, Emilio Gutiérrez Caba, Francisco Algora, Eduardo Calvo, Antonio Iranzo, Ana Gracia, Conrado San Martín, María Luisa San José, José Antonio Labordeta. Estreno en Madrid: cines Proyecciones y Rex.

La novela de Sender contiene, por debajo de su estilo directo, la estructura de una tragedia. Ésta es la razón última de su intensidad casi ritual. Pero tal estructura en el filme tiene únicamente existencia intencional: no está realizada. Transcurre sobre los datos argumentales de la tragedia, pero no logra representarlos como tales y se limita a enunciarlos.

Por ejemplo, la figura-eje del mosén es en Sender la de un individuo atrapado por la función social y política que involuntariamente juega. Es, por ello, un personaje trágico, porque no domina su destino, sino a la inversa: es un juguete suyo. En el filme, por el contrario, no hay sensación, y menos presencia de tal destino actuante. Por ello, el mosén es un individuo no trágico, sino patético. Su bronca historia no es una tragedia, sino un melodrama.

Otro ejemplo: el amo, el aristócrata dueño del feudo rural en que transcurre la historia, está en la novela como una ausencia activa, materialmente aplastante. Es un signo vivo capturado por la prosa de Sender. En el entramado del filme, en cambio, es sólo una ausencia sin capacidad significativa, o con un giro endurecedor, insignificante. Es un individuo del que se habla, que no está allí, y su no estar es un vacío, una carencia, no una plenitud dramática activa. Otra dimensión radical del relato literario que se le escapa al cineasta. Se diría que éste ha ilustrado con imágenes la epidermis argumental de la novela y se le han escapado los brotes de su sustancia profunda.

¿Por qué estas fugas de la médula del relato? Es una cuestión de estilo, de cómo contar lo que se cuenta. El filme padece una doble arritmia, y la arritmia es, en el interior de un escueto relato trágico, un factor disolvente y, a la larga, mortal. Esta arritmia se percibe en la confusa disposición de los engarces entre secuencia y secuencia, que unas veces se suceden mediante rápidos encadenados y otras con lentos fundidos en negro. No hay sensación de necesidad en este juego de ritmos. La impresión que se extrae es que el director opta por una cadencia o por otra porque le apetece, en un juego

personal de arbitrariedades y no porque el relato lo pida.

Por el contrario, hay veces que pide el ritmo de sucesión contrario al que su director le da. La acción transcurre sobre dos tiempos, uno en presente y otro evocado. Pues bien, ambos se interfieren y confunden en una nueva arritmia que disarmoniza elementos y rompe la unidad del relato. No se sabe bien cuándo estamos en ahora y cuándo en ayer. El bien armado y duro asunto de Sender tiene así un tratamiento formal desmembrado y blando. Pierde lo que nunca puede perder una historia de estas características: ajuste entre lo que se cuenta y cómo se cuenta.

Antonio FERNANDEZ-CID

• «**Réquiem por un campesino español**», el filme que ha dirigido Francisco Betriu, representará a España en la sección oficial del próximo Festival de Cine de Venecia, que tendrá lugar el próximo día 26 de agosto. Fuera de concurso, en la sección Venezia Speciale, acude la película de Basilio Martín Patino «Los paraísos perdidos», y en la sección Venezia Giovani, «Els Comediants», de Carlos Mira.

Inminente estreno de «Réquiem por un campesino español»

Francesc Betriu adapta a Sender

MIR HURTADO
«Réquiem por un campesino español» se basa en un relato de Ramón J. Sender publicado por primera vez en México, en 1953, con el título «Mosén Millán».

Mosén Millán (Antonio Ferrandis) es un cura de pueblo que, esperando la llegada de los parientes y amigos de Paco el del Molino a su misa de réquiem, recuerda los incidentes que culminaron con su muerte. Eran los tiempos de la República, y Paco, desde su puesto de concejal en el ayuntamiento, había intentado llevar a cabo algunas reformas en el sistema feudal de arrendamiento de tierras en la localidad y otros pueblos cercanos, propiedad de un duque que nunca se acercaba por el lugar, siendo don Valeriano (Fernán Fernán Gómez) el encargado de administrar las tierras. Cuando las reformas iban por buen camino, estalla la guerra civil y llegan unos forasteros que empiezan a matar a cuantos campesinos se habían destacado en la vida política local. Para sal-

var su vida, Paco (Antonio Bandejas) se esconde en unas cuevas cercanas al pueblo con el conocimiento del sacerdote que, más tarde, será coaccionado para que revele el escondrijo de Paco.

«Réquiem por un campesino español» ha sido dirigida por Francesc Betriu, al que se le quiso ver un estilo esperpéntico en sus primeras películas para después asentarse definitivamente con la adaptación de «La plaza del diamante», de Mercè Rodoreda. Con una extensa formación universitaria, estudios de ciencias políticas, económicas y sociología, Francesc Betriu ingresa en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid y, de 1963 a 1965, sigue los cursos de dirección. Ejerce la crítica cinematográfica en diversas publicaciones, es corresponsal en Madrid de la revista «Fotogramas» y director de la «Revista española de sociología». Alternando algunas actividades teatrales, ve como su primer cortometraje «Los Beasles en Madrid» (1965), realizado con Pedro Costa

Musté, es prohibido por el Ministerio de Información y Turismo. Sus dos siguientes cortometrajes, «Gente de mosén» y «Bolerito de amor» acumulan premios (el segundo es seleccionado por España para el Oscar) y, sin abandonar el corto, debuta en el largometraje en 1972 con «Corazón solitario», que obtiene diversos premios y a que siguen «Furia española» (1975), «La viuda andaluza» (1977), «Los fieles sirvientes» (1980) y «La plaza del diamante» (1982), coproducida por TVE. Apostando por el cine literario, Betriu ha dirigido «Réquiem por un campesino español», según la obra de Ramón J. Sender. La intención del director y coguionista era titular la película «Réquiem por un campesino», aunque tuvo que volver al título original literario por la amenaza de la directora general en retirar la subvención del film en su presentación en el Festival de Venecia si se suprimía el término «español» del título.

El campesino, Paco el del Molino, está interpretado por Antonio Bandejas, quien, después de una intensa actividad teatral, debutó en el cine en «Laberinto de pasiones», segundo largometraje de Pedro Almodóvar. Ha intervenido también



Antonio Bandejas, amenazado por Emilio Gutiérrez Caba.

en «Y del seguro libranos, Señores» (1983), de Antonio del Real, «El señor Galíndez» (1983) de Rodolfo Kuhn, «El caso Almería» (1984) de Pedro Costa y «Los zancos» (1984), de Carlos Saura.

En papeles secundarios, encontramos a actores de la talla de Antonio Ferrandis, Fernando

Fernán Gómez, Terele Pávez, Simón Andreu, Emilio Gutiérrez Caba, Eduardo Calvo, María Luisa San José y Antonio Iranzo, entre otros muchos.

«Réquiem por un campesino español» tendrá su estreno estatal mañana, día 12, en Zaragoza, y se presentará posteriormente en todo el país.

TEATRE ALBENIZ
EL GRAN PALAU

STALLONE
NINGUN HOMBRE, NINGUNA LEY,
NINGUNA GUERRA PUEDEN DETENERLE

PELICULA DOTADA AMB ESTEREOS DOLBY DIGITAL

RAMBO

Recomanat per: **SILHUETTE**

El projecte de musculació més ambiciós de la iniciativa privada a Girona



Eduardo Calvo, Fernando Fernán Gómez y Simón Andreu.

Els dos films espanyols parlen de la guerra civil

A l'edició d'enguany de la Mostra participen vint-i-tres pel·lícules provinents de divuit Estats. Casualment, els dos films espanyols que van a concurs — *Fequem por un campesino español* i *Los paraísos perdidos*— tenen per tema la guerra civil espanyola. El primer, que finalment s'exhibirà avui amb la presència de la paraula *español* en el títol, parteix de l'adaptació de la novel·la de Ramón J. Sender en versió per a la pantalla de Guotau Hernández, Raül Artigot i el mateix Betriu, que assumí el projecte després d'haver vist ajornada la realització de *Vida privada*, segons la novel·la de Josep Maria de Sagarra. En un to descriptiu i realista, el film recorre, amb l'ajut de diversos flash back, la vida de Paco el del

Molino, un camperol aragonès progressivament compromès políticament en una Espanya que comença a viure la República. Antonio Ferrandis incorpora el paper de mossèn Milán, mentre que el jove Antonio Banderas interpreta el del camperol, magníficament secundats per un reguitzell d'actors tan coneguts com ara Emilio Gutiérrez Caba, Fernando Fernán Gómez, Terele Pávez, Paco Algora, Maria Luisa San José, Elicenda Ribas i Simón Andreu. D'altra banda, *Los paraísos perdidos* recorre també a la memòria històrica amb la figura d'una dona que torna a l'Espanya d'avui i constata les diferències entre la realitat ecològica i la imatge mítica construïda a partir de l'experiència dels seus pares,

uns exiliats republicans. *Los paraísos perdidos* constitueix el retorn de Basilio Martín Palino al cinema de ficció.

Charo López i Alfredo Landa en són els protagonistes.

Per la seva part, el grup català Comediants, després de la seva experiència amb el mig-metratge *Somni d'un carrer*, ha tornat a utilitzar el vehicle cinematogràfic, aquesta vegada en forma de llarg-metratge la realització del qual ha recaigut en el cineasta valencià Carles Mira i la direcció artística en el mateix grup teatral. I aquesta distinció és important perquè si el caràcter mediterrani de la trajectòria de Mira entronca perfectament amb el de Comediants, és a ells a qui s'ha d'atribuir la responsabilitat global de *Kernabál*.

XL Mostra Internacional de Cinema

La polèmica envolta el darrer film de Betriu

S'ha projectat a Venècia el darrer film del director català Francesc Betriu, film que ha estat envoltat, també a Venècia, de la polèmica que arrossega arran del canvi de nom. Betriu comenta a l'AVUI les seves impressions després de l'estrena

Esteve Rimbau
Enviat especial

Venècia.— La presència del film *Réquiem por un campesino español*, de Francesc Betriu, a la secció oficial de la Mostra —on va ser projectat ahir—, s'ha vist envoltada de polèmica a causa del títol.

El film es basa en la novel·la homònima de Ramon J. Sender, originalment titulada *Mosén Millán* i després rebatjada amb la traducció castellana de la versió anglesa, *Réquiem for an spanish peasant*. El canvi de títol d'una obra quan passa de la lletra impresa al cinema no és infreqüent i en aquesta ocasió, els responsables del film —que té una part de producció catalana, una subvenció de la comunitat autònoma d'Aragó i els drets d'antena de TV3—, proposaren de treure el qualificatiu de «español» del títol cinematogràfic. Aquesta notícia, però, ha provocat diverses reaccions, que inclouen l'acusació d'independentisme en les intencions d'aquesta maniobra, i ha arribat

convenientment deformada a Venècia, on bona part de la premsa italiana pregunta desorientada si el protagonista aragonès del film de Betriu era originalment un «camperol català».

Finalment, el film s'ha projectat amb el nom de *Réquiem por un campesino español*, i tant Pilar Miró, directora general de Cinema, com Enric Canals, director de TV3, estan disposats que la sang no arribi al riu i el film gaudixi de la millor acollida internacional possible. En realitat, es tracta d'una estilitzada adaptació cinematogràfica en què es descriu el clima dels primers anys de la república espanyola a partir de la figura d'un camperol aragonès que, educat sota els auspicis del capellà del poble, participarà definitivament en la lluita contra a injustícia dels cacics, que no dublaran a utilitzar la repressió brutal de les milícies falangistes. Cal dir que algunes escenes —com la del poble cantant el «Cara al sol» a punta de pistola— desperten encara susceptibilitats, mentre que el



Una escena de «Réquiem por un campesino español», de Francesc Betriu, amb els actors Fernando Fernán Gómez (dreta), Terele Pávez (centre), Antonio Ferrandis (centre) i Eduardo Calvo (esquerra)

personatge de mosén Millán està exquisidament matissat en la seva ambigua relació —personal i ideològica— amb el protagonista, Francesc Betriu, lluny del llenguatge que utilitzà a l'inici de la seva carrera, ara es mostra tan acadèmic com a *La plaça del Diamant*, amb l'avantatge que uns marges de producció més grans faciliten de parir aquest film que aviat es podrà veure als cinemes en català i després serà projectat per TV3.

Francesc Betriu està enfadat «perquè un film s'ha de conèixer pels seus valors i no per aspectes circumstancials».

«No crec —ha declarat a l'AVUI— que, d'altra banda, aquest fet beneficiï o perjudiqui la pel·lícula, i si algú en surt perjudicat, seran evidentment tots aquells qui han contribuït a

generar una polèmica totalment desproporcionada». Però aquest afer ha arribat fins al Lido i bona part de la crítica internacional està desconcertada i cerca fantasmes allà on no hi ha altra cosa que l'adaptació de la novel·la de Sender.

En aquest sentit, Betriu és conscient que ha seguit l'obligada trajectòria professional de la crisi de la cinematografia espanyola, que ha derivat vers pulcres adaptacions literàries. Recorda, però, que *La plaça del Diamant* era un projecte que no es va poder realitzar fins al cap de set anys que s'hi va començar a pensar, ara cerca la possibilitat de rodar un guió propi. En els moments de fer aquestes declaracions, Betriu encara no ha vist la seva pel·lícula com a espectador, «per tant, no en tinc una

perspectiva global. El que sí que vull dir, però, és que la meua manera de tractar la novel·la ha estat, distanciar-me dramàticament fins a un punt que en permet de poder tornar a acostar-me als personatges en escenes com la del «Cara al sol», que encara ara em posa la pell de gallina».

Antonio Ferrandis i Antonio Banderas, protagonistes del film, s'han desplaçat també a Venècia per promocionar la pel·lícula.

Betriu creu que *Réquiem por un campesino español* «gaudeix d'un bon repartiment d'actors», del qual ell se sent absolutament responsable malgrat que també considera el film com una oportunitat gairebé accidental oferta pel propietari dels drets d'adaptació de la novel·la.

«Réquiem por un campesino español» s'estrena a Barcelona

L'últim film de Betriu recrea una novel·la de Sender

Demà s'estrenarà a Barcelona la pel·lícula «Réquiem por un campesino español», la darrera obra del director català Francesc Betriu, que és una recreació de la coneguda novel·la de l'escriptor en llengua castellana Ramón J. Sender. Els seus drets d'antena els ha comprat TV3 que per tant la podrà incloure pròximament en la seva programació

Esteve Ribau
 Barcelona.— Després de la seva presentació mundial a la darrera Mostra de Venècia i de la seva estrena espanyola a Saragossa, demà s'estrena a Barcelona *Réquiem por un campesino español*. El film ha estat dirigit per Francesc Betriu i es basa en una novel·la de Ramón J. Sender, el títol de la qual ha suscitat una llarga polèmica sobre les significacions polítiques d'una possible retirada del qualificatiu «español». Francesc Betriu, molt molest per aquest afer que ha entorbidat la trajectòria normal de la pel·lícula — fins al punt que a Venècia corria la veu que el camperol original era català —, ha declarat a 'AVUI' que «aquesta polèmica no ha estat buscada per mi ni per la productora del film sino que ha estat provocada amb uns fins tòrbids que se m'escapen i que si perjudiquen algú, en tot cas, és els mateixos que l'han provocada». En la producció del film hi ha participat el ministeri de Cultura amb una subvenció, la Comunitat Autònoma aragonesa i TV3 que n'ha adquirit els drets d'antena; per aquest motiu, ara s'estrena en versió castellana a les sales cinematogràfiques i d'aquí a un parell d'anys serà projectada a TV3 en versió catalana. Malauradament, en la versió catalana sembla que no es respectaran les veus originals dels molts actors que, com Antonio Ferrandis, s'havien ofert a doblar-la amb «un accent que podria correspondre al de la franja de Ponent» per, segons Betriu, donar més força dramàtica a la història.

La tragèdia de la guerra civil

Fidel a la novel·la que va escriure Sender, des de l'èxili, l'any 1953, *Réquiem por un campesino español* lè la guerra civil com a principal protagonista que transforma la vida d'un jove camperol aragonès que ha d'enfrontar-se a aquesta circumstància històrica. En certa manera, és una situació equiparable a la de la

Colometa a *La plaça del Diamant*, l'anterior llarg-metratge de Betriu, també basat en un precedent literari, Francesc Betriu justifica la seva evolució des d'un cinema autodenominat «esperpèntic» — amb títols com *Corazón solitario* o *Furia española* — cap als seus darrers films, afirmant que *La plaça del Diamant* era el seu primer projecte cinematogràfic. «L'any 1975 jo ja tenia els drets per a rodar-la i ja havia parlat amb Mercè Rodoreda, però no vaig poder filmar-la, a causa de diversos condicionaments econòmics fins al 1982. I ara, per casualitat ha coincidit amb *Réquiem por un campesino español*, que va ser una oferta gairebé sorgida d'un sopar a Barcelona amb Pascual Vidal, la persona que tenia els drets de la novel·la i que me la va oferir com a projecte cinematogràfic. Jo veig la meua carrera, reconeix Betriu, més com una sèrie de casualitats que no pas com a fruit d'una voluntat meua».

Malgrat que *Réquiem por un campesino español* segueix la novel·la de Sender amb una gran fidelitat, Betriu considera que el film té una personalitat pròpia: «La meua manera de veure les coses és, però, des d'un cert distanciament, donant oportunitats a l'espectador perquè ell mateix participi i recompongui la història. Es pot dir que la pel·lícula és voluntàriament freda, potser amb l'excepció de l'escena en què els feixistes obliguen tot el poble a cantar el «Cara al sol». És una escena clau en la història que a mi encara em posa la pell de gallina».

Noms populars en el cinema espanyol

El film s'ha rodat a Aragó i s'ha «construït» un únic poble a partir de fragments de tres petites localitats transformades per un bon treball d'ambientació. Element fonamental de *Réquiem por un campesino español* són, però, els seus actors. «Es el primer cop que treballa amb tants actors importants, —reconeix Betriu— i estic molt

satisfet de la seva tasca. Malgrat que he fet servir rostres populars com Antonio Ferrandis, Fernando Fernán Gómez, Antonio Banderas, Terete Pávez, María Luisa San José, Emilio Gutiérrez Caba o Paco Algora, he cercat l'adequament amb els personatges que havien d'encarnar. I en aquest sentit sóc jo el culpable de si hi encaixen o no».

El personatge més polèmic és, sens dubte, el de mossèn Millán, el capellà que educa Paco del Molino el protagonista, i que després el denuncia covardament a les milícies falangistes. El paper l'interpreta Antonio Ferrandis i és a ell a qui correspon de matissar la personalitat —com la defineix Betriu— «del dolent de la història, que he volgut retratar més com a ser humà que com a enllat d'una sola peça».

CRÍTICA DE CINEMA

Una tragèdia històrica

«Réquiem por un campesino español»

(1975) de Francesc Betriu. Color, 95 minuts. Interprèts: Antonio Ferrandis, Fernando Fernán Gómez, Antonio Banderas, Terete Pávez, María Luisa San José, Paco Algora, Emilio Gutiérrez Caba, Simón Andreu, Guio de Haul Artigot, Gustau Hernández i F. Betriu. Fotografia de Raul Artigot. Música d'Antoni García Abril. Una producció espanyola d'Angel Huete per a Nemo Films i Venus Producción.

El capellà d'un poble aragonès reflexiona sobre la vida de Paco del Molino, un jove educat sota la seva protecció i que ell després dielata a les milícies feixistes durant la guerra civil espanyola.

E. R.
 Sobre el nom de *Réquiem por un campesino español* pesen massa condicionaments perquè se'n pugui parlar autònomament com de qualsevol altra creació cinematogràfica. Condicionaments d'ordre literari, en primer lloc, ja que es tracta d'una de les obres clau en la narrativa realitzada per Ramón J. Sender des de l'èxili. I també condicionaments d'ordre històric, per tal com convertí la guerra civil espanyola en l'autèntic nucli dramàtic d'una narració que determina el caràcter dels personatges. De tots dos aspectes, el film en ourt airoó gràcies a la fidelitat



Tres dels protagonistes de «Réquiem por un campesino español»: Terete Pávez, el nen Alberto Rincón i Antonio Ferrandis

de l'adaptació i també al seu enfocament —gairebé inèdit en la pantalla— de la perspectiva rural de la guerra d'Espanya.

Ara bé, des del moment que el film ha de respondre a més a uns criteris de producció solmesos a la política de subvencions com a única possibilitat de defugir la falta de recursos de la crisi cinematogràfica espanyola, *Réquiem por un campesino español* es debat entre dos fronts. D'una banda, la necessitat d'oferir un producte professionalment digna i aseptíic, fàcil de noms populars en la interpretació i prou matissat per a no ferir susceptibilitats ideològiques. I en aquest terri-

ny, Betriu treu la seva experiència acumulada com a il·lustrador de *La plaça del Diamant* per millorar els seus resultats a partir de l'estilització dels elements realistes. D'altra banda, però, el realitzador no pot oblidar la violència descarnada de les imatges dels seus primers films —personalment considero *Corazón solitario* el seu millor treball— i és llavors quan deixa de banca els distanciaments tòrcics i el servilisme al nostre star system i s'apropa als personatges, la càmera a la mà, obliguen a cantar als habitants del poble. És llavors quan el públic entra realment en el context històric de la pel·lícula i participa en les intencions de Betriu. La resta, entre *hashbacks* imprecisos, perspectives distanciades i indicacions ideològiques en el tractament de la feble personalitat de mossèn Millán, mereix únicament la correcció aprovació.

Avui, 21 de octubre de 1987.

espectacles, avui, dimecres, 21 d'octubre del 1987

«Requiem per un camperob»

(1985), de Francesc Betriu (95 minuts, color). TV3, 22.45. Intèrprets: Antonio Ferrandis, Antonio Banderas, Fernando Fernán-Gómez, Terele Pávez, Simón Andreu, Emilio Gutiérrez Caba. Guió de Raül Artigot, Gustau Hernández i F. Betriu. Fotografia de Raül Artigot. Música d'Antonio García Abril. Una producció espanyola de Nemo Films, Venus i TV3.

Quan esclata la guerra civil, el rector d'un poble en què han triomfat els insurrectes denuncia l'amagatall d'un jove republicà distingit per les seves reformes socials.



Fotograma de «Requiem per un camperob»

Sender vist per Betriu

Esteve Riambau

Poc després de l'estrena de la versió cinematogràfica de *Crònica del alba*, dirigida per Antonio Betancor, el realitzador català Francesc Betriu va tenir l'oportunitat d'adaptar a la pantalla una altra obra de Ramón J. Sender, el cèlebre *Requiem por un campesino español*, llargament perseguit per aquest cineasta darrerament especialitzat en adaptacions literàries.

Prèviament, els seus primers films *Corazón solitario* o *Furia*

es va perdre en profit de l'academicisme literari afavorit per les noves perspectives en la política de subvencions al cinema produït a l'Estat espanyol. En certa manera, aquest és l'esperit que també presideix *Requiem por un campesino español*, malgrat que la distància que separa Ramón Sender de Mercè Rodoreda, així com uns elements de producció considerablement més generosos, delimiten les diferències entre ambdós films.

espanyola haviem despertat una certa simpatia a causa del seu purament caràcter esperpèntic. Però, a partir de *La plaça del diamant*, aquesta dimensió perso-

sió

... dies, aquesta setmana televisiva a raó, molt coneguda, rau una i és un altre dimecres europeu. I un daltabaix.

... la RAI es posen d'acord sobre la s abans de començar la temporada coordinació d'horaris que permet matxs. A canvi, els clubs obtenen

... revisió sobre els partits europeus, i senta envoltada del suspens més acord-marc ni els clubs no estan ris habituals, la transmissió televi- molt complicada.

... provocat per la possible transmissió viu ha estat quasi tan fort com el Nàpols. Sobre això voldriem fer

... ant de vista televisiu, com més par- espectadors agraïxen espectacles ionats i els qui no ho són.

... firmat cap gran acord entre clubs i , incloses les autonòmiques. Sense i certa normalitat televisiva.

... guí televisar un partit pel veto de ue mai no haurien de jugar en jor- ubx que també disputen jornades la tècnica Werfúsquir un deterrni- amb el Real Madrid - Nàpols.

... dament les coses en els temps que

Això no és obstacle perquè *Rèquiem por un campesino español* segueixi el text literari amb una voluntat gairebé cal·ligràfica. Així, es legitima el nou producte en relació amb l'original; però també s'evidencia que literatura i cinema són dos llenguatges paral·lels que exigeixen recursos narratius diversos per aconseguir les mateixes sensacions en el lector / espectador. En aquest sentit, la interpretació que Antonio Ferrandis fa del personatge de Mossèn Millán s'apropa amb força convicció a l'ambigüitat que caracteritzava el prototip de Sender. En canvi, la distància que Betriu imposa en el ritme del film refreda excessivament una perspectiva global que contrasta amb l'escena de la repressió feixista, un dels comptats moments on el realitzador sembla assumir passionalment un relat particularment visceral en la seva perspectiva de la guerra civil.

A destacar que la novel·la original de Sender es titulava *Mossèn Millán*. Després va ser rebatejada amb la traducció castellana de la versió anglesa *Rèquiem for a spanish peasant* i avui TV3 l'emet amb un nou títol que, amb la suspensió de l'adjectiu *espanyol*, ja va despertar una viva polèmica quan el film es va presentar internacionalment a la Mostra de Venècia del 1985, on finalment es va exhibir com a *Rèquiem por un campesino español*.

Ficha técnica *Réquiem por un campesino español*

Título original

Réquiem por un campesino español

Año

1985

Duración

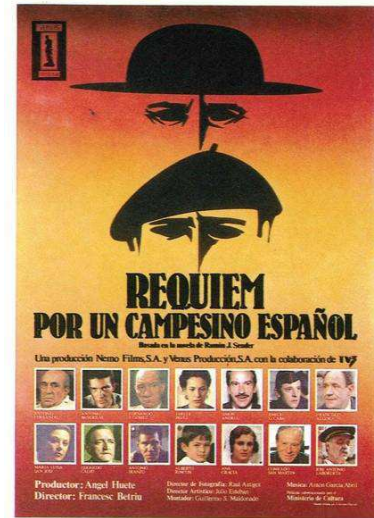
95 min.

País

España

Director

Francesc Betriu



Guión

Raúl Artigot, Gustau Hernández y Francesc Betriu (sobre la novela de Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*).

Música

Antón García Abril

Fotografía

Raúl Artigot

Decorados

Julio Esteban

Reparto

Francisco Algora, Simón Andreu, Antonio Banderas, Eduardo Calvo, Teresa del Olmo, Fernando Fernán Gómez, Antonio Ferrandis, Ana Gracia, Emilio Gutiérrez Caba, Antonio Iranzo, José Antonio Labordeta, Balbino Lacosta, Chema Mazo, Terele Pávez, Alberto Rincón, María Luisa San José, Conrado San Martín.

Productora

Nemo Films / Venus Producciones / Ikuru Films

Género

Drama histórico

Segmentación: *Réquiem por un campesino español*

Secuencia 1 (3:01)

1.1. Millán se dispone a celebrar el réquiem.

Secuencia 2 (4:50, *flash back*)

2.1. Bautizo de Paco.

Secuencia 3 (10:05, *flash back*)

3.1. Reunión en el Carasol.

Secuencia 4 (10:40)

4.1. Potro en la plaza.

Secuencia 5 (11:10, *flash back*)

5.1. Paco se hace monaguillo.

5.2. Su padre lo acepta.

5.3. Millán y Paco van a dar una extremaunción.

5.4. Su padre le prohíbe seguir siendo monaguillo.

Secuencia 6 (30:10)

6.1. Llega Valeriano. Se ofrece, sin éxito, a pagar la misa.

Secuencia 7 (32:25, *flash back*)

7.1. Paco ha crecido.

7.2. Paco y su padre hablan de los derechos del Duque.

7.3. Paco discute con Mosén Millán sobre los derechos feudales.

7.4. Mosén Millán le recrimina su baño frente a las mujeres.

7.5. Paco paga su deuda moral con las gallinas de la cucaña.

Secuencia 8 (45:40)

8.1. Llega Don Gumersindo.

Secuencia 9 (39:00, *flash back*)

9.1. Paco y Águeda se conocen.

9.2. Boda de Paco y Águeda.

9.3. Rumores sobre el fin de la monarquía.

Secuencia 10 (46:40, *flash back*)

10.1. Elecciones de 1931.

10.2. El Duque ordena a los guardas que disparen a los forasteros.

10.3. Los ayuntamientos dejan de pagar al Duque.

10.4. Convencen a los guardas para que dejen su trabajo.

10.5. Don Valeriano se va del pueblo.

Secuencia 11 (1:00:50, *flash back*)

11.1. La Guardia Civil marcha a concentrarse.

11.2. Paco decide huir.

11.3. Vuelve Don Valeriano con los Camisas Azules.

11.4. Comienzan los fusilamientos.

11.5. Fin de la IIa República.

11.6. Orden de búsqueda y captura de Paco.

Secuencia 12 (1:12:00, *flash back*)

- 12.1. Paco revela a Mosén Millán dónde está escondido.
- 12.2. Mosén Millán confiesa a los falangistas el paradero de Paco.

Secuencia 13 (1:16:00, *flash back*)

- 13.1. Llegan para capturar a Paco.
- 13.2. Mandan traer a Mosén Millán para que se entregue.

Secuencia 14 (1:17:30)

- 14.1. Llegan Don Cástulo.
- 14.2. Entra el potro de Paco dentro de la iglesia.
- 14.3. Echan al potro de Paco.

Secuencia 15 (1:19:50, *flash back*)

- 15.1. Mosén Millán convence a Paco.
- 15.2. Paco se entrega y es apresado.

Secuencia 16 (1:23:40)

- 16.1. Mosén Millán llora.

Secuencia 17 (1:23:50, *flash back*)

- 17.1. Paco pide ayuda a Mosén Millán.
- 17.2. Mosén Millán le da la extremaunción.
- 17.3. Paco es fusilado.

Secuencia 18 (1:28:50)

- 18.1. Mosén Millán oficia el réquiem.

