



Contexto ideológico y forma narrativa en La familia de Pascual Duarte: En busca de una perspectiva lectorial

Author(s): Germán Gullón

Source: *Hispania*, Mar., 1985, Vol. 68, No. 1 (Mar., 1985), pp. 1-8

Published by: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/341587>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

American Association of Teachers of Spanish and Portuguese is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Hispania*

Contexto ideológico y forma narrativa en *La familia de Pascual Duarte*

En busca de una perspectiva lectorial

Perdonen Uds. que comience aludiendo a un añejo y desprestigiado término crítico-literario, el “fondo,” y su intercambiable noción de “mensaje,” utilizada principalmente en los estudios sobre el cine. Lo hago porque las interpretaciones tradicionales de *La familia de Pascual Duarte* (1942), novela clave por su posición en el punto de arranque de la historia de la literatura española contemporánea, me parecen incompletas, debido, en principio, a una indecisión de tipo ético-moral y política sobre lo que allí se cuenta (fondo-mensaje). La crítica vacila a la hora de asignar culpas al protagonista y orilla la dificultad adscribiendo a sus acciones criminales un carácter dual, enunciable en el siguiente equívoco: Pascual es culpable de *asesinatos inevitables*. Tal ambigüedad revela un fuerte amorfismo interpretativo, basado como digo, en una duplicidad significativa justificable sólo por una lectura parcial de la obra, por la perspectiva con que muchos y buenos estudios la abordan,¹ una visión conformada en los confines lectoriales del comienzo de la posguerra, lo que, en consecuencia, ha afectado las descripciones formales de la novela, del cómo se cuenta, tendientes a reforzar la indeterminación interpretativa. Han sido los críticos mismos, sobre todo los historiadores de la literatura española, quienes han prolongado esa lectura parcial, que entorpece la recepción de otros elementos textuales. Ocupándome de éstos, y desde éstos, propongo la reconstrucción de la lectura del *Pascual Duarte*. Confío, no tanto en haber logrado una lectura “completa,” como en haber sustituido una parcialidad por otra que, en su día, caducará también. El ejercicio de la sustitución, en cambio, asegura la vitalidad crítica.

La descripción del “mensaje” de *La fami-*

lia exige unas gotas de pragmatismo. Demasiadas interpretaciones de Pascual Duarte, homicida sin entrañas (el asesinato de sus semejantes ni le inmuta), tienden a excusar al criminal vía una piedad mal entendida, aduciendo factores sociales: la exacerbación de su odio por el contraste entre su penuria económica y la riqueza de algunos vecinos, o causas existenciales. Sin embargo, enfocadas las cosas realísticamente, los asesinatos de Pascual resultan monstruosos, aunque sí admiten diversas explicaciones. De hecho, la novela supone dos grandes explicaciones, la del transcriptor y la del personaje mismo, conjuntas al final en la visión total proyectada por el autor implícito, visión que, a su vez, se relaciona con la creada en otros textos a través del diálogo intertextual, en explicaciones de la conducta humana ofrecidos en libros de semejantes características.

Toda novela puede considerarse una explicación, siendo la justificación cervantina de la locura de don Quijote el prototipo universal del género. En *La familia* se han notado influencias del *Lazarillo de Tormes*, en donde se explica la deshonra del protagonista por casarse éste con la querida de un clérigo; tampoco faltan ecos de los dramas rurales de Federico García Lorca, de la atmósfera represiva que aclara el suicidio de la joven Adela en *La casa de Bernarda Alba*. Estas y otras obras conforman el trasfondo literario (el marco) del Cela autor y el del lector culto, y complejizan la dilucidación del proceso lectorial al interrelacionarse en nuestra mente, haciendo difícil la captación del personaje en su singularidad.

Angel del Río expone en su *Historia de la Literatura Española* los rasgos culturales del XVIII español recordando las ideas de Paul

Hazard, contenidas en *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, para ilustrar cómo los europeos rechazaron los modelos de hombre propuestos por la cultura española en el siglo XVII, concretamente el Caballero del Verde Gabán, el hombre razonable, y el héroe cristiano de Gracián. Posteriores modelos nacionales tampoco han gozado de mayor éxito; pecan de los mismos defectos que el cervantino. Continuando en la veta de Hazard, quisiera proponer — y con ello abro la discusión sobre la obra de Cela — que la figura proyectada por el transcriptor en *La familia* supone un modelo de conducta prototípico de la España de posguerra, fácilmente reconocible por cualquier habitante o conocedor de la península ibérica. Al describirlo creo que registraremos características bien sabidas del españolismo.

El transcriptor se parece bastante al proto-intelectual de la posguerra. Su juicio es seguro y contundente, “[Pascual Duarte] es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo”² (p. 50). Conoce los límites del buen gusto, de lo razonable y de lo permisible; cuando los pasajes de las memorias son demasiado “crudos,” (p. 49) no duda en “usar de la tijera y cortar por lo sano” (pp. 49-50). Aquellos hombres, cómplices indirectos de la censura oficial, ayudaron a borrar memorias, escamoteando las del pasado inmediato a las generaciones nacidas bajo el franquismo. Volcaban sus energías intelectuales en el minucioso ejercicio de un cominerismo de diletanti cercano a la cursilería.

A la botica le di la vuelta como un calcentín; 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 pederro del ganado lanar — tosi con la mostaza, me dieron arcadas con la valeriana, me lloraron los ojos del amoníaco, pero por más vueltas que le di, y por más padrenuestros que le recé a San Antonio. . . . (p. 195).

Nuestro proto-hombre se ha vuelto tontito, le entran mareos modernistas. Este estilista cumple su misión con éxito al certificar la maldad de Pascual desde la falsa atalaya del intelectual imparcial, aduciendo dos testigos de cargo de gran parcialidad: el cura y un guardia civil. Sendos testimonios corroboran el miedo del criminal a la muerte, su cobardía en el último instante, broche con que se cierra el libro, dejándonos con la imagen de un caso curioso. Percibidas por el transcriptor las reacciones de Pascual, éste queda limitado, suscrito

a un orden del relato pensado para ejemplificar un modelo anti-heroico, e incluso, si examinamos los testimonios que no provienen de Pascual aducidos por el copista, un rico, don Joaquín, amigo del cacique don Jesús, un cura y el guardia civil, Pascual está condenado de antemano: los miembros del jurado no son sus iguales, sino hombres de pro, esos tertulianos, curas, médicos y guardias civiles que presidían la vida social española de posguerra. La condena podría haber sido suavizada sólo si el copista hubiera conocido de cerca al personaje; mas, sabemos que ni una fotografía pudo conseguir; (dice: “Lamento no poder complacerle en lo de la fotografía, y no sé tampoco cómo decirle para que pudiera arreglarse” [p. 99]) y una vez conocido, podría haber abogado por su causa.

El uso del transcriptor produce un efecto curioso en la novela — en ésta y en cuantas exhiben un procedimiento semejante — la dramatiza. Provoca el desplazamiento del intermediario característico del género, el narrador, asemejando su narratividad a la del drama; conocemos cuanto pasa mediante la interacción dialogal. Asistimos en *Pascual Duarte* al monólogo dramático-narrativo de Pascual, que está presentado, prejuzgado, y enmarcado por los comentarios del copista. Drama y novela se relacionan al nivel compositivo, acierto artístico pero incómoda situación moral; exhibe la frivolidad intelectual de quien sin atestiguar jamás la conducta de Pascual pretende ser su intérprete, convirtiéndose así en conciencia superpuesta, falsa conciencia, muy propia de las dogmáticas letras contrarreformistas que violan toda libertad.³

William Shakespeare creó en *Hamlet* un sugestivo juego de perspectivas en el famoso pasaje del drama dentro del drama. El rey, tío del príncipe y asesino de su padre, asiste a una representación amañada por Hamlet; durante la escena van a recrearse las circunstancias del homicidio. El rey sigue atento a los diálogos mantenidos en el escenario; Horacio, un amigo del príncipe, observa sus reacciones al drama, mientras Hamlet sólo se fija en el rey para interpretar sus emociones. Si se inmuta con la recreación del asesinato, la culpa quedará establecida. El escritor inglés dramatizó así la libre elección, la conciencia, la capacidad del hombre (Hamlet) de interpretar por sí mismo las acciones humanas y actuar en consecuencia. El transcriptor de Cela no mira al acusado, a los testigos; sólo lee testimonios

escritos. El prejuiza las memorias de Pascual a través de los testimonios de los espectadores, puntales del orden opresivo de la España en que *Pascual Duarte* se publicó.⁴

Por tanto, conviene que busquemos la autoría, la autoridad de la novela por nuevos caminos. Fijándonos en el cuadro y no en el marco, el primer capítulo ofrece ya una clave orientadora; la voluntad del personaje de explicar, de comunicar, contrasta con la insistencia del transcriptor. Pascual rebosa de vitalidad, de fuerza creativa. Veamos a dónde la dirige, y cómo la recoge el transcriptor.

La novela que llamamos contemporánea amplió las frecuencias de transmisión del mensaje. La mezcla de géneros llevó ya en el siglo XIX a que un dramaturgo, Henrik Ibsen, empleara personajes “razonadores” (Henry James habló de “*ficelles*”), el Dr. Relling, por ejemplo, en *El pato salvaje*, que desempeña el papel de narrador, en un género en que por definición no lo tiene. Sin embargo, Ibsen transmite al lector un punto de vista bastante concreto. La novela de la época, por su lado, iba dramatizándose como atestigua *Su único hijo*, de Leopoldo Alas, o el famoso capítulo de la feria agrícola en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, y en ambas el diálogo se sobrepone a la narración pura. Tales cruces genéricos provocaron una difuminación de la figura del narrador (paradójicamente podríamos hablar de narración sin narrador), obligándonos a buscar el mensaje en aspectos distintos de la composición, y así llegamos al uso de estructuras significantes en la novela moderna, la ficción fragmentada, tan apropiada, por ejemplo, para presentar el caos de una revolución en *Los de abajo* (1915-1925), de Mariano Azuela. (Un camino paralelo y complementario en el trazado de la hibridez del género lo encontramos en la progresiva espacialidad de la ficción.) En estas circunstancias, el predominio de elementos narrativos no tradicionales de la novela moderna, sobrecargó las lecturas críticas de *La familia*, poniendo mayor énfasis interpretativo en el artificio del transcriptor que en el verdadero narrador de la obra, su protagonista, al que se viene considerando primordialmente en su función de personaje. Reandemos el camino.

La creación de Cela se origina en la voluntad comunicativa de Pascual, dispuesto a indagar y a explicarse la propia conducta y no en los juegos del transcriptor. Subordinada así, y de momento, la presentación del narrador o en-

cuadre de la novela a la narración/focalización interna, la lectura se cifra en la tensión entre tres novelas posibles, no en la existente entre la versión del copista versus la versión de Pascual. El personaje observa la ficcionalización de su vida, sobre la que el transcriptor ejecuta la “poda.” Uno actúa sobre lo generado, el otro es el generador.

Precede al capítulo inicial la “Carta anunciando el envío del original,” lleva al pie la firma “Pascual Duarte,” que por sus semejanzas con la “Notas del transcriptor” merece párrafo aparte. Coinciden los dos en la persona narrativa, la primera: ambas explican que se trata de unas “memorias” (pp. 49 y 52). El uno prefiere censurar los pasajes escabrosos, “cortar por lo sano” (pp. 49-50), mientras el otro, en acción correspondiente, dice “que al intentar contarla[s] sentí tan grandes arcadas en el alma que preferí callármela[s] y ahora olvidarla[s]” (p. 52). Estas coincidencias existen porque el copista y Pascual hablan del “largo relato” (p. 51), según llama el protagonista a su propia creación, la novela en sí.

Me atosiga, al empezar a redactar lo que le envío, la idea de que por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato, o dónde habría de cortar si el tiempo que he gastado hubiera sido mal medido, y esa seguridad de que mis actos habían de ser, a la fuerza, trazados sobre surcos ya previstos, era algo que me sacaba de quicio. (p. 52)

A Pascual le preocupaba, le “trastornaba” pensar que el destino humano “está escrito” de antemano “en el libro de los Cielos” (p. 53). La predestinación constituye así una versión originaria del relato de lo vivido, y ambos en su conflicto lo exasperan. Mas, el contar su vida (de la que se han excluido, y no olvidemos, los pasajes más crudos) le produce un efecto terapéutico: “Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé, y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos” (p. 53).

La novela en este punto se abre en tres: la predestinada, los “surcos trazados” que exasperaron al personaje y le hacen dudar de si vale la pena continuar la suya, la vivida y la escrita, que difiere de las anteriores por sus omisiones, supresiones que conforman un texto terapéutico, que le acalla la conciencia. Pascual al contar restaña las llagas de la herida. De esas tres novelas posibles, la predestinada queda incompleta, abierta, es una pregunta, superpregunta sin respuesta, novela en ciernes, cuya única función consiste en

recordar la ausencia de la religión en la vida del protagonista. Sobre los otros dos relatos se articula la narración interior.

Esquema narrativo: la figura del narratario⁵

Las ficciones, la 'vívida' y la escrita, comparten una característica esencial, el continuo acallar, la falta de palabras exhibida por el actuante y por el emisor. Pascual parece incapaz de defenderse con la palabra; quizás un poquito de labia le hubiera permitido responder al Estirao o a su madre, y evitar las consiguientes acciones criminales. El actuante, Pascual-personaje, y el Pascual-narrador, el que cuenta desde la cárcel, aparecen atenazados en los momentos claves por el silencio, donde se incuban sus violentas reacciones. Los diferencia el que los silencios vividos se convierten en la novela en vacíos sintácticos, siendo las marcas de esas oquedades expresadas en frases incompletas, terminadas en puntos suspensivos, donde reverbera cuanto quería olvidar de su vida, o al menos no verbalizar. La pauta narrativa viene marcada por lo no dicho, esas motivaciones que lo lanzaron al crimen sin que él las entendiera. Al recrear en la escritura las tensiones sentidas, el narrador prescinde de su experiencia de hombre maduro, y revive las incomprensiones, la indecisión latente en el origen de sus arrebatos criminales. Junto al narrador (e incorporo un nuevo elemento al análisis) aparece el narratario, un compañero de camino, el que le va a ayudar a configurar un sentido a su vida distinto del registrado en las causas judiciales. El narrador, yo consciente del relato, establece a nivel lingüístico un diálogo con un tú, el narratario, ése a quien primero confiamos el sentido de lo escrito, no con "el otro" de la conciencia, poseedor de un sistema de valores hecho, sino con el otro lingüístico a quien confiamos nuestros balbuceos, nuestros pensamientos en su hacerse. Y dije que lo encontramos, por ejemplo, en los puntos suspensivos, porque allí remansa lo que el yo todavía no comprende, aunque ya los huecos (puntos suspensivos), revelen, indiquen algún posible entendimiento. Los vacíos — puntos suspensivos están preñados de señales que el narratario recoge, y poco a poco esas señale — proyecciones del narrador dirigidas al tú — narratario van condensándose, el narrador comienza a despejar las incógnitas de las que el narratario ha sido repositorio, la verdad de la ficción va perfilándose, y cuando la compren-

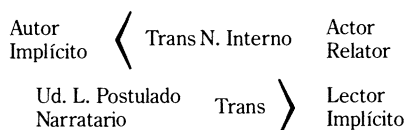
sión sea total, narrador y narratario, el diálogo yo — tú se hace innecesario, el yo absorbe el sentido, comprende, cierra el relato.

El narratario, en fin, resulta una contrafigura del protagonista, un heterónimo en el papel, una imagen hecha de palabras, a quien en el acto de irle inscribiendo en el texto se le fue creando. Mientras el Pascual-actor se siente culpable, empujado por los mismos instintos, y capaz de cometer las atrocidades, el relator va conociéndose a sí mismo, sus limitaciones, a través del narratario. Son figuras complementarias, uno es el yo actuante, el otro el que se desdobra en la escritura en un acto reflexivo con el fin de ahondar en el misterio, en el sentido de la vida.

Entiendo que las motivaciones criminales de Pascual vienen de su incapacidad de expresión, de su imposibilidad de verbalizar los sentimientos. Quienes ven a Pascual desde el existencialismo o superestructuras filosóficas semejantes, pierden de vista el texto, que refleja una esencial incapacidad del personaje para conceptualizar, y por eso la novela es tan extraordinaria: el que Pascual cuente su propia vida es un acto heroico, supone la lucha contra la palabra, corrompida por los lenguajes oficiales de nuestra España, los religiosos y los políticos, como muy bien explicará Miguel Delibes en su recreación más tolerante de Pascual Duarte, Pacífico Pérez en *Las guerras de nuestros antepasados*.

Por otro lado, Pascual no cesa de invocar a Ud., a la persona a quien remite lo narrado. En realidad, estamos hablando de dos tipos de lectura: a la primera la podemos denominar "narratorial," mientras la segunda es la explícita, dirigida al lector postulado en el texto, que no debe ser confundido con quien efectúa el descifrado final; aquél es un simple lector designado.

El esquema narrativo de *Pascual Duarte* responde al siguiente cuadro:



De momento sólo hemos comentado varias de las figuras entre los corchetes. Definimos el carácter del transcriptor, a quien las lecturas tradicionales de la novela asignaban características positivas y nosotros, a cuarenta años, consideramos negativamente. Esboza-

mos dos facetas de Pascual: la del actor-autor de los crímenes relatados y la del relator en búsqueda reflexiva de una explicación de las fuerzas misteriosas que lo empujan a la violencia, es el cerebro al que le hubiera gustado dirigir la mano y evitar la violencia.

La actuación de Pascual-actor responde a sacudidas instintivas, reacción a las provocaciones viscerales condensadas casi siempre en una mirada. En las páginas iniciales la matanza de Chispa, la perra, prefigura los homicidios venideros: “tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría” (p. 64), “y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal. Cogí la escopeta y disparé” (p. 65). Cuando la mirada resulta insoportable, el destino está echado. En contraste con estas miradas cargadas de emoción, de odio, Pascual descubre en Madrid las vacías; la mujer de Estévez, Concepción, le “miraba con todo descaro . . . pero pronto me demostró . . . que con ella no había nada que hacer” (p. 151). Por una supuesta mirada de un viandante a Concepción, Estévez, su marido, entablará con el sujeto una batalla verbal sin “ni siquiera [hacer] ademán de llegar a las manos” (p. 151).

Perfilar al relator requiere mayor tacto. En él converge la doble función de relatar la actuación protagonizada por Duarte-actor, la historia en sí, de dotarla de una trama, de discursivizarla, y de asumirla en las reflexiones sobre su existencia dirigidas a “Ud.,” don Joaquín Barrera. Un ejemplo ayudará a enfocar las funciones.

Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario. De aquel tiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta que punto relataré fielmente lo sucedido; voy a intentarlo sin embargo, pensando que si bien mi relato pueda pecar de impreciso, siempre estará más cerca de la realidad que las figuras que, de imaginación y a ojo de buen cubero, pudiera usted hacerse. (p. 71)

Una simple hojeada al libro, a su organización sintáctica, a las formas oracionales predominantes, revela, según dije, una enorme cantidad de frases terminadas en puntos suspensivos y de frases exclamativas, con una menor de condicionales. En ellas se dirige a sí mismo, a su narratario, a un tú, a aquél con quien conversamos a veces, con el otro, no el de la conciencia, sino ése que ronda la punta de la pluma y nos fuerza a explicarnos mejor, clarificar nuestras percepciones, a conceptualizarlas. Los puntos suspensivos indican que la conceptualización queda incompleta.

Una lectura cuidadosa de la novela confirma que el narrador escribe para alguien ajeno al Ud. “Nací hace ya muchos años—lo menos cincuenta y cinco—en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz; el pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días—de una lisura y una largura como usted, para su bien, no puede figurarse—de un condenado a muerte” (p. 57). Sería inconcebible que don Joaquín (Ud.) desconociera el trazado de la carretera entre un pueblo a Almendralejo, la residencia de su mejor amigo, y la cercana Mérida, su ciudad. La frase siguiente “no puede ni figurarse” lo largo que es la espera para un condenado a muerte tampoco le corresponde, pues se basa en el símil de la carretera, “lisa y larga como un día sin pan,” escrito para beneficio de otro. Cabe así hablar de dos canales de comunicación: el transmisor de las señales emitidas para don Joaquín y el que las lleva con el narratario en mente.

Una detallada descripción del pueblo mismo viene igualmente remitida a nombre de don Joaquín. ¿Es posible que él nunca hubiera visitado la casa de su íntimo, don Jesús? Resulta incongruente; creo que figura en el texto por su utilidad a nivel temático para el lector y en el escritural para el narratario.

En el episodio de la perra asoma aún mejor el narratario, al desdoblarse la conciencia del narrador

La perra volvió a echarse frente a mí y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los lince. . . . Un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos. El pitillo se me había apagado; la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome, fija, de un momento a otro, y su mirada calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, del animal. Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra. (p. 65)

El “ahora” indica que en el presente de la escritura entiende el porqué de su proceder instintivo en la matanza del animal; sin embargo, persiste un no sé qué inexplicable, los puntos suspensivos abren el discurso, la posibilidad de que el narrador halle luego causas de mayor peso, conceptualice el suceso de otra manera.

Las frases exclamativas denotan también la presencia del narratario. "Rosario se nació siempre debilucha y esmirriada— ¡poca vida podía sacar de los vacíos pechos de mi madre! —y sus primeros tiempos fueron tan difíciles que en más de una ocasión estuvo a pique de marcharse" (p. 74). Los signos de exclamación confirman las intenciones narrativas de aplazar el cierre del discurso. Sin ellos el mensaje sería simplemente que la madre tenía la leche escasa, que lo es, pero la exclamación le añade un matiz esencial: los pechos vacíos aluden a que Rosario iba a sacar poco líquido *nutritivo*, fuente de la vitalidad física, y aún menos *humano*. Pascual cuenta la historia con todos sus pormenores, mientras la manera en que lo hace, contrapunteada en esta instancia por la forma exclamativa, revela un enfrentamiento, una confrontación irresuelta.

De los diecinueve capítulos, diez terminan en puntos suspensivos, uno en exclamación, y en dos más los puntos suspensivos figuran en las penúltimas frases. Esto concede carácter a la novela, y supone, a mi parecer, un anticipo al conocido fragmentarismo de *La colmena* (1951), patente aquí a nivel de frase, allí en unidades mayores, la escena o el capítulo.

Cela al corregir las primeras ediciones de *La familia* con vistas a dar una versión definitiva de la novela en su *Obra Completa* suprimió numerosos puntos suspensivos.⁶ Tomando la muestra utilizada antes para ejemplificar la cualidad sintáctica de la obra, la cuenta de los finales de capítulo acabados en suspensivos, vemos que los redujo de trece a diez. Lo significativo del cambio para nosotros es que al esquema narrativo establecido hace un momento habría que añadir *a posteriori* la figura de un estilista, ocupado de la gramaticalidad y corrección del texto, es decir, de quien efectúa el "pulido" que la "Nota del transcriptor" negaba. Aunque sustancialmente la ficción quede igual, el texto sufre una transformación, pues el autor se convierte en lector de su creación, en lector gramatizante, y luego, como estilista, en corrector de pruebas. No existe por tanto contradicción; el "pulido" no varía el sentido, simplemente reduce los excesos, actividad propia del buen editor.

El narratario tal y como lo describen los forjadores del término no sabe nada del relato a su comienzo, excepto la lengua del que cuenta, mientras acaba al final con los mismos

conocimientos del narrador. Su figura, según Gérard Genette, Gerald Prince y Ann Piwoarczyk, es lingüística; yo prefiero tratarla (y ello se deducirá de lo aquí escrito) como una estrategia narrativa,⁷ una posibilidad del narrador de desdoblarse, un reflejo en el papel que surge en la punta de la pluma. Estrategia, por cierto, muy apropiada para la autobiografía. Pascual cuando emborriona las primeras páginas cree que "en ocho días lo despacharía" (p. 146), pero "las cosas nunca son como a primera vista las figuramos" (p. 145), y surgen "aspectos desconocidos" (p. 145). Al mirar las cuestiones por el microscopio de la pluma-lanceta, existen los vacíos sin llenar, preguntas sin respuesta, que la escritura irá supliendo en exclamaciones, puntos suspensivos, etc.

Al final desaparece el misterio, narrador y narratario se fusionan. La historia queda contada.

Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella [la madre] y la sujeté. Forcejeó, se escurrió. . . . Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba asomaba a la boca. . . . En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno. . . . Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón— el izquierdo— y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta. . . . (p. 193)

Y la frase última: "Podía respirar . . ." (p. 194)

El momento vivido, el asesinato de la madre con que se cierra la novela, supone una intensificación del jadeo sintáctico; los suspensivos reproducen las vacilaciones ante el acto supremo de matar a quien nos dio la vida. Y concluye con una afirmación, "Podía respirar . . ." El narratario había sido, pues, el espacio del tú desazonado, a quien en la continua incertidumbre le iba confiando la solución, en ese pozo negro la resolución ha ido tomando cuerpo. Una vez tomada la decisión y cumplido el destino, Pascual descansa, respira. Final que contrasta con el conceptual del capítulo XIII; allí Duarte exclamaba: "¡Buena diferencia va entre lo pasado y lo que yo procuraría que pasara

si pudiera volver a comenzar!” (p. 80). Este es el fin de la novela del arrepentimiento dirigida a Ud. (la novela vivida), diferente al final-final arriba citado (de la novela escrita), la escena del asesinato, cuando culminan los sucesos narrados al convertirse en vivencias escriturales.

A ambos finales, el transcriptor le añadirá aún otro en su nota final, el grotesco, donde pone de manifiesto la resistencia cobarde de Duarte a la muerte, contrapunto a la autorresignación del protagonista que se había presentado a sí mismo. Al lector implícito le competirá conjugar esos diferentes protagonistas, siguiendo las directrices marcadas por el autor implícito, y ver cómo éste auna las contradictorias visiones de Pascual: la del transcriptor y la del personaje mismo.

Conviene no olvidar que el transcriptor ni es Cela ni es su autor implícito. A éste lo encontramos en la contraposición entre el Pascual del marco y el creado por el propio Pascual. El lector implícito debe conjugar ambas visiones, advirtiendo la parcialidad del uno y teniendo en cuenta que el Pascual asesino actúa de acuerdo a su instinto, mientras su doble, el que busca justificación a su conducta con la pluma, es una creación artística, una esperanza de redención. En consecuencia, y modificando el enunciado inicial, debemos decir: Pascual es un criminal; ojalá sus palabras sean un acto de contricción.

Un breve repaso a las características de la lengua empleada—el repetido uso de refranes, los modelos genéricos, la picaresca subyacente—sugiere que quien escribe lo hace además encerrado en una cárcel retórica, contrapartida en el relator del sobre peso instintivo del actor. Así pues, no es sólo el transcriptor quien asienta los sistemas de valores por los que vamos a juzgar a Pascual; ya la lengua lo confina y sus balbuceos son un esfuerzo heroico por traspasarla. El narratorio, el espacio íntimo del narrador, es su único escape, la posibilidad de cuestionar las certezas de una sociedad viciada por el dogmatismo y las explicaciones fáciles, asequibles en nuestro refranero, que casi no permite la libertad de expresión, la búsqueda de nuestro ser en libertad. Siempre que hablemos de *La familia* deberemos recordar su organización narrativa que al contar (del transcriptor) se superpone el indagar (del protagonista). Al escribirse el personaje va confiando involuntariamente al narratorio sus respuestas sin formar todavía

sobre su vida criminal, justificación de su conducta y, a la vez, protesta contra un destino arbitrario, mediante una lengua viciada por la tradición.

Sentido actual de la novela

¿En qué se diferencia la vida “vivida” de la escrita? ¿Cómo debe el lector implícito entender las señales de su contrapartida, el autor implícito? La novela vivida viene reflejada en la escrita; en los huecos vitales dejados al descubierto por la falta de educación formal anidan los instintos criminales, su representación escrita, el aspecto suspensivo del lenguaje transmite esa violencia irreprimible, la incapacidad del personaje de encontrar respuestas en un mundo, esa España cerrada a cal y canto de cuyos anacrónicos valores es portaestandarte el transcriptor. Además, la misma lengua de Pascual repleta de refranes, de frases hechas, de modelos genéricos supone otra cárcel, la de la tradición; así el personaje permanece encerrado en una cárcel verbal. Tanto la falta de palabras que le caracteriza en sus funciones de actuante como los vacíos que deja al desempeñar la de relator son los espacios del silencio preñados de violencia, de una rebelión imposible.

El personaje refleja de manera magistral la tensión existente del momento histórico en que se escribió, cuando el verbo aprisionado por la escritura oficial tenía que ocultarse en los meandros del sobreentendido. La necesidad de aclarar, de decir, encuentra en Pascual una vía de expresión, el asesinato, mientras en la mayoría de los intelectuales de la época cuajó en el silencio desesperado.

El lector implícito comprende ese mensaje en su dualidad; por una parte, la contraposición, transcriptor-personaje, el enviado de la España oficial y el hombre juzgado y subyugado por su estrechez de principios; por otra, la existente en el personaje entre la libertad de expresión y la incapacidad de decir, ambas conforman una visión de la violencia aún más genesiaca que el homicidio, la falta de verbo, la incapacidad de conceptualizar en libertad e igualdad, principios por cuya supresión los reaccionarios de siempre lucharon la última y sangrienta cruzada. Los sistemas de valores sociales, familiares y personales fueron ahorrados durante la posguerra bajo la férrea vigilancia del lenguaje oficial, dejando al hombre del campo (sin educación formal) fuera de toda posibilidad de expresarse.

Treinta años después de la publicación de *La familia* recreará Miguel Delibes a Pascual Duarte en el personaje Pacífico Pérez. El vallisoletano enfoca, en vez de la incapacidad lingüística del hombre sin educación, la violencia psíquica producida por la acumulación de presiones anímicas ejercidas por una cultura traspasada por la violencia. En *La familia de Pascual Duarte* todavía se ficcionaliza el pecado original de la Era de Franco: la represión de la palabra. Curiosamente, la España católica violó las primeras palabras de su dogma y enseña, los *Evangelios*: "En el principio fue el Verbo."

NOTAS

¹Los siguientes libros, entre otros, ayudaron a formar la opinión crítica tradicional sobre *La familia de Pascual Duarte*: Alonso Zamora Vicente, *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)* (Madrid: Gredos, 1962); Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela* (Madrid: Gredos, 1962); Robert Kirsner, *The Novels and Travels of Camilo José Cela* (Chapel Hill: University of North Carolina, 1963); David W. Foster, *Form of the Novel in the Works of Camilo José Cela* (Columbia: University of Missouri, 1967); D. W. McPheeters, *Camilo José Cela* (New York: Twayne, 1969); Sara Suárez, *El léxico de Camilo José Cela* (Madrid: Alfaguara, 1969).

El paso del tiempo los ha envejecido bastante, como no podía ser menos, y las historias literarias de Gonzalo Sobejano, *La novela española de nuestro tiempo*, 2ª ed. (Madrid: Prensa Española, 1975), o de Ignacio Soldevilla Durante, *La novela desde 1936* (Madrid: Alhambra, 1980) complementan y ponen al día los juicios allí expresados. Con respecto a *La familia* me parecen importantes los siguientes trabajos: Mary Ann Beck, "Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*," *Revista Hispánica Moderna*, 30 (julio-octubre, 1964), 279-98; Dru Dougherty, "Pascual en la cárcel: el encubierto relato de la familia de Pascual Duarte," *Insula*, 365 (abril, 1977), pp. 5 y 7; Agnes Gullón, "La transcripción en *La familia de Pascual Duarte*," *Insula*, 377 (abril, 1978), pp. 1 y 10; Randolph D. Pope, "Sobre Pascual Duarte, casi indiano, y su hermano inocente," *Insula*, 396-397 (noviembre-diciembre, 1979), pp. 12 y 13. De consulta indispensable son también: Robert Spires, "La dinámica tonal de *La familia de Pascual Duarte*," en *La novela española de posguerra* (Madrid: Planeta/Universidad de Kansas, 1978), pp. 24-51; y el libro de Jorge Urrutia, *Cela: "La familia de Pascual*

Duarte (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982).

²Cito por la edición de Destino, *Obras Completas de Camilo José Cela* (Barcelona, 1962). La paginación va entre paréntesis en el texto.

³Bruce Donahue describe con precisión las implicaciones del contraste producido entre un ser actuando en una tradición socrática (nuestro Pascual), buscando las respuestas a los problemas humanos, y el dogmático (el transcriptor), en "Viewing the West from the East: Solzhenitsyn, Milosz, and Kundera," *Comparative Literature Studies*, 20, 3 (Fall 1983), 247-60.

⁴Terminado el último borrador del presente trabajo leí el excelente artículo de Juan Antonio Masoliver Ródenas, "Pascual Duarte y el capítulo trece," aparecido en *Los Cuadernos del Norte*, 15 (septiembre, 1982), 4-9, donde se hace una lectura semejante a la mía en muchos aspectos. Al transcriptor se le califica de "pedante," que lo es; Masoliver Ródenas habla también de la novela como terapéutica para Pascual. Aunque nuestros estudios contienen muchos puntos de curiosa coincidencia, probablemente debido a que se trata de una lectura muy generacional, él se fija más en los componentes temáticos y yo en los narrativos. Mas, lo que me importa destacar es que allí vi corroborada la idea de que el transcriptor resulta un ejemplo del intelectual de la posguerra, lo cual matiza sensiblemente la lectura de esta novela y tiene consecuencias importantes para la interpretación de la narrativa española de nuestro tiempo.

⁵La bibliografía sobre el narratorio no es extensa; los estudios básicos son: Gerard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972) y *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983); Gerald Price, "Notes Toward a Categorization of Fictional 'Narratees,'" aparecido en *Genre*, 1, 1 (March, 1971), pp. 100-06; del mismo autor, "Introduction à l'étude du narrataire," publicado en *Poétique*, 14 (1973), 178-96. Y el estudio de Mary Ann Piwowarczyk, "The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory," que también apareció en *Genre*, 9, 2 (Summer 1976), 161-77.

⁶Jorge Urrutia ha estudiado las diferencias entre las ediciones de Cela; véase su valioso estudio, *Cela: "La familia de Pascual Duarte"* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1982).

⁷Una crítica seria de los excesos a que puede llevar la aplicación de la teoría del narratorio se halla en William Ray, "Recognizing Recognition: The Intra-Textual and Extra-Textual Critical Persona," *Diacritics* (Winter 1977), 20-33. Para poner los trabajos sobre el narratorio en la perspectiva de las recientes teorías sobre la recepción, véase Jane P. Tompkins, editora, *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post Structuralism* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980).