

EL CRIMEN DE CUENCA : LA VIOLENCIA EN FEMENINO

FRANÇOISE HEITZ

LILLE

Mucho antes de que el cine español se dejara contaminar por las películas de tiros cada vez más espectaculares, hechas en los Estados Unidos, algunas películas de la transición democrática adoptaban nuevas estrategias de representación de la violencia, que llevaban a reflexionar sobre hechos históricos. Este cine no era exclusivamente masculino; al contrario, una de las películas más emblemáticas al respecto fue la que realizó Pilar Miró en 1979, *El crimen de Cuenca*.

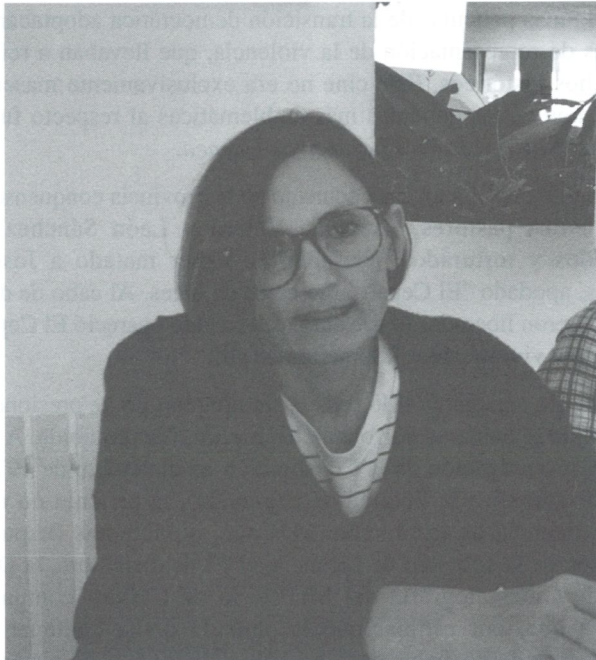
La película contaba un caso ocurrido en la provincia conquense a partir de 1910 : dos pastores, Gregorio Valero y León Sánchez, fueron encarcelados y torturados, acusados de haber matado a José María Grimaldos, apodado "El Cepa", algo corto de luces. Al cabo de diez años de cárcel, fueron liberados, y fue entonces cuando apareció El Cepa, quien se había ido a vivir a pocos kilómetros de allí.

La película, que había sido rodada sin ningún tipo de presiones en los lugares donde se habían desarrollado los hechos, fue prohibida. A pesar de la reciente promulgación de la Constitución en diciembre de 1978 (cuyo artículo 20 garantiza la libertad de expresión), la película no recibió a tiempo la licencia de exhibición. Más aún, quince días después de la presentación de la solicitud de Licencia, el 12 de diciembre, la Dirección General de Cinematografía del Ministerio de Cultura comunicó a la productora que, por estimar que la película podía contener escenas constitutivas de delito, había dado traslado del asunto al Ministerio fiscal, que disponía de dos meses para pronunciarse al respecto...

En la versión oficial se manifestaba que la película era un alegato de injurias contra la Guardia Civil. No resulta inverosímil pensar que la crudeza de las torturas que aparecían en ella influyó en algo en los miembros del Ministerio a la hora de la decisión.

No es mi propósito indagar si había que mostrar las escenas de torturas tal como aparecen en su crudo realismo, ni mucho menos detallarlas, sino profundizar en el análisis de los diversos significados del desenfreno de la violencia tal y como se plantean en la película.

En orden cronológico, aparece primero la angustia de la madre que está buscando a su hijo entre los densos cañaverales a orillas de un río. La planificación a veces subjetiva, la música inquietante y lo extraño del espectáculo de los hombres que han tomado unos baños de barro y se secan al sol hacen hincapié en la sospecha terrorífica que nace al instante en la mente de la madre.



Pilar Miró

Luego los padres van al Juzgado a denunciar la desaparición de su hijo. La madre se pone histérica echándoles la culpa a Gregorio y León¹. El padre dice al Juez, que trata de aplacar los ánimos : "¡Que le diga el señor secretario cómo son el Gregorio y el León!" Y el secretario responde : "Mala sangre, señor Juez, mala sangre..."

La voz del pueblo habla por su boca. Es una "mala sangre" que es preciso derramar para purificar al pueblo. Arranca el proceso del ritual de sacrificio tal como lo describe René Girard en *La violencia y lo sagrado*², basándose en las grandes tragedias griegas y que encuentra aquí su ubicación en una sociedad rural de tipo arcaico. La comunidad, amenazada de perpetuo conflicto, se recompone en el odio que le inspiran algunos de sus miembros. Aquí se trata del odio tradicional que enfrenta a dos pueblos vecinos, Osa de la Vega (el de los supuestos "asesinos") y Tres Juncos (el de la supuesta "víctima"). Las razones manifiestas de este enfrentamiento son políticas, como se explicará más tarde.

De momento, el montaje evidencia que la voluntad de sacrificar a Gregorio y León no tiene nada que ver con su culpabilidad. Al final de la declaración en el despacho del Juez, la madre repite obsesivamente : "¡Asesinos!" El plano siguiente enfoca a Gregorio detrás de un matorral con una escopeta. La duda surge un segundo en la mente del espectador : ¿se tratará realmente de dos malvados desalmados, como ya pregona la voz popular? La música idílica así como los planos siguientes ayudan a disipar pronto esas dudas. Gregorio exclama : "¡León! ¡Este conejo es mío y me lo pienso comer!" Los dos hombres que llevan escopetas sólo las usan para cazar conejos.

Se presenta otra demostración del mecanismo de la "víctima emisaria" en dos planos particularmente significativos.

El primero es fugaz y podría pasar desapercibido sin una observación atenta de la obra. Cuando los padres de "El Cepa" llegan a la casa donde está afincada la familia de Gregorio durante el verano para insultarlos, convencidos de que Gregorio y León mataron a su hijo, se ve a León

1 En *La violencia y lo sagrado*, René Girard describe el mecanismo del desencadenamiento de la violencia : "Pour que le soupçon de chacun contre chacun devienne la conviction de tous contre un seul, rien ou presque n'est nécessaire. L'indice le plus dérisoire, la présomption la plus infime va se communiquer des uns aux autres à une vitesse vertigineuse et se transformer presque instantanément en une preuve irréfutable.(...) La ferme croyance de tous n'exige pas d'autre vérification que l'unanimité irrésistible de sa propre déraison." (P.121-122)

2 *La violence et le sacré*, Grasset 1995, collection Pluriel. (1ère édition Grasset, 1972.)

entrar en el campo de la cámara. Observa con calma la carreta que trajo a Juana y Anselmo y que está esperando en la puerta. En ese momento, León lleva en brazos un corderito. La asimilación simbólica no puede ser más clara : según la iconografía cristiana presente en el momento de la enunciación, o sea en 1979, en toda mente española, León aparece como la víctima propiciatoria, designada para ser inmolada. Jesús, arquetipo de la víctima inocente, se había presentado a sí mismo como el cordero de Dios. Como precisa René Girard, el sacrificio ritual sólo puede ejercerse cuando no hay ningún riesgo de venganza. La elección de Gregorio y León responde a esta definición : nadie tomará su defensa. Hasta la Varona, la mujer de Gregorio, se dejará convencer de su culpabilidad y, como una anti-Medea, sacrificará su marido a sus hijos.

Muy pronto, las dos víctimas se encuentran además encerradas en una posición antagónica : cada uno cree que el otro es culpable. El plano simétrico al de León con el cordero en brazos se encontraría casi al final, cuando la Varona viene a avisar a su marido que trabaja en la carretera que acaba de aparecer "El Cepa". "Entonces, ¡León también es inocente!" es lo que exclama Gregorio. Entre esos dos planos se desarrolla el largo "vía crucis" de los dos, pasando por su lucha encarnizada en el lóbrego calabozo, que no deja de evocar el famoso cuadro de Francisco de Goya, *Duelo a garrotazos*, como recuerda a propósito Juan Antonio Pérez Millán en su libro sobre la directora¹.

Otro plano es simbólico de la unanimidad del pueblo en contra de los dos pastores, del consenso de una comunidad dispuesta a sacrificar a dos de sus miembros para salvaguardar su cohesión y expurgar la violencia que podría desatarse de otra manera, y poner en peligro su estabilidad. Se trata de la secuencia en que Don Francisco, el patrón de Gregorio, le viene a avisar que es mejor que se vaya León. Dispuesto a marcharse, se vuelve para añadir : "¡Ah! y cortar esas cañas, que a la gente del pueblo le ha dado por decir que cuando sopla el viento, es la voz del pobre "Cepa" que pide justicia." La maledicencia del pueblo vecino se comunica por metonimia a la naturaleza, que cumple en esta tragedia el papel del coro griego. Cargándolas de todos los males que sufre, la comunidad exige la expulsión de las víctimas emisarias.

Sólo tal expulsión puede erradicar el contagio de la violencia recíproca, como demuestra magistralmente el plano en que Juana, la madre de "El

1 Juan Antonio Pérez Millán : *Pilar Miró, directora de cine* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1992)

Cepa", repite otra vez en casa de Gregorio : "¡Asesinos!" Entonces, la Varona le contesta con una expresión que no permite dudar de la verdad de sus palabras : "¡Como lo repita, la mato!"

Para mayor eficacia del ritual de expulsión, y dentro del ámbito cristiano de la época, se asemeja la necesaria expulsión de Gregorio y León al conjuro del demonio : Juana echa agua bendita a los muros de la casa, lo que desata el furor de la Varona. Un exorcismo no bastaría para expulsar a los demonios. Es preciso encerrar a los hombres y matarlos.

La elaboración mítica del romance de ciego, con todos sus componentes terroríficos, viene a completar el proceso ritual de designación del chivo expiatorio. Por eso se abre la película con esta figura del ciego cuya incantación previa a la lista de detalles del "horrible crimen de Cuenca" es una advocación a la colectividad en las relaciones de familia que la unen y la fundan. Primero, usa del principio de redundancia : "¡Padres que tengáis hijos" (advocación edípica cuyo enfatismo atrae la atención sobre el drama), y luego del principio de extensión : "hijos que tengáis parientes, parientes que tengáis primos, y primos que tengáis suegras!..."

Se crea así desde los títulos de crédito el régimen antitético de la luz y las tinieblas. Como señala Gilbert Durand¹, la luz es la hipóstasis simbólica de la verdad : el ciego divulga la mentira. A la valencia negativa de la ceguera (falacia del tradicional romance de ciego) se opone el ojo de la cámara que se encarga de revelar la verdad (capacidad de denuncia del medio de expresión moderno que es el cine). De esta manera, la pesadilla que viven Gregorio y León va desde la oscuridad atroz del calabozo hasta la luz deslumbrante del encuentro final en la plaza mayor. El camino ascensional desemboca en la revelación.

Ahí podemos concluir la lectura mítica del relato fílmico, según la esclarecedora interpretación de Girard, y la puesta en evidencia del mecanismo de la elección de la víctima emisaria. Ahora tiene que tomar el relevo la lectura ideológica, pues el caso ejemplar de los protagonistas no se puede desvincular de su entorno político-social que le da su valor y su sentido.

1 G. Durand : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod 1992 (1ère édition Bordas 1969).

En efecto, la violencia del pueblo es recuperada, orientada, manipulada por la colusión del poder político y del poder judicial con la bendición del clero.

El poder político es el que aparece primero en la persona del diputado conservador Martínez de Contreras.

En casa de Don Francisco, se enfrenta con el juez : "Ustedes los liberales prefieren pensar que todo el mundo es bueno", y da pábulo a las sospechas en torno a los dos pastores, recurriendo al refranero (expresión de la consabida "sabiduría popular"...): "Cuando el río suena"... Allí se expone el antiguo conflicto entre los dos pueblos : Osa de la Vega es el único pueblo de la provincia que se resiste a la marea conservadora en las elecciones. "En este pueblo hay mucho elemento de izquierda" dice Contreras antes de marcharse, encarándose al juez.

Los tres hombres, al evocar el conflicto enconado entre los dos pueblos, apostillan que la Guardia Civil deberá intervenir. En realidad, intervendrá para detener y torturar a los dos protagonistas. De paso, un plano ha plasmado la amenaza represiva que representa el Cuerpo cuando la carta del juez de instrucción de Belmonte pidiendo la averiguación del desaparecido se deposita en una mesa frente a la ventana, al lado de un tricornio y delante de la bandera de España.

Normalmente, el sistema judicial descarta la amenaza de la venganza, tan peligrosa para el orden social. Sin embargo el romance de ciego ha recordado el origen de la institución judicial : la ley del talión ("ojo por ojo es el lema"). Como lo subraya René Girard, la ley judaica aún se asienta en el mecanismo victimario analizado antes. Pero aquí, el sistema político es el que utiliza al judicial para lograr sus fines : mantener las masas en la ignorancia y la obediencia¹. Al notar la sustitución del juez liberal por el juez Isasa, el público infiere la decisión política que originó este cambio. No hay ninguna separación del poder político y del poder judicial. Se dan pues las peores condiciones para el desarrollo desenfrenado de la violencia. Ya no se trata de una sociedad primitiva donde no existiría ningún sistema judicial, y donde el ritual de la víctima emisaria supliría

¹ Para establecer el vínculo entre la lectura antropológica y la política, véase otro libro de René Girard : *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Le livre de poche, 1995. 1ère édition : 1978) : los sistemas judiciales y políticos son instituciones post-rituales, formas derivadas que ya no dejan sospechar nada de su arraigo en el crimen original. En el paroxismo de la crisis escenificada en la película, aflora la verdad de la violencia. La justicia ya no sirve de dique a la manifestación de la violencia, sino que al contrario, es el motor de su desencadenamiento.

esta función. Tampoco se trata de una sociedad suficientemente democrática como para que cada poder actúe según su cometido (como normalmente debería ocurrir, aunque siempre hay fallos en el sistema). Se institucionaliza la violencia en una parodia de justicia : vengar al "Cepa" es sólo una coartada; en realidad se trata de castigar la rebelión. Al concepto moderno de Justicia tal como aparece en las constituciones de nuestros Estados contemporáneos, se sustituye el de Orden. El detentor del orden es el poder tricefálico, que dispone del brazo ejecutor de la Guardia Civil para que sea efectivo. Para alcanzar el fin, cualquier medio se justifica, y la secuencia en que el juez le da dinero a la madre de "El Cepa" para que presente una denuncia en regla, es un buen ejemplo de cine político que se propone denunciar sin tregua los atropellos cometidos.

Con sus numerosos bastones, que multiplican el símbolo del poder casi universalmente presente en la vara de mando, el juez Isasa, conchabado con el caciquismo y el clero para mantener intacta la pervivencia del sistema, encarna la mayor autoridad, la más temible.

Cada pieza del sistema opresivo tiene su símbolo axiológico. En el momento clave que posibilita el desencadenamiento de las violencias (detención y torturas), es decir cuando don Francisco confiesa al cura antes de morir su íntima convicción de la culpabilidad de Gregorio y León, Contreras está en el pasillo, escuchándolo todo, y la cámara enfoca de manera insistente sus botas con espuelas. El bastón que golpea, las botas que aplastan : símbolos inequívocos del poder arbitrario.

El cuadro sería incompleto si faltara el poder eclesiástico.

Cuando Don Francisco viene a ver a Gregorio en la escena ya mencionada, le dice casi ingenuamente que si ganan los conservadores, es porque Dios lo quiere. La estafa está tan arraigada que los mismos que la profieren están convencidos de la verdad de sus palabras. La orden de cortar las cañas que sigue inmediatamente desata a continuación la cólera de Gregorio quien la emprende a machetazos con las cañas, exclamando : "¡Dios, Dios!" Este plano ejemplifica la rebelión prometea de Gregorio contra la figura del patrón, asociada con todas las figuras paternas en un proceso de condensación, que culmina con la figura de Dios Padre. (Recordemos que la rebelión de Prometeo es el arquetipo mítico de la libertad del espíritu.)

La alianza de los tres poderes se plasma en un plano harto significativo, cuando el cura, Don Rufo, después de la confesión de Don

Francisco, acude a reunirse con el Juez y Contreras. Las miradas bastan para cerrar el pacto. Una indefectible complicidad los unirá hasta el final¹.

Por eso el sistema de la víctima emisaria, señalada por Girard como salvaguardia del equilibrio precario de las sociedades humanas entregadas al poder devastador de la violencia fundadora, no puede funcionar. El poder confiscado por una determinada clase social se estrella. No contra la colectividad campesina, unánime en su rechazo de Gregorio y León, sino contra la deslumbrante luz de la verdad, revelada al final : el Cepa no ha muerto. La verdad estalla a plena luz, en el encuentro en la plaza mayor del pueblo. Una vez más se cumple un ritual, esta vez de rehabilitación, con las mujeres que ayudan a Gregorio a vestirse, la solemne comitiva de la familia y de los pueblerinos, la vuelta al pueblo de León, el anatema rescatado. Esta caminata final induce cierto mesianismo histórico : el proceso no está acabado.

La catarsis no ha funcionado. Los pueblos han errado el tiro en la designación de la víctima emisaria².

Después de la vuelta de los protagonistas y del descubrimiento de la verdad, el pueblo se halla confrontado a los mismos problemas de siempre, a la misma miseria, a la indigencia cultural, a la sumisión a los poderes fácticos. Edipo ha vuelto y la peste no ha desaparecido. Tendrá que estallar otro conflicto más general y devastador, el de la guerra civil, para que los oprimidos identifiquen a sus opresores. Pero entonces se volverá de nuevo al círculo vicioso de la violencia recíproca y a la escalada de los horrores.

En este sentido, Gregorio y León poseen el valor arquetípico de unos protagonistas que concentran en su persona el sentido de todos los conflictos de la sociedad española en un determinado momento. El plano congelado en el abrazo final lo enfatiza, así como los rótulos finales que dan noticias de los verdugos : todos habían muerto y no pudieron ser juzgados. Fracasó la posibilidad del castigo.

En una perspectiva religiosa tradicional, se diría que fueron llamados al "Tribunal de Dios", como dijera el Maestre de los Templarios al rey

1 Es de notar la perfección del reparto : el actor Fernando Rey hace de Contreras, Héctor Alterio encarna al juez Isasa, mientras que José Vivó es el cura Don Rufo.

2 La verdad de su propia violencia es una cosa que los hombres no pueden soportar, como lo demuestran los testimonios : los habitantes no les "perdonaron" nunca a Gregorio y León. (Afirmación sorprendente si se considera que lo lógico sería lo contrario).

francés Philippe le Bel, cuando se consumía en la hoguera. Pero aquí, la perspectiva es opuesta : los verdugos escaparon a la Justicia de los hombres y el final da fe de la amargura. El proceso catártico iniciado por la obra de arte, sólo lo puede acabar la Historia.

Y acaso sea el valor más ejemplar de la película, el que los acontecimientos narrados se prolonguen hasta el período de la transición democrática en que encuentra su resolución el conflicto entre las mismas fuerzas opuestas de siempre.

Cuando el Ministerio de Cultura transmite el caso al Ministerio Fiscal se da la orden de secuestro de la película y se inicia un proceso militar contra la directora; el poder político muestra su apego a las prácticas del antiguo sistema, al reproducir la violencia que se había usado antes contra Gregorio y León. La actitud mimética del contenido diegético demuestra a las claras la unidad del proceso histórico padecido por los españoles¹.

La función catártica sólo puede producirse plenamente cuando se resuelve, esta vez felizmente, el caso de la directora, tomada como nueva víctima emisaria. Pero esta vez, la situación ha cambiado y se produce un consenso de la clase política e intelectual a favor de la directora. Al verla liberada de la amenaza de la Justicia castrense, es todo un pueblo el que puede sentirse liberado². Las filas que se formaron frente a los cines lo demuestran, aunque siempre entren en las motivaciones del público otros componentes, como el poder atractivo y mórbido del escándalo y el deseo mimético del saber. Así pues, el proceso catártico, inacabado en la película, no encuentra su resolución hasta agosto de 1981 cuando se estrena la película, después de otra conmoción colectiva, la de la intentona golpista del 23F.

El crimen de Cuenca es la demostración deslumbrante de que el arte, efectivamente, como decía Picasso "no sirve para adornar habitaciones" sino que cumple una función vital para las sociedades humanas. La función catártica asignada antiguamente al rito y después, por Aristóteles,

1 Así es revelador el término de "bruja" empleado para fustigar a Pilar Miró por la prensa conquense, para quien el honor no residía en el brote de la verdad.

2 Pocas obras de arte tienen ahora tal poder de catarsis colectiva. La autora de estas líneas vio el año pasado en Francia la representación de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, por dos compañías : una árabe (el clan Montaigu) y otra hebrea (el clan Capulet). Cada una actuaba en su propio idioma : el valor simbólico de tal reconciliación en el contexto actual confería al texto clásico su pleno alcance universal.

a la tragedia puede valerse hoy de otras formas de expresión, como nuestro cine contemporáneo.

Ahora aparece a las claras que un problema tan fundamental como el de la violencia, en un marco histórico de opresión y de confiscación del poder por unos grupos oligárquicos, puede ser tratado lo mismo por un hombre que por una mujer, y tiene un planteamiento universal. Ahora bien, en una sociedad que conserva aún unos marcados rasgos machistas, como es el caso de la España de 1979, puede ser que el hecho de que la película sea obra de una mujer refuerce su carácter escandaloso. Es imposible zanjar la cuestión, pues no afloran a menudo estas consideraciones al análisis consciente. Pero si se entiende por "escritura femenina" un cine cuyos contenidos concuerden con el espacio vital y las preocupaciones que tradicionalmente se le atribuyeron a la mujer (esencialmente, el hogar, y en cuanto a sentimientos expresados, la dulzura y el recato), es evidente que esta película de Pilar Miró puede ser interpretada como un indicio de ruptura¹, y en este sentido también (y no sólo en el plano ideológico, obvio), prevalerse de un fuerte coeficiente subversivo. Es la transgresión de un tabú.

El delicado asunto del placer fílmico descansa, según Christian Metz, en un frágil equilibrio entre la satisfacción de las pulsiones del "ello" y las aspiraciones del "superyo"². Es indudable que algunos planos de torturas son difíciles de soportar (como el barrenar en el paladar, el arrancar las uñas o el colgar de los genitales)³. Pero el tono tremendista sólo responde, según el criterio de la directora, a las exigencias de lo narrado. Por lo demás, la sensibilidad "femenina"⁴ de la misma se expresa plenamente en

1 Pilar Miró ya había roto este esquema socio-cultural al realizar su primera película : *La Petición* (1976), retrato de una mujer cínica, violenta y cruel, interpretada por Ana Belén.

2 Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, p.136: "Pour qu'un sujet "aime" un film, il faut en somme que le détail de la diégèse flatte suffisamment ses fantasmes conscients et inconscients pour lui permettre un certain assouvissement pulsionnel, et il faut aussi que cet assouvissement reste contenu dans certaines limites, qu'il demeure en deçà du point où se mobiliseraient l'angoisse et le rejet."

3 Pilar Miró se defendió de este tipo de acusaciones diciendo que la realidad fue más atroz aún de lo que se expone. Puso el ejemplo de la niña de la Varona : en la película, el sargento le pone la zancadilla a la mujer y le arrebata la niña para asustarla. En la realidad, el juez Isasa hizo enterrar a la niña hasta el cuello, amenazando con dispararle a la cabeza si la mujer se resistía a acusar a su marido. (J.A.Pérez Millán, *Ibid.*, p. 143).

4 A Pilar Miró le gusta jugar con su imagen, con un provocante y a veces humorístico rechazo de su condición femenina. Para poner dos ejemplos, en una entrevista reciente (*El Mundo*, 05.05.96), declaraba : "Me muero, antes que faltar a una promesa. En eso soy muy estricta, muy seria, soy... todo un caballero." En reiteradas ocasiones, afirmó también ser para su hijo más un padre que una madre.

sus dos películas intimistas, *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) y *El pájaro de la felicidad* (1993).

Retomando los hilos de nuestro propósito inicial, diremos para concluir que, muy a pesar suyo, Pilar Miró cargó con el papel de chivo expiatorio que los protagonistas de la película tuvieron que asumir en su tiempo¹.

La directora estrenó en septiembre actualmente otra película : *Tu nombre envenena mis sueños*. Dice que fue ella quien le sugirió el tema de su novela a Joaquín Leguina. Le propuso que escribiera la historia de la venganza de una mujer. Otra demostración de que para ella, la violencia es un tema universal sin consideración de sexo.

El crimen de Cuenca representa una ruptura : también una mujer puede abordar el cine político sin titubear frente a la representación del horror.

La teoría catártica de Aristóteles se encuentra verificada en la aventura ejemplar de una película que representa la lucha del sistema de opresión y del esfuerzo de liberación, y cuya exhibición reproduce la fase final de esta lucha; así permite abarcar el proceso histórico del siglo veinte español :

El drama temporal representado es desactivado de sus poderes maléficos, porque por la conciencia y la representación, el hombre experimenta realmente la dominación del tiempo.²

1 Pilar Miró sufrió tanto cuando la procesaron por la película, que llegó a decir que habría que ver una película sin saber de quién es. Claro que esta utopía contradice las motivaciones del público, que seguramente se determina más por el deseo de ver una película de una directora tan mediática, objeto de tantas polémicas, que por el tema de la obra. Y esto a pesar de la enorme diversidad de películas que ha hecho, como lo prueban sus dos últimas : *El perro del hortelano* (adaptación de la obra de Lope

2 G. Durand, Ibid., p.405 : "Le drame temporel représenté est désamorcé de ses pouvoirs maléfiques, car par la conscience et la représentation, l'homme vit réellement la maîtrise du temps."

FICHA TECNICA

Productora : INCINE - Jet Films

Productor ejecutivo : Alfredo Matas

Director de Producción : José Manuel Herrero

Argumento : Juan Antonio Porto

Guión : Lola Salvador Maldonado y Pilar Miró

Fotografía : Hans Burmann, en Eastmancolor

Segundo operador : Julio Madurga

Montaje : José Luis Matesanz

Sonido : José Nogueira y Francisco Peramos

Música : Antón García Abril

Decorados : Fernando Sáenz

Maquillaje : José Antonio Sánchez

Ayudante de dirección : Miguel Angel Díez

Intérpretes : Daniel Dicenta (Gregorio Valero), José Manuel Cervino (León Sánchez), Amparo Soler Leal (La Varona), Héctor Alterio (Juez Isasa), Fernando Rey (Martínez de Contreras), Mary Carrillo (Juana), Francisco Casares (sargento), Eduardo Calvo (Don Francisco), José Vivó (Don Rufo, el cura), Félix Rotaeta (Rodríguez), Guillermo Montesinos ("El Cepa"), Pedro del Río (abogado de León), Mercedes Sampietro (Alejandra), Francisco Guijar (abogado de Gregorio), Nicolás Dueñas (juez Rodríguez González), Antonio Canal (doctor Labarga), Juan Jesús Valverde (doctor Jáuregui), Francisco Merino (secretario de la Audiencia), Roberto Cruz (padre de "El Cepa"), Vicente Cuesta (ciego), Assumpta Rodes (hija de Gregorio).

Laboratorios : Madrid Film

Duración : 88'

Estreno en Madrid : 17.08.1981.