

# **LA DESORIENTACIÓN DEL LECTOR COMO ESTRATEGIA TEXTUAL EN LA *FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* DE CAMILO JOSÉ CELA**

*Frank Leinen*

*Universidad de Düsseldorf*

Para poder detectar algunas de las razones de la amplia e inhabitual repercusión de *La familia de Pascual Duarte*, quiero formular la tesis de que la construcción de esta novela y el personaje principal se presentan como producto de una estrategia de desorientación extremadamente compleja, que resultó influida de manera persistente por las condiciones contemporáneas, al texto, de la censura. A este respecto, parto de la base de que la obra precisa una lectura activa e incluso en ocasiones detectivesca. Esta modalidad de lectura constituye una condición básica para la percepción del estímulo estético y el desafío intelectual que nos depara *La familia de Pascual Duarte*. Como la obra de Cela plantea más preguntas de las que contesta, aparece, junto al placer de la lectura, un efecto desorientador y casi inquietante.

Un primer indicio de estos efectos contradictorios se deduce de las reacciones inmediatas que suscitó la publicación de *La familia de Pascual Duarte*. Tras comentarlas, mi análisis se centrará en las estrategias de desorientación intertextuales, estructurales, narrativas y estilísticas realizadas por Cela. A continuación, prestaré atención a la cuestión de la animalización del protagonista y la humanización de los animales que lo rodean. Mis consideraciones finales se reservan a la función desorientadora y subversiva de lo grotesco en esta novela.

## I

En 1942, a sus veinticinco años, Camilo José Cela lanzó, como él dice, un ‘petardo’ con su primera obra, *La familia de Pascual Duarte*, cuyo estallido logró sacar a la vida cultural española del letargo impuesto por el general Franco. Aunque Cela no tuvo que ir a la cárcel por este texto, se prohibió la venta de la segunda edición de su libro en 1943, pues, según la prensa católica, resultaba “dañoso para la generalidad” (Álvarez 39).<sup>4</sup> Y, a pesar de que en 1945 se autorizara la tercera edición de la novela por orden del Secretario Nacional del Movimiento (Cela disponía al parecer de excelentes relaciones), ello suscitó resistencias entre los funcionarios competentes en la materia («Cartas»). Las vehementes reacciones documentan el carácter explosivo y provocador de las memorias de un asesino, disfrazadas de crónica familiar, con las que Cela faltaba a la ley de prensa del año 1938, que exaltaba la “familia en su tradición cristiana” como fundamento del Estado. La obra contravenía, además, una orden de la censura que exigía de los escritores la representación de valores claves como la “ortodoxia, moral y rigor político” (Álvarez 15).<sup>5</sup> En la cultura española, tan marcada por las leyes de la censura, predominó durante los primeros años posteriores a la guerra civil, al margen de la glorificación propagandística de los acontecimientos de la guerra, una tendencia escapista que pretendía hacer olvidar la atrocidad del pasado y los problemas del presente.

Teniendo en cuenta las fuertes presiones ejercidas sobre los literatos españoles, queda por ver cómo pudo obtener Cela la autorización por parte de los censores para imprimir los 3000 ejemplares de su primera edición. Referirse, sin embargo, a su actuación al lado de los nacionalistas durante la guerra civil y el hecho de que solicitara en 1938 un puesto como espía al servicio de los franquistas, no proporcionan una respuesta concluyente. El permiso de impresión tampoco puede explicarse por el hecho de que Cela fuera protegido

---

<sup>4</sup> V. Hans-Jörg Neuschäfer para un análisis de los documentos correspondientes a la censura (301).

<sup>5</sup> La ley del 18 de julio de 1938 estipulaba: “Es consigna rigurosa de nuestra Revolución elevar y fortalecer la familia en su tradición cristiana, sociedad natural y perfecta y cimiento de la Nación” (Hoyle 110).

por Juan Aparicio –Delegado General de Prensa entre 1941 y 1946–, junto al poeta José García Nieto y al dramaturgo Víctor Ruiz Iriarte, en los que estaban puestas todas las esperanzas de reformar la cultura literaria con arreglo a las ideas franquistas.<sup>6</sup> Precisamente, a las personalidades de alto rango del régimen no les habría convenido autorizar la publicación de una obra de modo tan radical opuesta a las exigencias de su política cultural como lo era *La familia de Pascual Duarte*, según las declaraciones de la censura. Puede suponerse más bien que la novela admite una segunda lectura que contribuiría a suavizar su contenido provocador. Desde este punto de vista, habría que atribuir la aprobación de la obra por parte de la censura y su éxito, a la poética de la indeterminación de Cela.

Con el fin de clarificar este hecho, en las páginas siguientes me ocuparé de las dimensiones intertextuales, estructurales y relativas al contenido que ponen de manifiesto una auténtica poética de la indeterminación en este texto. A este respecto, prestaré atención especial a los vacíos semánticos de la obra, ya que su poder de sugestión da pie a un intenso proceso interactivo entre el texto y el lector.<sup>7</sup>

## II

En su novela, Cela se sirve repetidas veces de alusiones y citas intertextuales que consigue enmascarar, con arreglo a su estrategia de desorientación, mediante un efecto de distanciamiento. De esta manera, los recuerdos de Pascual Duarte aluden a los comienzos de la tradición de la literatura confesional iniciada por la *Apología* de Sócrates y las *Confesiones* de San Agustín. Por otro lado, esta tradición resulta tergiversada de manera satírica a través de elementos de la novela picaresca. Son especialmente el *Lazarillo de Tormes* y

---

<sup>6</sup> Cela dedicó el manuscrito de su novela a Víctor Ruiz Iriarte (v. Urrutia 68). Al parecer, el expediente de la censura fue “depurado”, según Neuschäfer. Una prueba de las buenas relaciones que Cela mantenía con la jerarquía franquista es la nota que figura en el sobre del legajo en el que falta el original: “El libro lo tiene el vicesecretario [del Movimiento] u otra jerarquía” (Neuschäfer 301).

<sup>7</sup> V. al respecto Ingarden (261), Iser (*Der Akt* 50), Eco («L'œuvre» 117-124 y 313-320) (*Das offene* 27-59).

*La vida del Buscón* las obras que sirven de paradigma,<sup>8</sup> cuyo contenido y estilo se remeda y se cita ante todo en los primeros capítulos. La influencia mutua de estas dos tradiciones comporta que las descripciones de Pascual,<sup>9</sup> al exhibir en ocasiones una tonalidad pícaro, y la insensible presentación de sus asesinatos, que pretende mostrar una “pública confesión, que no es poca penitencia” (15), resulten minadas irónicamente. La mezcla de lo serio y lo jocoso hace pensar en la definición de la comicidad que da Bergson. Efectivamente, en *La familia de Pascual Duarte* se da “le mécanique plaqué sur du vivant” (29), por ejemplo, en las permanentes excusas del protagonista por el uso de términos relativamente inofensivos como ‘guarro’ (21, 26, 49) o ‘trasero’ (27, 48). Estas precauciones contrastan ostensiblemente, sin embargo, con las descripciones de detalles repugnantes, como cuando Pascual comenta los padecimientos de su hermano menor, Mario: “Hacia los mismos días, y vaya usted a saber si como resultas de la mucha sangre que tragó por lo del diente, le salió un sarampión o sarpullido por el trasero (con perdón) que llegó a ponerle las nalguitas como desolladas y en la carne viva por habersele mezclado la orina con la pus de las bubas” (48).

Mientras que el pícaro transmitía una imagen satírica del mundo mediante su confesión, el narrador autodiegético de *La*

---

<sup>8</sup>Una alusión intertextual al *Buscón* (las palabras iniciales de la obra: “Yo, señor, soy de Segovia”— 66) sirven de inicio a las memorias de Pascual, que empiezan así: “Yo señor, no soy malo...” (7). En lo adelante, de no especificarse de otra forma, las citas sin referencia pertenecen a la edición de *La familia* que uso. La descripción que Pascual hace de sus padres también parece un plagio de Quevedo, como indica Neuschäfer (85).

<sup>9</sup>Las numerosas frases proverbiales y el humor chusco de las memorias de Pascual Duarte recuerdan el estilo predominante en el *Lazarillo de Tormes*. Así sucede, por ejemplo, en el comentario que hace sobre su pasión por la pesca: “Mi mujer, que en medio de todo tenía gracia, decía que las anguilas estaban rollizas porque comían lo mismo que don Jesús, sólo que un día más tarde” (26). Véase también su comentario sobre la limpieza de Mario, que se ahogó en una tinaja con aceite de oliva: “A la criatura hubimos de secarlo las carnes con unas hilas de lino por evitar que fuera demasiado grasiento al Juicio...” (53). Téngase en cuenta también la comparación que establece entre el código de comportamiento y del honor rural y urbano, que resulta extraño por su ininteligibilidad (114 y s.). Gonzalo Torrente Ballester sostiene, en cambio, un parecer más simplista, al opinar que la intención narrativa de Cela es visiblemente humorística. Piensa, además, que éste presenta una “materia tan fantástica como la de Peter Pan” (448).

*familia de Pascual Duarte* esboza una imagen opresiva y funesta, marcada por el fracaso individual, las presiones sociales y la violencia psíquica y física. Acorde con su estrategia tendente a sembrar confusión, la novela de Cela se distingue de los modelos picarescos, ya que aquí no se trata de un simple delincuente sino de un asesino reincidente, que proclama su carácter íntegro y su inocencia. En este sentido, Pascual no se cansa de intentar convencer al lector de que su vida está inexorablemente determinada por la suerte y la voluntad de Dios.<sup>10</sup> La acumulación de declaraciones en este sentido conduce inevitablemente a la cuestión de la libre decisión del individuo, que el narrador no toma en consideración, dispuesto como está en favor de sus suposiciones elementales deterministas. A la vista de la gravedad de los crímenes cometidos por Pascual, el lector sí se interesa por la responsabilidad de éstos. Aunque *La familia de Pascual Duarte* no sea, en última instancia, una novela existencialista —*L'Étranger* de Camus se publicó el mismo año—, en sentido ontológico se manifiesta por completo como una novela existencial.<sup>11</sup>

El abismo desconcertante entre la gravedad de los crímenes, su presentación minimizadora y la renuncia a una revisión reflexiva contribuye al efecto de tremendismo que la crítica suele asociar normalmente, pese a las resistencias de Cela, con *La familia de Pascual Duarte*. El autor, que siempre intentó eludir una caracterización estereotipada de su obra y su persona, señala con razón que la tradición del tremendismo comenzó ya con Quevedo y el *Lazarillo*. Y sostiene que lo espantoso no es la literatura sino la realidad que se refleja a través de ella («Sobre los tremendismos» 17). Por consiguiente, el texto de Cela contiene, además de una dimensión crítica acerca de la existencia, un componente social que refleja el tremendismo de la realidad española; esto es, las presiones de una hombría de reminiscencias arcaicas y que no cesa de motivar el comportamiento de Pascual.

Habría que preguntarse cómo consiguió Cela transmitir estos efectos desconcertantes que problematizan su presente, para que su

---

<sup>10</sup> Los datos supuestamente eximentes relativos a la trágica fatalidad de su existencia constituyen el motivo principal de las memorias de Pascual. Véanse pp. 21, 32 y s., 52, 93, 95, 100 y s., 102, 104, 109, 127, 132, 139 y 150.

<sup>11</sup> Ésta es la opinión predominante en la crítica literaria española; véase Jürgen Siess (51).

obra pudiera ser aceptada por la censura en 1942. Una posible respuesta se deduce de la indicación de las relaciones intertextuales entre *La familia de Pascual Duarte* y el *Quijote*, que Cela contempla como un modelo literario y que influyó, en lo que atañe a contenido y estructura, en la primera.<sup>12</sup> Así, el Alonso Quijano de Cervantes vivió cincuenta años como miembro respetable de la sociedad antes de convertirse en caballero andante: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años...” (71).

La forma de vida de Pascual tampoco muestra particularidad alguna hasta que cumple los treinta años. Una posible lectura sería, por lo tanto, la de considerar al protagonista de Cela como un criminal demente que actúa solo. Por otro lado, también es plausible la interpretación de que nadie, por principio, está libre de desarrollar un comportamiento problemático. Pascual Duarte se convertiría así, de forma preocupante, en un símbolo de la imponderabilidad de la existencia humana.

Otro paralelo que podría establecerse con el *Quijote* sería el hecho de que Cela se sirva de la técnica de la narración mediatizada. Teniendo en cuenta la política de la censura franquista, esta variante permite que el autor delegue la responsabilidad del contenido explosivo en un editor ficticio, escenificando un juego perspectivista que encubre el propio punto de vista mediante varias maneras de narrar y presentar. En este sentido, surge, a la manera de una *mise en abyme*, una multitud de reflejos entre el marco de la novela y los recuerdos del protagonista, que resultan a la par desorientadores y fascinantes. Para comprender esta técnica novelística, comparemos el texto interior de Pascual Duarte con las declaraciones de los textos polifónicos y frecuentemente ambivalentes que lo enmarcan. A la narración de los recuerdos le precede una «Nota del transcriptor», anónima, en la que se postula una lectura moralizadora de la confesión vital del asesino: “El personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra; un modelo ante el que no cabe sino decir: ¿Ves lo que hace? Pues hace lo contrario de lo que debiera” (14).

---

<sup>12</sup> Cela habla, además, de la poesía burlesca y del *Buscón* (Vilas 181).

Cela construye el discurso del ‘transcriptor’ tan de acuerdo con las supuestas expectativas del lector enfocado<sup>13</sup> —esto es, del censor— que prácticamente le impone la aprobación de su obra. Por eso, en una perspectiva moralizadora y conservadora, el texto introductorio predomina sobre el texto interior, subordinando a la meta pedagógica las crueldades y la problemática presentación del protagonista. No obstante, se puede apreciar cómo el texto interior tiende a emanciparse del texto que lo enmarca: a diferencia de las declaraciones del editor, Pascual Duarte no se muestra en sus memorias como una personalidad totalmente negativa sino como un carácter problemático, cuyas adversidades resultan incluso comprensibles. Ello sucede, por ejemplo, en el momento en que Pascual describe el sufrimiento que padeció por falta del cariño de su madre, la temprana muerte de su hijo y el adulterio de su esposa. Gracias a la hibridación de carácter del protagonista, el texto interior recibe una dinámica propia con la cual se contrarresta la interpretación fijada por el transcriptor. Este efecto que genera el texto interior hace que Neuschäfer opine que el asesino es “an sich kein schlechter Mensch” [no es de por sí una mala persona] y “auch nicht unsensibel”, [tampoco es insensible] (81).

Tras la «Nota del transcriptor», figura una carta que Pascual, mientras está a la espera de su ejecución, dirige a Joaquín Barrera y López, el destinatario de su confesión vital. En ella, el asesino se presenta como un pecador arrepentido. Ello lo confirma primeramente el copista, que sugiere que la vida de Pascual ha de verse como un ejemplo disuasorio. Claro que el texto interior cumple esta advertencia sólo de manera incompleta. Sin embargo, la referencia al castigo que le espera al criminal es una tentativa de aplacar al censor: tras la anticipación de la muerte de Pascual, se esconde el cálculo del autor, quien advierte que los crímenes no quedan impunes. La inminente ejecución del asesino legitima de esta manera la presentación de la problemática visión retrospectiva de su vida.

Sigue a la carta un extracto del testamento de Barrera, que tilda el texto de “disolvente y contrario a las buenas costumbres” (18). Tras esta opinión, se esconde de nuevo el doble juego de la recepción estratégica de Cela. Con esta declaración se confirman, por un lado,

---

<sup>13</sup> Erwin Wolff define el lector enfocado en los siguientes términos: “Leseridee, die sich im Geiste des Autors bildet” [aquella idea del lector que se forma en la mente del autor] (166).

las normas de una concepción moral burguesa y conservadora. Por otro lado, estas mismas informaciones juegan con el carácter revelador de los recuerdos. Conjugando el apaciguamiento reasegurador y la elaboración simultánea de una sensación, Cela hace posible que su novela ofrezca varias lecturas (con diferentes interpretaciones). La dedicatoria de Pascual que conduce al texto interior y que se dirige a su última víctima, el conde Jesús González de la Riva, también sirve para realzar el arrepentimiento del autor del crimen y el desarrollo posterior del elemento de tensión.

Tras los recuerdos de Pascual, los textos introductorios concluyen con «Otra nota del transcriptor», que se refiere a la historia y las lagunas del manuscrito, así como a unas cartas de dos testigos de la ejecución. Como estos testigos presenciales, un sacerdote y un carcelero, evalúan el comportamiento de Pascual de forma contradictoria, se reincide en el carácter ambivalente de los elementos introductorios que enmarcan la biografía del protagonista, aunque también la ambivalencia de ésta. A ojos del clérigo de la prisión, Pascual se presenta como un pecador arrepentido que cometió aquellos crímenes movido por las circunstancias de su vida y que esperó su muerte casi como un santo. El carcelero, por el contrario, considera que el asesino era un loco que fue a la muerte como un cobarde, y dando alaridos de miedo. Por consiguiente, la novela pone al lector ante la duda acerca de la personalidad, la cuestión de la culpabilidad y el problema de la sinceridad del arrepentimiento. El confuso comentario concluyente del editor, “¿Qué más podría yo añadir a lo dicho por estos señores?” (165), confirma la ambigüedad de la obra.

La estructura del texto interior, en que el protagonista cuenta su vida, pone de manifiesto la poética de la indeterminación usada por Cela. Especialmente significativo es a este respecto el abrupto final de los recuerdos de Pascual tras el asesinato de su madre, ya que ahí se omite la muerte violenta del conde Don Jesús, mencionada en la dedicatoria. De esta manera, Cela priva al lector de información crucial. Este método novedoso anticipa la técnica, difundida en los años cincuenta por el *nouveau roman* francés, llamada *le blanc* o el vacío. Como consecuencia de la disolución de la cronología –consideremos que la perra Chispa muere de un tiro a principios del primer capítulo, aunque, en caso de que la novela transcurriese de forma lineal, debería aparecer después del capítulo décimo–, hallamos una anticipación de los componentes del *nouveau*



*roman*. De manera sorprendente, el paralelo llega aún más lejos: al igual que *La familia de Pascual Duarte* –cuya primera edición en francés fue publicada en 1948–, Alain Robbe-Grillet intenta incluir en su novela *Le voyeur* del año 1955 al lector implícito<sup>14</sup> en la constitución de sentido del texto. Por ello, el novelista francés sitúa un asesinato en el vacío semántico, sin que los hechos puedan ser reconstruidos definitivamente como en el caso de Cela.<sup>15</sup> Mientras que Robbe-Grillet suscita sospechas, mediante indicios precisos, Cela se limita únicamente al ‘blanco’ desorientador. La intención que persigue la vanguardia francesa de despertar el deleite por la lectura renunciando a dar especificaciones concretas respecto al sentido –Roland Barthes destacó lo mucho que la deconstrucción de la semántica fomenta el *désir* y el *plaisir* por el texto (v. Zima 276)–, conduce a Cela al límite en el cual el placer amenaza con caer en el extremo de la frustración.

Así, en relación con el asesinato de Don Jesús, la interacción entre las especificaciones concretas del narrador respecto al sentido y su interpretación por parte del lector, se perturba, al rehusar incluso informaciones rudimentarias. El autor niega al público el cumplimiento de su deseo de certidumbres transformando, de manera novelesca, una idea determinante del realista Flaubert para la modernidad literaria: “La *bêtise* consiste à vouloir conclure”.<sup>16</sup> Inclusive, alusiones a la marcha de los acontecimientos les son negadas al lector, de manera que la novela de Cela evidencia la moderna experiencia de la pérdida de referencias.<sup>17</sup> Por eso, las razones del ‘blanco’ quedan en la incertidumbre. ¿Pascual interrumpió su

<sup>14</sup> Wolfgang Iser califica al lector implícito como poseedor del rol del lector marcado en la novela, esto es, como estructura arraigada en el texto (*Der implizite Leser* 92).

<sup>15</sup> La novela *Djinn* de Robbe-Grillet une de manera semejante los elementos de la novela policíaca con un multiperspectivismo desorientador y una coexistencia de instancias narrativas. El autor recurre además a la interacción de texto-marco y texto interior.

<sup>16</sup> Carta dirigida a Louis Bouilhet (4-IX-1850), en Gustave Flaubert (*Correspondance* 680). En la última novela de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, se da esta comprensión (v. Leinen 212). Pascual, dando voz al parecer del autor, realiza la siguiente reflexión: “Las cosas nunca son como a primera vista nos las figuramos, y así ocurre que cuando empezamos a verlas de cerca, cuando empezamos a trabajar sobre ellas, nos presentan tan raros y hasta tan desconocidos aspectos, que de la primera idea no nos dejan a veces ni el recuerdo” (108).

<sup>17</sup> Henri Lefebvre acuña el concepto de *chute des référentiels* [caída de las referencias] para caracterizar la conciencia universal problemática (209).

manuscrito voluntariamente o es que fue obligado por la ejecución de su sentencia de muerte? Las referencias entre el texto interior y el marco también permiten suponer que se haya podido perder la última parte de las memorias de Pascual, ya que pasaron por muchas manos antes de que el copista tomara posesión de ellas. Finalmente, tampoco puede descartarse la posibilidad de que fueran sometidas a la censura en la ficción, ya que el transcriptor se reserva el derecho de abreviar y embellecer el manuscrito de Pascual, como comenta en su nota introductoria: “He preferido, en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por lo sano” (13).

La explicación tranquilizadora de que las omisiones son irrelevantes no puede disimular que al lector se le prive intencionadamente de información. Aunque el copista y editor afirme en su «Otra nota», tras el relato de las memorias de Pascual, que buscó con afán el desenlace del manuscrito, hay que poner en duda la credibilidad de esta declaración, dada la ruptura de estilo que hallamos; aunque hasta el momento el transcriptor se haya esforzado por emplear un tono pertinente, ahora narra su presunta búsqueda de la parte restante del manuscrito en un estilo rebuscado y pedante:

A la botica le di la vuelta como un calcetín; miré hasta en los botes de porcelana, detrás de los frascos, encima –y debajo– de los armarios, en el cajón del bicarbonato... Aprendí nombres hermosos –*ungüento del hijo de Zacarías, del boyero y del cochero, de pez y resina, de pan de puerco, de bayas de laurel, de la caridad, contra el pedero del ganado lanar*–, tosí con la mostaza, me dieron arcadas con la valeriana, me lloraron los ojos con el amoníaco pero por más vueltas que di, y por más padrenuestros que le recé a San Antonio para que me pusiera algo a los alcances de mi mano, ese algo no debía existir porque jamás lo atapé. (158; mi subrayado)

Viéndolo de cerca, nos damos cuenta de que probablemente el editor y censor buscó la parte del manuscrito que falta en un lugar equivocado. Porque, aunque se hayan encontrado las notas de Pascual por casualidad en la farmacia de Benigno Bonilla en Almendralejo, ello no significa que también puedan localizarse allí las páginas que faltan. Ya el destinatario del manuscrito, el farmacéutico Joaquín Barrera López, vivía en Mérida, como se deduce por las señas que constan en

la carta que le mandó Pascual. El transcriptor podía haberse informado sobre el paradero de las partes que faltan de la autobiografía preguntando allí o a las herederas de Barrera, las monjas del servicio doméstico, en caso de que realmente hubiera estado interesado en su publicación.

La tesis de que la reducción del texto es producto de la ficción está respaldada por el hecho de que Pascual asesina al conde, mencionado en la dedicatoria, al comienzo de la guerra civil. Por consiguiente, la cuestión en torno a la fuerza explosiva potencialmente política que haya podido tener el crimen se aborda de pasada, pero no se le da respuesta. Además, queda por saber por qué, según la manifestación de Pascual, la víctima lo llamó cariñosamente Pascualillo, sonriéndole, antes de que éste le diera el tiro de gracia. Destaca, en este contexto, el hecho de que Pascual utilice el verbo *rematar*, en vez de *matar*. Claro que también podríamos suponer que Pascual, el asesino reincidente, únicamente deseaba embellecer su crimen. Pero esto sólo daría pie a nuevas incertidumbres, puesto que sus primeros asesinatos los narra con una cruel objetividad.

En caso de que esta versión del narrador en primera persona fuera fiable, habría que plantearse la cuestión de por qué fue condenado a muerte en tiempos del franquismo por haber ayudado a morir a alguien de forma supuestamente humana, tras haber sido indultado por el planificado asesinato a sangre fría de su madre a fines de la Segunda República. Todo hace suponer, de nuevo, que la sanción del criminal pudo ser una concesión del autor implícito<sup>18</sup> al representante de la censura: al franquismo se le presenta como régimen que restablece el orden jurídico y la armonía social. En contra de este punto de vista positivo, encontramos al mismo tiempo la problemática presentación de la sociedad en el texto de Pascual, que describe el entorno vital, rural y las relaciones sociales que reinan en ella, como estáticas, represivas y dominadas por el poder físico.

---

<sup>18</sup> Resumiendo las definiciones de Wayne C. Booth y Wolf Schmid, Hannelore Link señala lo siguiente, en mi traducción: A este personaje, cuya existencia podemos deducir del texto como autor de todas sus peculiaridades y procedimientos literarios, lo llamamos *autor implícito* o *abstracto*. Implícito, porque no se hace notar explícitamente en el texto, contrariamente al narrador ficticio, dado que está presente solamente de manera indirecta (pero de forma continuada). Abstracto, porque, como conciencia deducida del texto, nunca puede asumir la individualidad concreta de una persona histórica, externa al texto (21).

Al mismo tiempo, se insinúa, ante la combinación del matricidio y el indulto en la República y el homicidio supuestamente piadoso y la condena a muerte bajo el régimen de Franco, la cuestionable proporcionalidad de la práctica de la jurisprudencia franquista. El 'blanco' en los recuerdos de Pascual también puede ser interpretado como la intención del autor de llamar la atención sobre la autocensura de los escritores españoles. Por otro lado, la omisión de los hechos que hubieran podido resultar conflictivos en sentido político constituía una condición para poder publicar la novela.

De esta manera, Cela, que entre 1943 y 1944 trabajó como censor, se guarda de criticar directamente las presiones de la censura. Permite, más bien, que el texto hable por sí mismo formulando y aludiendo a preguntas y problemas sin indicar respuestas y soluciones. En cuanto el transcriptor expone sus intervenciones en el texto original como medidas positivas para proteger al lector de "intimidades incluso repugnantes" (14), esto puede ser interpretado como autocensura sumisa que anticipa la censura estatal en la ficción. Por otro lado, precisamente al nombrar las medidas de censura por parte del editor ficticio, se llama la atención del lector sobre la existencia de unas "tijeras interiores" que actúan en la conciencia del autor coartando la libertad artística. Debido a estas omisiones censuradas y a la retrospección intencionadamente fragmentaria, la novela de Cela invierte el ya mencionado modelo del *Quijote*, ya que el editor ficticio de esta última se considera satisfecho de haber podido presentar la biografía completa de un caballero gracias al hallazgo casual de un manuscrito (Cervantes 9, 142).

Sin embargo, *La familia de Pascual Duarte* no deja de ser un fragmento, dada la escasa voluntad que el transcriptor ficticio pone en la publicación del manuscrito *in toto*. En lugar de las inseguridades del ficticio traductor morisco de Cervantes, encontramos las intervenciones concienzudas del censor anónimo de Cela. *La familia de Pascual Duarte* exhibe, por lo tanto, un estatus de autenticidad sumamente precario, ya que las declaraciones del narrador autodiegético, del copista, del censor y del autor implícito se entrecruzan en este texto híbrido, de tal manera que el lector nunca sabe a ciencia cierta quién le habla y en qué testimonio confiar. Por ello, la novela, en tanto que obra de arte enigmatizada, invita a una interpretación que la dote de sentido, si bien rehúsa proporcionar cualquier tipo de respuesta concluyente.

Con arreglo a las normas de la autobiografía, los recuerdos de Pascual presuponen un acuerdo tácito con el lector respecto a la credibilidad de lo expuesto (v. Lejeune 155, 160). Como consecuencia de su estrategia de desorientación, Cela mina esta construcción, ya frágil, haciendo que el narrador se lamente del “poco orden que llev[a] en el relato” (45). En el texto-marco Pascual ya había anunciado: “nunca fue la memoria mi punto fuerte, y sé que es muy probable que me haya olvidado de muchas cosas incluso interesantes” (15). Hay que admitir, por lo tanto, que el texto interior muestra algunas lagunas en la memoria y algunas reprobaciones, que corresponden, en lo relativo a la estructura, al principio constructivo posmoderno de la *desfabulación* (v. Díaz Arenas), que implica el papel activo del lector en la novela. Aunque el asesino asegure mediante la declaración “no he de querer inventar” (45), su esfuerzo por llevar a cabo una descripción verídica, no queda claro si finalmente omite los episodios desagradables, ya que, en su declaración inicial, afirma: “Yo, señor, no soy malo” (21). Junto con las medidas de censura del transcriptor, la novela tiende a ser, así, una codificación de segundo grado, puesto que la intención narrativa y la elección del género hacen suponer una autocensura del narrador autodiegético. Cela da pie a nuevas incertidumbres al hacer que el Pascual, que va haciendo memoria, adopte la postura de un pecador arrepentido, mientras que el Pascual recordado se nos aparece como una persona insensible, que se libra a sus instintos. Mary Ann Beck destaca este aspecto (71).

Este efecto desconcertante se intensifica mediante la despersonalización del narrador, con la cual Cela radicaliza un procedimiento que hasta ese momento había llegado a su punto culminante en la literatura con la creación de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. La destreza estilística de Cela y su efecto desconcertante se pueden documentar de un modo ejemplar comparando el asesinato del proxeneta Estirao y la popular escena de muerte de Emma Bovary. El narrador de Flaubert expone:

Y en seguida su pecho empezó a jadear en un estertor acelerado. Le salía toda la lengua fuera de la boca; sus ojos, dando vueltas, palidecían como dos globos de lámpara que se apagaban, hasta parecer muerta de no ser por la horrible aceleración de las costillas, sacudidas con un jadeo furioso, como si el alma diera botes para desprenderse. [...] Una

convulsión la derribó de nuevo sobre la cama. Todos se acercaron. Había dejado de existir. (377; ed. española)

En la obra de Cela, Pascual le aplasta las costillas y el pulmón a su víctima, tumbada en el suelo: “Era demasiada chulería. Pisé un poco más fuerte... La carne del pecho hacía el mismo ruido que si estuviera en el asador... Empezó a arrojar sangre por la boca. Cuando me levanté, se le fue la cabeza –sin fuerza– para un lado” (131).

El narrador heterodiegético de Flaubert aporta una detallada y repensada descripción de la agonía, que logra embellecer mediante una lograda comparación. Por el contrario, el texto de Cela aumenta el choque del contenido, ya que el narrador autodiegético sólo redacta una descripción rudimentaria que siembra la impresión de una abstención emocional. A diferencia del elocuente narrador de Flaubert, el narrador de Cela se inviste de rasgos monstruosos por su información fragmentaria, la indiferencia transmitida estilísticamente y el símil que está fuera de lugar. Mientras que en el caso de Flaubert, al receptor se le incita sólo a reconstruir mentalmente la exposición detallada de la escena, en el caso de Cela, debido a la reducida función ilustradora del texto, la experiencia del horror se libra de inmediato a la fantasía del lector. Su técnica de representación une la problematización de sus protagonistas con el aumento del efecto de la consternación, al crear vacíos semánticos rehusando de antemano el inequívoco sentido fijado y dejando que sea el lector quien concrete en gran parte los hechos. Las expectativas del lector suscitadas por la carta de Pascual que contiene el texto-marco y por el inicio de las memorias quedan defraudadas, porque, al narrar, Pascual no manifiesta ningún signo de arrepentimiento. Al margen de ello, el episodio expuesto y los demás asesinatos y matanzas de animales concluyen en un ‘blanco’, antes de que, en el siguiente capítulo, comiencen nuevos sucesos.

El hecho de que los crímenes sean cada vez más crueles en la segunda parte de la retrospectiva, contribuye a que el carácter de Pascual resulte más enigmático y disonante con respecto al principio, donde parecía estar apelando a la comprensión de los lectores. Esto se hace notar de modo particular en el caso del brutal matricidio, que Pascual intenta justificar posteriormente atribuyéndole, según su ideología irracional, rasgos exorcistas. Aunque Pascual quisiera transmitir su imagen positiva por medio del comentario, “mi arrepen-

timiento no menor debe ser que el de un santo” (60), la descripción que hace de su madre da pie, sin querer, a un efecto contrario. La compara con una “bruja” (142), menciona sus “malas artes” (149) y, mediante su demonización (la selección léxica utilizada en la descripción de la lucha con la víctima confirma este propósito: “La condenada tenía más fuerzas que un demonio” [156]; “Que por lo visto ya había estado gritando como una poseída durante el parto de Rosario” [34]), sienta las condiciones para poder hacer recaer sobre ella la responsabilidad del supuesto destino fatal de él, de su desdichada vida y finalmente de sus asesinatos. El criminal se presenta como una víctima de las intrigas de su madre responsabilizando de sus faltas a ella y al ambiente en el que creció: “La verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya –aun antes de nacer– estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar” (32). También: “No; no podía perdonarla porque me hubiera parido. Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno” (155).<sup>19</sup> Sólo el asesinato de la odiada mujer, que significativamente resulta ser el único personaje anónimo de la novela, permite que Pascual se libere del poder que ejerce esta especie de mal de ojo sobre él, que le recuerda insistentemente su fracaso como padre de familia y esposo. Tras la muerte de su hijo Pascualillo, los reproches de su mujer Lola y su madre hacen surgir un complejo de inferioridad. En esta ocasión, Pascual amenaza a su madre por primera vez con matarla. El tema de su ‘mal de ojo’ aparece aquí también como un factor que determina el argumento: “—El fuego ha de quemarnos a los dos, madre./ —¿Qué fuego? / —Ese fuego con el que usted está jugando. Mi madre puso un gesto como extraño [...]. No entendía; mi madre no entendía. Me miraba, me hablaba... ¡Ay, si no me mirara!” (99).<sup>20</sup>

Tras el asesinato de su madre, quien, según la interpretación de Eloy E. Merino, representa una alegoría de la destrucción de la

---

<sup>19</sup> La expresión “echarme al mundo” constituye una expresión paralela al concepto de *Geworfensein* formulado por Heidegger para referirse a un sentimiento vital problemático. Pero en este caso es poco probable que se trate de una alusión a la filosofía existencial de Heidegger, puesto que a la altura del año 1942 sólo existía en español la traducción de su obra *Was ist Metaphysik?* (v. Siess 55).

<sup>20</sup> Hans Rudolf Picard remite al motivo de la humillación, vinculado al de la mirada (75).

España republicana decadente,<sup>21</sup> Pascual expresa el alivio que siente y el nuevo estado de ánimo positivo en el que se encuentra, diciendo: “El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me corrió [por] las venas. Podía respirar...” (157). El tono del narrador es desconcertante, ya que las expectativas estaban depositadas en una confesión autobiográfica, como se anunciaba en el texto-marco, que aseguraba la manifestación de arrepentimiento, renovada en el texto interior señalando sus “más profundos remordimientos” (105). En cambio, aquí figuran sus descripciones, indiferentes de sus crímenes y asesinatos, al lado de sentencias generales y moralizadoras, como, por ejemplo: “El vino no es buen consejero” (78) o “¡Mala cosa es el tiempo pasado en el pecado!” (105). Además de las incongruencias estructurales mencionadas inicialmente entre el texto introductorio y el texto interior, aparecen tensiones en las memorias de Pascual, referentes a la creación de unas expectativas y la falta de su cumplimiento, al estilo y al contenido, a los hechos y las palabras, así como al yo narrador y al yo narrado. Tras esta semántica contradictoria que hallamos en el discurso del asesino y la poética de indeterminación, se esconde la ironía narrativa de Cela, que tiene como meta sembrar la inseguridad en el lector, cuestionando las pautas vigentes del bien y el mal, las normas y su extralimitación.

### III

La estrategia de desorientación continúa mediante la animalización de los personajes de la novela y la humanización de los animales, como presentaré a continuación. Es sorprendente que, hasta el momento, ambos aspectos no hayan sido investigados de manera más regular, pese a ser uno de los motivos principales de la novela.<sup>22</sup> A este respecto, hay que resaltar la frecuencia con la que Pascual

---

<sup>21</sup> En su artículo, Merino hace hincapié en el vínculo entre el carácter del protagonista y el concepto primario de la ideología falangista, la violencia. La representación alegórica de los valores oficiales ciertamente contribuyó mucho a la aceptación de la novela por las autoridades.

<sup>22</sup> Merino analiza cómo las muertes violentas de algunos animales (todas hembras, no en balde) en la novela sirven a modo de entrenamiento para Pascual, en su derrotero hacia el matricidio.



cita animales para utilizarlos en comparaciones con las que caracteriza a otras personas de la novela. Pero la referencia animal no sólo especifica las características de los demás, sino que posibilita que en ella se refleje el narrador en primera persona con su punto de vista individual y sus relaciones sociales. De esta manera, Pascual le atribuye cualidades negativas al prójimo, sirviéndose por regla general de la animalización de las personas. Esto es lo que sucede, por ejemplo, cuando describe el escaso grado de civilización de sus padres: “Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar– y esto hacía que se cuidaran bien poco de pensar los principios y de refrenar los instintos” (31). El fenómeno según el cual los límites son borrados, expuesto mediante la animalización, también puede ser aplicado en el caso de los padres en cuanto a lo específico del sexo, ya que ambos reúnen características masculinas y femeninas. Respecto al padre se dice que “tenía un carácter violento y autoritario para algunas cosas, era débil y pusilánime para otras” (33). La madre es violenta y tiene miedo al agua, dice palabrotas, bebe y lleva un “bigotillo cano por las esquinas de los labios” (30).

La descripción que Pascual hace del comportamiento de su madre recibe, en comparación, sólo una calificación positiva en un pasaje en el que le lame las heridas a su hijo Mario (51), como una perra a sus cachorros. El padre del narrador es deshumanizado tras haber contraído la rabia por un perro rabioso y golpear a diestro y siniestro “como un león” (46). Rosario, la hermana del protagonista, ha heredado, al igual que su hermano, las predisposiciones negativas de sus padres, ya que “si el bien hubiera sido su natural instinto, grandes cosas hubiera podido hacer” (38). Aunque mantiene una relación relativamente buena con su hermana, la caracteriza como “más avisada que un lagarto” (38). Su hermano Mario, disminuido físico y psíquico, está dominado por su ser animal, de tal manera que casi no posee rasgos humanos y es tratado como un animal. Véanse algunos ejemplos:

No pasó de arrastrarse por el suelo como si fuese una culebra y de hacer unos ruiditos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata [...] pasábase los días y las noches llorando y aullando como un abandonado, y como la poca paciencia de la madre la agotó cuando más falta le

hacía, se pasaba los meses tirado por los suelos, comiendo lo que le echaban, y tan sucio que aun a mí que, ¿para qué mentir?, nunca me lavé demasiado, llegaba a darme repugnancia. (48, 49)

Aún al morir padece la deshumanización, tras ahogarse en una tinaja con aceite de oliva, puesto que su postura recuerda a una “lechuga ladrona a quien hubiera cogido un viento” (52).<sup>23</sup>

El motivo de la animalización prosigue mediante las comparaciones que se establecen, tras la muerte de Pascualillo, entre las mujeres que lo rodean y los cuervos (94); Lola, que se comporta poco más tarde como “una leona atacada” (96) y que es “fiera como un gato montés” (98), le parece también “ruin como las culebras” (101). Pascual recurre a la expresión “rugíamos como bestias” (156) con el fin de describir la lucha contra su madre, de la que dice que es “medio machorra” (34). Cuando la degüella finalmente como a un animal y su sangre le salpica en la cara, se da cuenta de que sabe igual que “la sangre de los corderos” (157).

Por lo visto, en el entorno de Pascual sólo rigen las leyes del estado natural, tal como lo describe el filósofo inglés Hobbes (primera parte, capítulo 13), ya que las personas que viven al borde de la pobreza “arrugan el ceño como las alimañas por defenderse” (21). El que Pascual atribuya, por medio de la técnica de la animalización, a las personas cualidades de bestias generalmente intimidatorias o repugnantes, indica una grave irregularidad en sus contactos sociales. Su método de descripción intenta minimizar a la vez la culpa de sus crueles delitos, puesto que Pascual parece estar convencido de que su culpabilidad disminuye al describir de manera deshumanizante a las personas que lo rodean. A su parecer, vive como el lobo de una manada, que solamente es fiel a las leyes naturales que le impone la sociedad.<sup>24</sup> Por ello, las formas convencionales de amor y ternura sólo pueden surgir en casos excepcionales, como en la relación entre Pascual y Pascualillo. Por el contrario, la animalidad marca el

---

<sup>23</sup> En opinión del crítico literario Antonio Iglesias Laguna, el niño se convierte incluso en un objeto, ya que recuerda a un “queso manchego” en aceite (226).

<sup>24</sup> La imagen que Cela tiene sobre el hombre y la sociedad se refleja en la siguiente afirmación suya: “Hay que ser demasiado ingenuo o demasiado santo para ver con optimismo al hombre, ese lobo que, a diferencia del lobo, mata a bocados a sus congéneres” (Amorós 279).

comportamiento del protagonista y los demás personajes en todas las áreas de la intimidad interpersonal.<sup>25</sup>

Las delimitaciones entre el hombre y el animal no sólo se desdibujan en cuanto a las observaciones que Pascual hace de las personas. Su autodescripción también está marcada involuntariamente, y en gran medida, por la animalización. A ello contribuye de manera decisiva su tan sensible olfato, que desde niño ya le lleva a sentirse extremadamente intranquilo al echar en falta el familiarizado y penetrante *olor a bestia muerta* que predominaba en el establo:

Es extraño pero, de mozo, si me privaban de aquel olor me entraban unas angustias como de muerte; me acuerdo de aquel viaje que hice a la capital por mor de las quintas; anduve todo el día de Dios desazonado, venteando los aires como un perro de caza. Cuando me fui a acostar, en la posada, olí mi pantalón de pana. La sangre me calentaba todo el cuerpo. Quité a un lado la almohada y apoyé la cabeza para dormir sobre mi pantalón, doblado. Dormí como una piedra aquella noche. (25)

Esa particular predisposición olfativa acompaña a Pascual durante toda su vida: la cloaca en la que pesca anguilas es “maloliente como tropa de gitanos” (26), y se acuerda de que el Estirao subrayaba sus insultos dando “golpecitos con la vara sobre las matas de tomillo” (42). Los presentimientos negativos que asaltan a Pascual en la boda con Lola también se deben a su olfato (70), y cuando apuñala a Zacarías se da cuenta de que los campos huelen a jaras y a tomillo (80). La medida en la que los olores influyen en los sentimientos y las percepciones de Pascual está documentada por la descripción del olor a acetileno que hay en la cocina, “que tiene un olor acre y agradable que se hunde hasta los nervios, que nos excita las carnes” (101).

La conexión temática entre hombre y perro que se establece por el olfato concluye cuando el protagonista pasa, de noche, tras haber salido de la cárcel, por un cementerio cuando lo invaden temores irracionales, y huye de pánico “como un perro huido” (140). Cuando se siente provocado, en su estado de excitación despierta en su pecho

---

<sup>25</sup> El motivo de la animalización también se halla en el discurso narrativo expuesto en *La colmena*. Véase aquí la descripción del niño gitano: “El niño es vivaracho como un insecto [...] El niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de perversa bestia de corral” (107, 116).

“un nido de alacranes” y “en cada gota de sangre de mis venas, una víbora me mordía la carne” (125). Al mismo tiempo, se queda “frío como un lagarto” (129) antes de matar al Estirao. En oposición a su nombre, que, simbolizando al ‘cordero pascual’, hace alusión a la inmolación de Cristo y a la bondad, inocencia y pureza, Pascual abandona la cárcel de Chinchilla sin ser “manso como una oveja” (133). Como el animal feroz que se encuentra en su interior no ha dejado de existir, atribuye el asesinato de su madre a su predisposición animal: “—¿Ves los lobos que tiran por el monte, el gavián que vuela hasta las nubes, la víbora que espera entre las piedras? / — ¡Pues peor que todos juntos es el hombre! / —¿Por qué me dices esto? / —Por nada!. Pensé decirle: —¡Porque os he de matar!” (100).

El autor presenta a Pascual, que actúa conforme a su convicción de que “el instinto no miente” (151), como a una persona sumamente guiada por su naturaleza.<sup>26</sup> La mecánica del esquema irreflexivo estímulo-reacción es intensificada de tal manera que el protagonista reacciona a veces no sólo como un animal sino también como una máquina. Este proceso de la objetivación aclara ejemplarmente la reacción que muestra Pascual frente al comentario hipócrita que hace Rafael tras la muerte de Mario:

—¡Angelitos al cielo! ¡Angelitos al cielo...! —y sus palabras me golpeaban el corazón como si tuviera un reló dentro... Un reló que acabase por romperme los pechos... Un reló que obedecía a sus palabras, soltadas poco a poco y como con cuidado, y a sus ojillos húmedos y azules como los de las víboras, que me miraban con todo el intento de simpatizar, cuando el odio más ahogado era lo único que por mi sangre corría para él. (54)

Más tarde, Pascual vuelve a comparar a Lola con el mecanismo de un reloj por su parto puntual (86). La influencia tan grande que la impulsividad ejerce sobre el protagonista y que hace que designe su corazón como una ‘máquina’ (62) desencadena también el impulso de desvirgar a Lola. El ritmo ternario y fluido de su descripción intensifica en este caso el efecto de una sucesión de estímulo y reacción: “Las piernas de Lola brillaban como la plata, la sangre me golpeaba por la frente y el corazón parecía como querer salirse del pecho” (57).

<sup>26</sup> Wolfgang Matzat indica que en *La colmena* también se pretende que los impulsos que guían al hombre adopten una dimensión pesimista en cuanto a la cultura (292, 296).

Mediante la exposición de los sucesos, Cela rompe, como más tarde lo haría también en *La colmena*, con los tabúes reinantes en la España católica referidos a la presunta sexualidad animal, reprimida en la tradición judeocristiana, por considerarse una disposición inadecuada para el hombre. Así es que el primer contacto sexual entre Lola y el protagonista se produce sobre la tumba del recién sepultado Mario. Pascual expone la escena de la siguiente manera:

La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven [...] Lola me sonreía con su dentadura toda igual... Después me alisaba el cabello [...] La tierra estaba blanda, bien me acuerdo. Y en la tierra, media docena de amapolas para mi hermano muerto; seis gotas de sangre... / —¡No eres como tu hermano...! ¡Eres un hombre...! / —¿Me quieres? / —¡Sí!. (58)

Cuando Cela presenta de manera desafiante la desenfrenada entrega a la animalidad y la sexualidad como fuente de placer, nos trae a la memoria a Sade y a Lautréamont. La animalización del individuo que hallamos en toda la novela recibe al respecto una nueva faceta mediante la combinación de Eros y Thanatos, la lucha animal de los amantes y el placer sensual. Con el fin de desconcertar a los lectores y violar las normas tradicionales y morales, el factor animal y blasfemo se sublima por la experiencia de una mutua satisfacción sexual.

Cela esquivo la suposición de la superioridad del hombre sobre el animal mediante la animalización a la que somete a sus personajes, pero también por su tendencia a humanizar a los animales. Este proceso culmina en el momento en que un cerdo se come las orejas de Mario, invirtiendo el tradicional reparto de papeles. En este sentido, el autor se sirve de la ‘antropofagia porcina’, un motivo sorprendentemente popular desde Galdós. Es de suponer que al redactar su episodio se inspirase sobre todo en *Divinas palabras* de Valle-Inclán, ya que esta obra también trata de un disminuido psíquico que, después de muerto, sirve de alimento a un cerdo.<sup>27</sup> A excepción de este episodio, la humanización de los animales se realiza siempre desde el punto de vista irracional de Pascual. Para

<sup>27</sup> Alfred Rodríguez rastrea el motivo además en Azorín, Lorca y Ayala. Otra posible fuente de Cela es *La pícara Justina* de López de Úbeda ya que en esta obra un perro consume las orejas del fallecido padre de Justina (v. McPheeters 138).

el narrador, el comportamiento humano y animal están a un mismo nivel. Por lo tanto, asesina desahogando su rabia ciega en su yegua, por haber derribado a su mujer embarazada, que a consecuencia de este accidente sufre un aborto. En vez de vengarse del animal por su supuesto e incorrecto comportamiento, debería haber buscado la culpa en sí mismo. Al fin y al cabo, sabía que la espantadiza yegua ya le había dado una coz a una mujer durante el viaje de novios en Mérida. Aun así, permitió que la embarazada Lola cabalgara, al finalizar el viaje, sola y de regreso a casa, para irse él con los amigos a un local. Al atribuirle al animal paradójicamente la capacidad humana de reflexionar, cualidad de la que él mismo carece, rechaza tener que asumir la responsabilidad por lo sucedido.

Con su perra Chispa actúa de manera muy parecida. Según el protagonista, ella también patentiza un comportamiento humano, por lo que suele hablar con ella y buscar su contacto visual (86). Con expresiones como “me miraba menos cariñosa”, “como suplicante”, “casi gimiendo”, “unos ojos que destrozaban el corazón”, “su pena”, “su inocencia” y “ese aire doliente” (86), le atribuye emociones como a ninguna persona en la novela. Esta humanización provoca que la memorable y enigmática ejecución del perro les haya resultado a algunos críticos literarios más conmovedora que el asesinato del Estirao o la madre, a la que se presenta como una bruja (v. por ejemplo, Feijoo 38). Es precisamente esta proyección de las cualidades humanas en el animal la que hace que la ejecución sea explicable tras la muerte de Pascualillo: Pascual se siente culpable de la muerte de su hijo por no haber podido protegerlo del “mal aire traidor” (92). Y, como consecuencia, no sólo se ve expuesto a los reproches de Lola, su madre y Rosario, sino también a que Chispa lo mire fijamente con la “mirada de los confesores, escrutadora y fría [...] como si fuese a culpar[le] de algo” (28). Pascual se libera de esta silenciosa recriminación matando a la perra. El crimen sangriento acaba con la mirada del animal, en la que el protagonista ve reflejada sus propias debilidades de manera insoportable.<sup>28</sup> Sólo la muerte de la

---

<sup>28</sup> Por lo tanto, habría que relativizar la opinión de Neuschäfer cuando afirma que ‘la inexplicable ejecución’ de Chispa ha sido injustificada (81). A Jean-François Chevrier y Christine Maurice les parece que el animal es una existencia dotada de una mirada, todavía no bastante desarrollada para figurarse el mundo tal como el hombre lo puede hacer, pero ya en posesión de la apariencia de una conciencia (843). Esta interpretación confirma la importancia de la mirada de Chispa.

perra restablece la jerarquía tradicional y antropocéntrica.<sup>29</sup> A este respecto, la reacción del protagonista muestra de nuevo una considerable paradoja: precisamente por sacrificar a Chispa, como hace con la yegua en beneficio de su antropocentrismo, aparece como un monstruo.

En cuanto a su estrategia para sembrar confusión, Cela no se conforma únicamente con presentar las cualidades animales de Pascual. El asesino también dispone de rasgos simpáticos, tiene cierto sentido del humor y aspira a conseguir emociones y felicidad: “Usted me perdonará, pero no puedo seguir. Muy poco me falta para llorar [...] Me confesé, y me quedé suave y aplanado como si me hubieran dado un baño de agua caliente [...] La besé ardientemente, intensamente, con un cariño y con un respeto como jamás usé con mujer alguna, y tan largo, tan largo, que cuando aparté la boca el cariño más fiel había aparecido en mí” (61, 69, 148). A diferencia del cura de la prisión, que pone de relieve en su citada carta que el asesino no es ninguna “hiena” sino un “manso cordero” (161), el texto presentado por Pascual se opone a una unívoca evaluación de su carácter. Cela va más allá de la forma tradicional de representar a una persona, centrando la mirada en las características de la existencia humana que antes hubieran de estar reprimidas. Ya la fábula atribuye, en una perspectiva antropocéntrica mayormente casual, cualidades humanas a animales, haciendo perceptible estéticamente y desde la distancia, lo problemático del carácter humano. Cela, en cambio, reduce esta distancia y la dirección de proyección de manera desconcertante, transponiendo lo animal en lo humano. Si las figuras animales en la fábula se encuentran en una posición intermedia entre las características reales de las personas y las de los animales, las personas problemáticas de Cela experimentan, como humanos, la pérdida de su situación como sujeto, a consecuencia de sus rasgos y su comportamiento animal. Estas personas corresponden a la definición que hace Georges Bataille del animal, que percibe su mundo sin reflexionar “comme de l’eau à l’intérieur de l’eau” (25), es decir,

---

<sup>29</sup> Georges Bataille remite a este significado de matar animales: matar al animal y modificarlo a su gusto no significa solamente convertir en una cosa lo que sin duda no lo era al principio; también significa definir de antemano al animal viviente como una cosa (53).

como inmanencia inmediata.<sup>30</sup> La animalidad de las personas en *La familia de Pascual Duarte* le sirve al autor como metáfora de aquellos instintos en los que se impone de manera violenta lo marginado por la sociedad y lo supuestamente superado.<sup>31</sup> A este respecto, Cela hace alusión al mensaje del Génesis, porque la orden de Dios se cuestiona a través de la acentuación de lo animal en las personas. Además, destaca la fragilidad de la imagen humana marcada por el catolicismo y el franquismo como fundamentos del orden social.<sup>32</sup>

#### IV

De la animalización y la humanización a lo grotesco, que también contribuye al efecto desconcertante y subversivo de *La familia de Pascual Duarte*, sólo hay un paso. Cela inicia, a la manera de Bachtin, un juego carnavalesco con la tradición de la novela mediante su creación de un protagonista enigmático y paradójico, así como por las que impone la polifonía de la novela. Al mismo tiempo, la innovadora inversión de la perspectiva habitual retoma la tradición de lo grotesco establecida en España desde Quevedo en la literatura y Goya o Velázquez en la pintura. Precisamente, la mezcla comprensible de lo humano con lo animal y hasta lo mecánico que encontramos en *La familia de Pascual Duarte* suscita la inquietante impresión de lo grotesco y monstruoso.<sup>33</sup> A diferencia de Bachtin, que realza el aspecto del cuerpo deforme como expresión de lo grotesco (15),

---

<sup>30</sup> En la situación del animal se da seguramente el elemento de la situación humana, es decir, que es posible considerar al animal sin duda como un sujeto, para el cual el resto del mundo resulta objeto, pero que no dispone nunca de la posibilidad de verse a sí mismo así. Algunos elementos de esta situación los puede comprender la inteligencia humana, pero el animal no puede *percatarse* de ellos (Bataille 25).

<sup>31</sup> Gerhard R. Kaiser interpreta en este sentido el papel del animal como metáfora en la literatura moderna (68).

<sup>32</sup> Marian Louise Scholtmeijer explica la desconcertante función del sacrificio animal en la civilización moderna (92).

<sup>33</sup> Véase Bachtin (17, 84). Pascual se sirve en sus comparaciones animales principalmente de las serpientes, los búhos y los reptiles usados preferentemente en lo grotesco, según Kayser. El sacrificio de Chispa parece como un intento de liberarse de la amenaza de lo grotesco. Para Kayser, el hombre moderno aún puede experimentar, incluso con animales que le son familiares, la extrañeza de lo enteramente otro y un sentimiento inquietante y enigmático (135).



Cela lo interpreta, al igual que Baudelaire y Poe, como un fenómeno psíquico. En el lugar de la risa liberadora, con la cual, según Bachtin, reacciona tradicionalmente el pueblo medieval ante lo grotesco, Cela deposita el horror del lector moderno sobre los abismos del alma humana. La risa, que es la principal característica de lo grotesco, desaparece casi por completo y queda deformada en humor negro a consecuencia de la ironía narrativa. La *Angstlust*<sup>34</sup> (placer del miedo), el usual modelo de composición en la literatura, que hace que lo horroroso sea estéticamente deseable desde la distancia, también se acredita en la novela. Por consiguiente, los aspectos que predominan en la obra de Cela son lo fascinantemente alarmante y lo atroz, que resultan de la falta de delimitación entre lo animal y lo humano. Aparte de esto, *La familia de Pascual Duarte* también aparenta ser grotesca, ya que, en vez de cumplir las expectativas depositadas en los lectores, que quedan incumplidas, perdura una situación tensa entre su destrucción y su conservación.<sup>35</sup> Las características propias de lo grotesco, como el desconcierto y la incongruencia, la distorsión y la deformación, la desigualdad y el incumplimiento de expectativas (Best 6), indagan en el dominio del uniforme discurso cultural y social propagado oficialmente en España. A la vez, expresan la actual problemática de una desorientación existencial. A diferencia de lo absurdo, que establece la falta de sentido en el mundo como algo invariable (Pietzcker 207), lo grotesco de Cela critica el sentido social y vigente y desenmascara su hipocresía con el fin de modificarla. De esta manera, aparecen en *La familia de Pascual Duarte*, por medio de lo grotesco, aquellos temas como el crimen y la sexualidad que hasta entonces habían sido desbancados por las autoridades sociales y cuya existencia, según Cela, marca de manera persistente el carácter de la autoritaria y patriarcal sociedad española.<sup>36</sup> La novela de

---

<sup>34</sup> El concepto apropiado lo utiliza Anz en *Literatur und Lust* (144). Pero la restricción a la novela de horror resulta algo reductora. Las explicaciones sobre la literatura como juego con el lector son muy reveladoras en lo referente al éxito de público de *La familia de Pascual Duarte* (33).

<sup>35</sup> A diferencia de Kayser, Carl Pietzcker no define lo grotesco como una estructura que abarca varios sectores de obras de arte sino como la estructura de un acto de conciencia, en el cual se experimenta una desproporción entre una espera y lo que se le opone (201).

<sup>36</sup> Según Pietzcker, el crimen y la sexualidad constituyen los componentes centrales de los cuales lo grotesco extrae su poder anárquico (208). Los dos temas vuelven a aparecer en *La colmena*.

Cela indaga en la imagen humana y en las categorías del orden social que formulan la pretensión de ser absoluto, exponiendo las partes oscuras de la existencia y haciendo de lo grotesco, de forma comparable al esperpento de Valle-Inclán (Roloff), desde la distancia irónica el portador de un mensaje crítico-social.<sup>37</sup>

Mediante la técnica de la animalización, el premio Nobel recurre a un método que Umberto Eco tematiza en *Il nome della rosa* a través de la descripción de las grotescas caligrafías del monje Adelmo. Sus miniaturas mezclan en un psalterio lo humano con lo animal creando así un mundo erróneo. Como si más allá del límite de un discurso, que por definición sea el discurso de la verdad, se desarrollara, profundamente ligado a ello, mediante misteriosas alusiones en enigmas, un discurso engañoso sobre un universo que está de cabeza (*Il nome* 84). El discurso subversivo del mundo animalizado se independiza en las notas de Adelmo, de tal manera que el ciego Jorge lo condena duramente como peligro para el discurso de la verdad. Como Guillermo de Baskerville admite con razón, este primero es capaz de comentar alegóricamente las presuntas verdades: para cada virtud y para cada pecado existe un ejemplo extraído del mundo animal, y los animales reflejan el mundo humano (*Il nome* 87). De esta manera, la animalización conlleva la desconcertante inversión de los supuestos conocimientos, con la consecuencia de que Eco llega al igual que Cela hasta la última verdad de la época moderna y la posmodernidad, con la conclusión de que no existe la verdad.

En vista de las presiones predominantes, el autor de *La familia de Pascual Duarte* también encubre su opinión tras la ambivalencia de su texto. A este fin, se sirve del efecto desorientador de lo grotesco, que pone en duda las ideas dominantes del hombre, de la convivencia y del orden social sin negarlas radicalmente. En cuanto a su macroestructura y su microestructura, así como a su contenido y su estilo, la novela de Cela plantea en el caso de una lectura crítica muchas preguntas inquietantes. Cada vez que la investigación intenta responder claramente a la pregunta planteada por Hoyle,

---

<sup>37</sup> Teniendo en cuenta la situación de la historia contemporánea de España, la evaluación de Pietzcker sobre el lugar histórico de lo grotesco es aplicable a la novela de Cela. Escribe que sólo puede aparecer donde las orientaciones mundiales anteriores se rompan o empiecen a romperse y sean combatidas sin haber sido ya reemplazadas por otras nuevas (211).

“Is he good or bad?” o “Is he bad or mad?” (20), refiriéndose al personaje de Pascual, o cuando intenta atribuirle a la obra un sentido únicamente psicologista, sociocrítico u ontológico, esto va en contra de la intencionalidad de *La familia de Pascual Duarte*, que además niega al lector todo tipo de respuestas complacientes. Según la manera deconstructivista, en la que está compuesta la novela, la disolución del sentido y la contradicción interna de lo grotesco, Pascual es *good*, *bad* y *mad*, al mismo tiempo. La crítica cifrada sobre la realidad española también contiene dimensiones ontológicas. Es precisamente a partir de sus características de obra abierta, que la protegen frente a la censura, que *La familia de Pascual Duarte* obtiene la fascinación de gran efecto en el público. Además, Cela plasma literariamente de forma ejemplar aquella técnica creativa que tanto entusiasmaba a Baudelaire en la obra de Goya. En sus *Curiosités esthétiques*, el crítico de arte francés decía que el gran mérito de Goya consistía en crear lo monstruoso de manera verosímil. Sus monstruos habían nacido viables y armónicos. Nadie se había atrevido a tanto como él en el sentido de lo absurdo posible (439). Se tiene la convicción de que las estrategias de Cela respecto a la desorientación del lector no van a la zaga del arte pictórico de Goya.

## OBRAS CITADAS

- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando. *Novela y cultura española de postguerra*. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- AMORÓS, Andrés. «Sin máscara. Conversación con Cela». *Revista de Occidente* 33 (1971): 267-284.
- ANZ, Thomas. *Literatur und Lust: Glück und Unglück beim lesen*. München: C. H. Beck, 1998.
- BACHTIN, Michail M. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/M., 1990.
- BATAILLE, Georges. *Théorie de la religion*. Paris: Gallimard, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. «Quelques caricaturistes étrangers». En *Curiosités esthétiques*. Paris: Conard, 1923. 429-446.
- BECK, Mary Ann. «Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*». En *Novelistas españoles de postguerra*. Rodolfo Cardona, ed. Vol. I. Madrid: Taurus, 1976. 65-88.

- BERGSON, Henri. *Le rire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.
- BEST, Otto F. «Einleitung». En *Das Grotteske in der Dichtung*. Otto F. Best, ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980. 1-22.
- «Cartas de censores». *El País* 4-III-1982: 29.
- CELA, Camilo José. «A Mrs. Caldwell habla con su hijo. Algunas palabras al que leyere». En *Obra completa*. Vol. VII. Barcelona: Destino, 1969. 972-977.
- . «Sobre los tremendismos». En *Obra completa*. Vol. XII. Barcelona: Destino, 1989. 17-20.
- . *La colmena*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1994.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Luis Andrés Murillo, ed. Vol. I. Madrid: Castalia, 1991.
- CHEVRIER, Jean-François y Christine Maurice. «Une étrange parenté». *Critique* 34.375-376 (1978): 838-847.
- DÍAZ ARENAS, Ángel. *Der Abbau der Fabel im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*. Viena: VWGÖ, 1984.
- ECO, Umberto. «L'œuvre ouverte et la poétique de l'indétermination». *La Nouvelle Revue Française* 3 (1960): 117-124, 313-320.
- . *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1973.
- . *Il nome della rosa*. Milán: Bompiani, 1982.
- FELJOO, Luis Iglesias. «Introducción a Camilo José Cela». *Ínsula* 518-519 (1990): 37-40.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary. Mœurs de province*. Paris: Garnier, 1971.
- . *Correspondance*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1973.
- . *Madame Bovary*. Pról. de Mario Vargas Llosa. Trad. Consuelo Bergés. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- HOBBS, Thomas. *Leviathan*. Stuttgart: Reclam, 1970.
- HOYLE, Alan. *Cela: La familia de Pascual Duarte*. London: Grant & Cutler, 1994.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio. *Treinta años de novela española 1938-1968*. Vol. I. Madrid: Prensa Española, 1970.
- INGARDEN, Roman. *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tubinga: 1965.

- ISER, Wolfgang. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.
- . *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: mgv-Verlag, 1990.
- KAISER, Gerhard R. «Zur Metaphorik der Moderne». *Synthesis* 10 (1983): 65-77.
- KAYSER, Wolfgang. *Das Grotteske. Seine Darstellung in Malerei und Dichtung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1960.
- LEFEBVRE, Henri. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris: Ed. du Seil, 1968.
- LEINEN, Frank. *Flaubert und der Gemeinplatz. Erscheinungsformen der Stereotypie im Werk Gustave Flauberts*, Frankfurt/M.: Lang, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. «Le pacte autobiographique». *Poétique* 14 (1973): 137-162.
- LINK, Hannelore. *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart-Berlin-Colonia-Maguncia: Kohlhammer, 1976.
- MATZAT, Wolfgang. «Die Modellierung der Großstadterfahrung in Camilo José Celas Roman *La colmena*». *Romanistisches Jahrbuch* 35 (1984): 278-302.
- MCPHEETERS, D. W. «Tremendismo y casticismo». *Cuadernos Hispanoamericanos* 337-339 (1978): 37-40.
- MERINO, Eloy E. «La violencia falangista como alegoría en *La familia de Pascual Duarte*». *Ojancano* 16 (1999): 3-28.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1991.
- PICARD, Hans Rudolf. «Narrative Präsentation zwischen Fiktion und Wirklichkeit in C. J. Celas *La familia de Pascual Duarte*—Die sinnkonstituierende Leistung der Beziehung zwischen Rahmen und Text». En *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert. Akten des deutschen Hispanistentages 1983*. Dieter Kremer, ed. Hamburg: H. Buske, 1983. 69-76.
- PIETZCKER, Carl. «Das Grotteske». *Deutsche Vierteljahresschrift* 45. 2 (1971): 197-211.
- QUEVEDO, Francisco de. *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Madrid: Castalia, 1986.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Dijnn. Un trou rouge entre les pavés disjointes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.

- RODRÍGUEZ, Alfred. «Esbozo de un tema moderno: la antropofagia porcina». *Papers on Language and Literature* 2.1 (1966): 269-273.
- ROLOFF, Volker. «Valle-Inclán und die Aktualisierung der Farce im Theater der zwanziger Jahre». En *Avantgarde theater und Volkstheater. Studien zu Drama und Theater des 20. Jahrhunderts in der Romania*. Konrad Schoell, ed. Frankfurt/M-Berna: Peter Lang, 1982. 84-108.
- SCHOLTMEIJER, Marian Louise. *Animal Victims in Modern Fiction: From Sanctity to Sacrifice*, Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- SIESS, Jürgen. «Ansätze zum 'existentialistischen' Roman in Spanien». *Iberoromania* 35-36 (1992): 50-65.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1956.
- URRUTIA, Jorge. «El manuscrito de *La familia de Pascual Duarte*». *Ínsula* 518-519 (1990): 68-69.
- VILAS, Santiago. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: 1968.
- WOLFF, Erwin. «Der intendierte Leser». *Poetica* 4 (1971): 141-166.
- ZIMA, Peter V. *Literarische Ästhetik*. Tübingen: Francke (UTB), 1991.