

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura

La violencia implícita en el discurso narrativo:

La familia de Pascual Duarte

RESUMEN

La animalización, la cosificación y la prosopopeya son recursos retóricos adecuados para presentar de manera implícita la violencia en un tipo de novelas, como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, que reproducen sociedades en las que rigen las leyes de la agresividad, que afectan a seres irracionales y racionales. Estos recursos de la *elocutio* son muy efectivos cuando se imbrican con otros pertenecientes a los niveles narrativos y resultan sorprendentes si el estilo está alejado del exabrupto, porque actúan con mecanismos de sugerencia creando un trasfondo de primitivismo. Así sucede en la primera novela de Cela, donde la violencia y la denuncia social se ocultan bajo la sencillez expresiva y la selección de un narrador escéptico. Esta obra se integra en un importante grupo de relatos, especialmente europeos y americanos del siglo XX, que buscan distintas soluciones para la expresión literaria del conflicto.

PALABRAS CLAVE: animalización, personificación, cosificación, violencia discursiva, novela, Cela.

ABSTRACT

The animalisation, commodification and prosopopoeia are the appropriate rhetorical resources to present violence implicitly in novels, such as *La familia de Pascual Duarte* by Camilo José Cela. Such novels reproduce societies in which the laws of aggressiveness concerning irrational and rational beings are in force. These resources of *elocutio* are very effective when they are interwoven with others pertaining to the narrative levels and become remarkable if the style is distanced from outburst, because they act with mechanisms of suggestion, by creating an undercurrent of primitivism. This is the case in Cela's first novel, in which violence and social denouncements are concealed beneath the expressive simplicity and the choice of a sceptical narrator. This novel is part of an important group of narratives, especially European and American ones from the 20th century, which pursue different solutions for the literary expression of the conflict.

KEYWORDS: animalisation, personification, commodification, discursive violence, novel, Cela.

1. Violencia discursiva en literatura

Entre las múltiples manifestaciones de la violencia se halla la lingüística, que en ocasiones incita a la física e inflige daños psicológicos. En literatura la exposición de la violencia, que suele ser de situación, meramente verbal o de ambos tipos, se oculta tras el cristal translúcido de la ficcionalidad. En los géneros en que el carácter ficticio del discurso se difumina y aumenta la mimesis con lo real, los vocablos coactivos o rebosantes de ferocidad pueden incidir en las acciones del receptor, como sucede en las proclamas, en la poesía dirigida y en modalidades literarias con componente histórico. Aunque no en exclusiva, los textos rebosantes de crueldad verbal proliferan en sociedades con fuertes dificultades y, sobre todo, si sufren una guerra o sus cicatrices. La palabra se convierte entonces en un arma que no está cargada de futuro, como auspiciaba Gabriel Celaya respecto a la poesía, pero sí contribuye a la acción, según explicaba Sartre en *Qu'est-ce que la Littérature?*. Frases destacables de Sartre es este sentido son: "La force d'un écrivain reside dans son action directe sur le public, dans les colères, les enthousiasmes, les méditations qu'il provoque par ses écrits [...]. L'écrivain engagé sait que la parole est action" (Sartre 1948). El lenguaje se carga de munición ideológica y de ira para degradar al enemigo y con frecuencia alienta o justifica la sinrazón y la furia. Sobre el papel, se puede enfocar el conflicto como una lucha dramática entre las fuerzas del bien y del mal, enfrentamiento en el que el enemigo será el abominable, el terrible, el animal sin sentimientos, hasta el punto de provocar el imperativo de acabar con él.

Incluso en ciertos cuentos y novelas se desecha la implicación del autor-juez que condena y entonces el narrador actúa como cronista que asiste a la danza macabra de la agresión o como un personaje que se erige en relator protagonista con clara autodiégesis. De los procedimientos citados puede surgir, sin embargo, una penetrante crítica social. Por otra parte, aprovechando una de las potencialidades de la literatura, también cabe la exposición del ensañamiento en un estilo que rehúye el verbo grueso, el exabrupto, la obscenidad y la blasfemia e incluso atenúa la posibilidad de zaherir mediante la ironía, optando por ahondar un grado más en lo implícito.

De acuerdo con lo anterior y aplicando la terminología de Genette (1989) en *Figuras III*, nos situamos en planos distintos para la expresión de la violencia dentro de la narración: por una parte, se encuentra la sección que incluye la focalización; la categoría del narrador y la existencia de relato heterodiegético u homodiegético; el diseño de los personajes y las relaciones espacio-temporales. Y

por otra parte se halla el estrato discursivo y la configuración de la lengua literaria específica. Lo crucial -y quizás poco subrayado- es la vinculación existente entre los planos citados, la manera de condicionarse entre sí como manifestaciones de la coherencia de la obra. A la vista del presupuesto anterior, el objetivo de estas páginas es aclarar la cohesión interna y la repercusión de ciertas estrategias para acentuar determinados contenidos en una novela, *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, mediante la proyección metodológica de planteamientos y herramientas procedentes de la narratología y de la estilística¹. En concreto se analiza la función de los recursos retóricos de la animalización, cosificación y prosopopeya como creadores, por sugerencia, de un humus negativo que subraya el primitivismo ligado a la violencia ancestral de las personas y del medio natural y social en que se mueven. Asimismo, se vincula el estudio de la *elocutio* con los citados niveles narrativos, especialmente los centrados en el narrador y en la construcción de personajes.

2. Técnicas narrativas y violencia en *La familia de Pascual Duarte*

La familia de Pascual Duarte se publicó en la editorial Aldecoa de Burgos en 1942, solo tres años después de finalizar la guerra civil española, cuyas huellas permanecen frescas en la narración, y con Europa en plena efervescencia de la segunda guerra mundial. Cela conocía la virulencia expresiva de la literatura bélica; solo hay que revisar el *Romancero de la Guerra Civil Española* (Altolaguirre et al. 2005) para advertir la difusión escrita y oral de piezas plagadas de insultos al enemigo y de una siniestra artillería retórica. Acompañando a la violencia de situación, exhibida en duras escenas, Cela despliega en las páginas de *La familia...* una red de recursos que dan una visión sombría del mundo, entre los que sobresalen, por un lado, los que fomentan la verosimilitud y, por otro, las estrategias retóricas que conectan lo humano con lo animal y con el entorno de los actos. Pese a que *La familia de Pascual Duarte*, junto a *La Colmena*, es la novela de Camilo José Cela más leída y la que ha gozado de mayor atención crítica (Huarte Morton 1994, 2001; Fernández Santander 1990; Urrutia 1982; Carrascosa Miguel 1990) -difusión a la que contribuyó que fuera llevada al cine por Ricardo Franco en 1975- escasean las aproximaciones a la lengua literaria y más aun desde la perspectiva de la violencia implícita en el discurso. La carencia es perceptible

¹ Para las citas de *La familia de Pascual Duarte* en este artículo se utiliza la edición contenida en la Bibliografía primaria: (Cela 2014). En adelante se señala solo la página.

cuando la expresión actúa como soporte de determinados contenidos y además es vía que les permite cobrar la dimensión buscada y se liga al tipo y función del narrador, y a niveles narrativos como la focalización, el diseño de los personajes y las relaciones espacio-temporales.

Desde su publicación, extrañó la crueldad latente en *La familia de Pascual Duarte* y la actitud impasible del narrador-protagonista, capaz de relatar acciones horrorosas como si se tratara de hechos habituales. Sustantivos como “primitivismo” o “tremendismo” denominaron este estilo, aunque fueron matizados por el propio Cela (Alchazidu 2005). Se han buscado los orígenes de la visión atávica del hombre y de la sociedad que presenta la novela en el contexto histórico general y en las circunstancias que atravesaba España en los años cercanos a la gestación de la obra, en plena postguerra con la lacra de la miseria del campesinado. En dirección inversa, la obra se alza como un microcosmos simbólico estigmatizado por la tragedia (Breiner-Sanders 1990). También se han rastreado causas internas a la literatura y, por ejemplo, se ha vinculado la fascinación por la violencia en *La familia de Pascual Duarte* con la crueldad que palpita en narraciones de W. Faulkner editadas al otro lado del Atlántico (Águila Gómez 2006).

En un trabajo clásico y poniendo la lente en producciones en lengua española, Zamora Vicente había establecido una línea para este expresionismo literario que conecta con antecedentes en la picaresca y en textos de Quevedo, Cervantes, Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Eugenio Noel, José Gutiérrez Solana y Ciro Bayo (Zamora Vicente 1962). Esta tesis ha sido generalmente asumida por la crítica (Sobejano 1990), que señala además la inauguración de una “vigorosa forma de realismo existencial, más vitalista que filosófico” (Villanueva 2014: XVIII). El expresionismo literario de la novela de Camilo José Cela cuenta con un requisito de esta estética, la deformación como manera de plasmar la violencia, pero no con la preeminencia de la visión interior del artista frente a la reproducción de la realidad exterior, pues ambas se interconectan configurando una de las claves de *La familia de Pascual Duarte*, como pretendo demostrar en estas páginas.

Con un movimiento prospectivo, cabe también la vinculación de *La familia...* con la denominada “novela documento”, cuyos exponentes primigenios son Rodolfo Walsh en *Operación Masacre* de 1957 y Truman Capote en *A sangre fría* de 1966, aunque Cela no asienta su relato sobre sucesos acontecidos -como el “nuevo periodismo” estadounidense y la novela testimonial-, sino sobre una trama ficticia que se recubre con apariencias de realidad. Este hilo se extiende hacia el siglo XX y el XXI, enlazando novelas rurales como *Las ciegas hormigas* de Ramiro Pinilla

de 1960, galardonada con el Premio Nadal, y el neorruralismo de la muy divulgada y durísima *opera prima* de Jesús Carrasco, *Intemperie* de 2013.

Para dar verosimilitud a los negros ambientes, a las circunstancias dominadas por la ferocidad que configuran la base de la historia y a los violentos personajes, en *La familia de Pascual Duarte* Cela despliega baterías narrativas que afectan a múltiples estratos y se perciben en los diversos marcos de la novela. Así, se ofrecen como reales las “notas del transcriptor”, las cartas de algunos personajes (el cura de la cárcel, un número de la guardia civil), los párrafos del testamento de la persona a la que Pascual confió los escritos... Además de aportar una sugerente polifonía a la preeminencia del yo narrativo memorialístico, constituyen una articulación del fértil y remoto tópico de “los papeles hallados”, modulado de mil formas en las letras contemporáneas y al que Cela recurre con frecuencia.

Por ejemplo, estos artificios de verosimilitud reaparecen en *Pabellón de reposo*, novela publicada por entregas en el periódico *El Español* desde marzo a agosto de 1943. Aquí se selecciona un narrador-transcriptor de los “papeles hallados” con el objeto de *desliteraturizar* la historia suponiéndola documento o testimonio. Además, Cela pone un cebo al lector para que, indiscreto, penetre en el hipotético recinto sellado de las confesiones personales de los enfermos que escriben en el sanatorio antituberculoso donde se desarrollan los hechos. Cela disemina informaciones autobiográficas en una “Nota del autor antes de seguir adelante” y en “Otra nota del autor interrumpiendo la narración y antes de caminar un poco más”. Incluye sus iniciales (C. J. C.) y referencias a su familia, además de verter rasgos de su vida en uno de los personajes, “el joven del 52” (López Martínez 1992).

Similares procedimientos se despliegan también en *Mrs Caldwell habla con su hijo*, novela que reproduce el discurso de una mujer loca y acuciada por incestuosos pensamientos malsanos que redacta unas cartas encontradas por un supuesto autor. Senabre subraya al respecto algo operativo asimismo para *La familia...*: “La obra de Cela ofrece, además, abundantes ejemplos que acreditan la falta de remilgos del escritor, su libertad para plantear cualquier asunto, por crudo y escabroso que pudiera resultar para algunos lectores” (Senabre 2005: 11-118). Destaca asimismo la novedad en la literatura española al exponer el discurso desde la perspectiva de un loco, aunque los antecedentes se hallan en *El sonido y la furia* (1929) de W. Faulkner.

Volviendo a *La familia de Pascual Duarte*, esta novela también acoge una autobiografía, la de Pascual, que coadyuva a la verosimilitud en tanto que lo acontecido se brinda como confiado de primera mano. El lector observa los hechos a través de un foco esencial, el del protagonista: la principal voz narrativa es la de

un asesino con gran impasibilidad al contar los crímenes, fascinación por el sino adverso y enorme frialdad. Por la ausencia de didactismo, el tono es equiparable al de obras maestras posteriores como *Lolita* (1955) de Vladímir Nabokov -también con manuscrito encontrado-, que es narrada por el personaje de Humbert Humbert, el maduro atraído por la adolescente. Asimismo, la pasividad y el escepticismo de un criminal priman en un relato publicado el mismo año que el de Cela y que tendrá una inmensa repercusión, *L'Étranger* (1942) de Albert Camus (Villanueva 2014: XVIII). No obstante, en *La familia de Pascual Duarte* hay grietas en la verosimilitud, pues es imposible que un campesino, aunque escolarizado hasta los doce años según confiesa Pascual, posea la fluidez suficiente para relatar así los hechos. Cela lo justifica en la *Nota del Transcriptor* (2) que coloca al frente del relato, esgrimiendo otro tópico.

Un componente importante para potenciar la credibilidad de lo narrado es la elección de un espacio real que sirve de base para el literario. B. Harshaw explica la selección en la narrativa de espacios existentes que permiten ligar palabra literaria y ficción. Señala que los textos literarios construyen su *campo de referencia interno*, esto es, un gran universo semántico que es responsable de la “unicidad de la obra literaria basada en la fusión de todos los aspectos formales, convencionales y temáticos en una combinación individualizada de estructuras (el mundo fictivo del texto)” (Harshaw 1997). En la novela histórica, en la autobiografía y en obras que refuerzan la verosimilitud, el *campo de referencia interno* se relaciona con campos externos como el de los sucesos de la realidad. Ello es aplicable a *La familia de Pascual Duarte*, que toma como modelo espacial a Torremejía, un pueblo extremeño perteneciente a la provincia de Badajoz, muy atrasado en el período temporal en el que se circunscribe la acción.

Con cierto detalle se sitúa geográficamente la localidad, se describen la plaza, el ayuntamiento, algunas viviendas ricas y el paisaje próximo con “olivos y guarros” y una “carretera lisa y larga como un día sin pan” (16), usando expresiones entreveradas de coloquialismo acordes con el tipo de ámbito rural descrito. Se dedican líneas a la pintura de la casa de Pascual (20, 22) e incluso al cementerio, que surge cuando el personaje va al entierro de su hermano Mario y, como elemento disruptivo, en tan lúgubre sitio consuma la primera relación sexual con Lola. Otro espacio constatado es la cercana ciudad de Mérida hacia donde se dirigen, ya recién casados, Pascual y Lola. Se menciona el puente romano porque allí ocurre un incidente: la mula empuja a una anciana y le causa daño, manera de sugerir la violencia que todo lo impregna en una especie de relato anticipatorio. Se desperdigan alusiones a otras localidades, especialmente cuando, tras coger

el tren en el pueblo de Don Benito, Pascual pasa por Madrid y habita en la casa de huéspedes de Ángel Estévez y su mujer, Concepción Castillo López (164). Se menciona también La Coruña (172, 174, 176) e incluso la cárcel de Chinchilla.

Respecto al tiempo escogido para el desarrollo de los acontecimientos, ciertos detalles se narran como si tuvieran fundamentos históricos, con fechas coordinadas. Consta que el asesinato de la madre de Pascual ocurrió el 10 de febrero de 1922 y este fue el acto delictivo determinante. El transcriptor señala que el asesino permaneció preso hasta el año 35 o el 36 y posteriormente fue ejecutado con garrote vil. Cela no olvida estas *marcas de vericidad*, según terminología de Umberto Eco, y aproxima cronológicamente las misivas a los años de publicación de la obra e incluso esparce datos temporales a lo largo del relato. Por ejemplo, las misivas que flanquean la autobiografía de Pascual datan de 1942. Por otra parte, Pascual señala con exactitud algunas fechas y períodos para él significativos: dice que permaneció dos semanas en Madrid, un año y medio en La Coruña, tres años en la cárcel, etc. Con suma precisión, indica el día en que se casó: “Al cabo de poco más de un mes, el 12 de diciembre, día de la Virgen de Guadalupe, que aquel año cuadró en miércoles, y después de haber cumplido con todos los requisitos de la ley de la Iglesia, Lola y yo nos casamos” (98). Cela da muestras de su pericia en los detalles de construcción del personaje, porque la festividad con la que coincide la boda es fácil de recordar para Pascual por ser el de la patrona de Extremadura desde 1907.

Ante esta profusión de datos numéricos, habitual en las crónicas periodísticas especialmente si reconstruyen asesinatos -una de las fuentes importantes y poco señaladas de la novela-, las fronteras entre realidad y ficción semejan desvanecerse. Cela podría haber situado los sucesos en otro lugar y en un tiempo diferente; podría haber creado topónimos inventados como Región de Juan Benet, Yoknapatawpha Country de Faulkner, Vetusta de Clarín o Macondo de García Márquez. Todo sería igualmente ficticio, pero con la opción adoptada -escoger como base para elaborar la ficción un municipio existente- aumenta la verosimilitud. Además, existen testimonios históricos que prueban el paso del escritor por Torremejía durante la guerra, empezando por las sugestivas páginas de sus memorias (Muñoz de la Peña 1992). Tal vez la opción por un municipio de Extremadura estriba en aprovechar las connotaciones de pobreza de la región a principios del siglo XX, a las que han contribuido visiones como la atroz que Buñuel ofrece en su documental *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), los juicios de estudiosos como Maurice Lejendre en *Las Jurdes: étude de géographie humaine* (1933) y los testimonios de múltiples viajeros del siglo XIX, como Charles Davillier en *Le Voyage*

en *Espagne* (1875). Incluso en obras de centurias anteriores, *v. gr.*, *Las Batuecas del Duque de Alba* de Lope de Vega, ciertos enclaves extremeños se ligán al subdesarrollo y a la miseria. En otro sentido, bastantes criados, indigentes o personas deformes o discapacitadas en las comedias áureas y en los cuadros barrocos (el velazqueño “Bobo de Coria”) proceden de estos lares.

3. Estrategias retóricas para expresar la violencia

Los anteriores aspectos sirven de antesala al análisis de fenómenos relativos a la lengua literaria de la novela. Pascual es un ser de bajos instintos, que el lector no sabe a ciencia cierta si proceden de la perversión innata -que el protagonista niega y los antecedentes picarescos de la novela también- o el personaje se ve arrasado al mal por causas externas, entre las que destacan el haber nacido en una comunidad muy atrasada y en una familia donde la convivencia es feroz porque se han dinamitado las leyes del respeto. Solo prevalecen las normas del clan en esta sociedad que se pinta con caracteres muy remotos y sistemas de organización de *gens*. Aceptar esta última tesis supondría reafirmar el determinismo de las conductas tan reiterado y debatido en la novela naturalista del siglo XIX y de principios del XX y, al fin y al cabo, alinearse con las excusas de Pascual. Sin embargo, se aprecian en todo el libro sutiles procedimientos con los que Cela marca distancias entre su visión de mundo (pesimista en cuanto existen el mal, seres depravados y una sociedad que no salva) y la del personaje de Pascual, cruel y muy astuto, que intenta embaucar al lector de sus confesiones -y de rebote al lector real- para exculparse de su proceder nefasto, engañándolos al fin y al cabo. Para ello, el aldeano achaca al sino, a la comunidad que le rodea... la saña personal y general, que sin duda existe y es expuesta por Cela, pero difícilmente justifica las acciones terribles. En esta brecha entre el pensamiento del autor y el del personaje se cifra el distanciamiento, a veces con notas irónicas que desprenden ecos cervantinos y provocan en el lector bastante inquietud, porque es cierto que carece de fiabilidad el ser malvado que relata, pero también es verdad que el autor se explaya con tintes que rozan lo morboso al ahondar en el perverso proceder y exponerlo.

Sin menoscabo de las apreciaciones anteriores, Cela signa con el estigma del primitivismo a los personajes, a la par que describe el hábitat y la sociedad acompañándolos a los instintos. Esta idea de lo primitivo, en la que se incluye la fuerza del azar y de la mala suerte como acaece en sociedades poco desarrolladas,

propicia la continua ósmosis entre los elementos de la naturaleza y el entorno (animales, plantas, objetos cotidianos...) y las personas. Fruto de ello son los trasvases de rasgos de unas categorías a otras. En concreto Cela despliega técnicas de animalización, de cosificación o reificación y prosopopeyas, que son capitales en el diseño de personajes y del ambiente y serán -como decimos- los principales soportes de la pretendida exculpación del asesino.

3.1. Técnicas de animalización

Las imágenes que vinculan hombres y animales abundan en las letras en que, según apuntábamos al principio, se plantea la lucha de poderes conflictivos entre el bien y el mal y, en consecuencia, sobre el adversario se cargan las tintas del desprecio. Ya la *Biblia* ofrece un muestrario de estas animalizaciones (Precedo Lafuente 2011), pues el injusto aparece como una babosa (Salmo 58, 9), el irracional como un caballo o mulo (Salmo 32, 9), los enemigos son perros (Salmo 59, 7-25) y abejas (Salmo 118, 12), etc. En otro ámbito, desde época remota los insultos han sido un exhaustivo vademécum en este sentido, ya pertenezcan a la expresión oral o la escritura (además de víbora, la mujer es una zorra, una cabra que tira al monte...; por su parte, el hombre es un macho cabrío, un buitre, etc.). En otra cala histórica, el procedimiento se reitera en las Crónicas de Indias, sobre todo al narrar la crueldad de las sociedades primitivas o, por el contrario, cuando Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación* animaliza a los conquistadores denominándolos lobos, tigres y otros tipos de fieras salvajes, con estrategias retóricas que conocía bien por su formación eclesiástica².

En *La familia de Pascual Duarte*, las animalizaciones principales salen de boca de Pascual y, además de servir para caracterizar a otros personajes, constituyen una nota de etopeya del protagonista, porque transparentan su concepto altamente negativo de los seres humanos. Con ello asistimos a uno de los tenues

² Véanse las estrategias retóricas de la animalización tanto de Fray Bartolomé de las Casas como de Pablo Neruda cuando este comenta en poemas la obra del dominico (López Martínez, 2009). Trata el mismo asunto, pero en época posterior Landavazo, citando que el fraile dominico Ramón Casaris, calificador de la Inquisición y obispo auxiliar de Oaxaca, en *El anti-Hidalgo* llama al rebelde Miguel Hidalgo Castillo coyote, zorro, lobo carnicero, perro rabioso, caballo desbocado, res, rey de asnos, jabalí, cuervo graznador, águila, serpiente, insecto venenoso y rarísimo, cocodrilo rabioso y devorador, caimán, lagarto, oso, leopardo, león y, el preferido del autor, tigre (Landavazo 2009).

pero efectivos y polivalentes recursos de la técnica de construcción de personajes que desarrolla Cela. Además, propicia la “perspectiva animalizadora”, degradante. Dado el narrador en primera persona y la homodiégesis del relato memorialístico, a los lectores llega la percepción que el asesino tiene del mundo y que le conduce a animalizar todo lo que ve o siente, cuando no a rebajar cualquier ser a objetos desechables, recurso que también prolifera en *La colmena* (Ortega 1966). La cruda cosmovisión afecta incluso a la idea que Pascual tiene de sí mismo, evidente cuando él se equipara a animales negativos *per se* o porque desarrollan determinadas acciones. Un ejemplo surge con motivo de la descripción del olor inmundado de la cuadra de su casa, expuesta en el fragmento en el que él ventea como un perro, con una imagen que Miguel Delibes en *Los santos inocentes* (1981) -o Mario Camus en la adaptación cinematográfica- traslada a Paco (Alfredo Landa en la película), el humilde campesino que sirve a los señores y les facilita la caza. Confiesa Pascual:

“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” (24).

Otros personajes también tildan a Pascual de perro, en su connotación negativa, en concreto el Estirao cuando, poco antes de morir, amenaza al protagonista con esta frase: “¡Te pegaré dos tiros como a un perro rabioso!” (196). La agresividad aumenta con la selección de animales más dañinos o repulsivos; de hecho, el párroco de Magacela -otro municipio extremeño-, que fue el capellán de la cárcel donde Pascual sufría condena, anota acerca del prisionero:

“No deja de ser fuerte impresión la lectura de lo escrito por el hombre que quizás a la mayoría se le figure una hiena (como a mí se me figuró también cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser” (248).

El clérigo se basa en la retórica evangélica de la parábola de la oveja descarriada (Lucas 15, 3-7; Mateo 18, 12-14) para justificar el perdón hacia Pascual. Por eso, rechaza equiparlo a una hiena, mamífero carnívoro de aspecto feo y olor nauseabundo que emite chillidos como de risa histérica (RAE), además de ser nocturno, agresivo y en ocasiones carroñero. En la lengua común es un símbolo

de la persona que se comporta con gran crueldad y cobardía (RAE). Por el contrario, el cura asimila a Pascual a un cordero, tras ser embaucado por las dotes persuasivas del criminal o movido por una piedad desbordada y un autoelogio por haber salvado al pecador. Ambas causas tienen un efecto caricaturizador del cura, pues revelan su actitud falsa y la astucia de Pascual. Según Cirlot en el *Diccionario de símbolos*, el cordero “significa la pureza, inocencia, mansedumbre (e inmerecido sacrificio)”, de ahí el *agnus dei* (Cirlot 1992: 145). El religioso ya había esgrimido una identificación de Pascual y los ovinos en su conversación con el condenado en la celda, quien, al pedir confesión, escucha de boca del religioso una frase de nítida resonancia evangélica: “Y es dichoso de ver retornar a la oveja descarriada” (154).

El mismo Pascual, paradójicamente y de nuevo con una finalidad exculpatoria, se lamenta con palabras de *captatio benevolentiae* de su pronta salida de la cárcel en la primera condena, empujado por “esa fatalidad, esa mala estrella” (200). Reproduce la argumentación real de muchos presos reincidentes, hecho que revela la fuente de juicios y crónica de sucesos útil a Cela para diseñar al protagonista. Entonces Pascual dice que en otras circunstancias él “hubiera salido manso como una oveja, suave como una manta y alejado probablemente del peligro de una nueva caída” (202). La animalización y la siguiente cosificación, albergadas en el símil dual, contribuyen a que el lector desconfie de unas palabras dulces pero que provienen de un hombre que mata a animales domésticos e inofensivos (el perro y la yegua). La maligna afición a sacrificar a seres indefensos, y en concreto a los canes domesticados, incluye a Pascual en la red de asesinos partícipes en relatos de violencia señera, como será Dick Hickock en *A sangre fría* de Truman Capote (1966).

La nómina de animales con los que se compara a Pascual no finaliza ahí. Al volver de La Coruña tras su “primera salida” y encontrarse a su mujer embarazada de otro hombre, relata: “No me sentía malo -bien Dios lo sabe-, pero es que uno está atado a la costumbre como el asno al ronzal. Si mi condición de hombre me hubiera permitido perdonar, hubiera perdonado, pero el mundo es como es y el querer avanzar contra corriente no es sino vano intento” (182).

La animalización vuelve a enfatizar el potente impulso fatídico (la cuerda que anula la libertad del asno, símil degradante) que impide la intervención de la inteligencia y de los afectos genuinamente humanos. Ello es una forma de descarga de culpas que en la realidad ya rebatió Hanna Arendt en *Sobre la violencia* cuando afirmaba, al contrario que estudiosos de las ciencias sociales, que la violencia en el hombre no es irracional, sino racional. Aducía: “La violencia, siendo por su

naturaleza un instrumento, es racional hasta el punto en que resulta efectiva para causar el fin que deba justificarla” (Arendt 2005:107).

A pesar de las excusas, de la apelación a la fuerza del destino y de la referencia a Dios, Pascual conserva la expectación de un animal en acecho y un desagradable reptil. Al disponerse a atacar al Estirao, constata: “En aquel momento estaba frío como un lagarto y bien pude medir todo el alcance de mis actos” (194). Afloran rasgos de su verdadero carácter, frío en la acepción de “persona calculadora, imperturbable” (RAE) que, además de vengativa y perversa, es persuasiva.

Especies animales que *a priori* no desprenden una connotación negativa la asumen en el contexto de esta novela; así sucede con el gato, animal doméstico, en el episodio brutal del ataque homicida de Pascual a su madre, en el que Cela combina la violencia de situación y la verbal. Leemos:

“No había más solución que golpear, golpear sin piedad, rápidamente, para acabar lo más pronto posible. Pero golpear tampoco podía... Estaba metido como en un lodazal donde me fuese hundiendo, poco a poco, sin remedio posible, sin salida posible. El barro me llegaba ya hasta el cuello. Iba a morir ahogado como un gato... Me era completamente imposible matar; estaba como paralítico” (240).

Además de repetir el mantra de la excusa por estar predestinado al mal, la geminación de “golpear” presenta, merced al infinitivo, la acción *per se*, que se refuerza por la anáfora e incluso por la reiteración fónica -con sonido vibrante en palabra aguda- del homoioteleuton con “acabar”, que subraya linealidad cronológica de las acciones del asesino (primero hiere y después mata). El rechazo de animales normalmente positivos también se da respecto a la corza, cévido de elegancia manifiesta y trayectoria literaria ligada a la belleza por su andar y a la inocencia, ya aludida en la Biblia (Cantares, 2, 9). En la literatura española, la corza blanca protagoniza la leyenda de Bécquer del mismo título y un poemita de Rafael Alberti cuyo verso final es “Los lobos la mataron cerca del agua”. Por el contrario, como signo de desautomatización de los códigos, con sugerencias de peligro y una lengua literaria con resonancias místicas en la que no faltan las antítesis (alegría/desgracia, bien/mal, arriba/abajo) y el léxico relativo al sentimiento y al espíritu, reflexiona Pascual en momentos en que rumia la idea del parricidio:

“La desgracia es alegre, acogedora, y el más tierno sentir gozamos en hacerlo arrastrar sobre la plaza inmensa de vidrios que va siendo ya vuestra alma. Cuando huimos como las corzas, cuando el oído sobresalta nuestros sueños, estamos ya minados por el mal; ya no hay solución, ya no hay arreglo posible. Empezamos a caer, vertiginosamente ya,

para no volvernos a levantar en vida. Quizás para levantarnos un poco a última hora, antes de caer de cabeza hasta el infierno... Mala cosa" (234).

El estilo almibarado que Cela también desplegará en *Pabellón de reposo* adquiere ahora un uso llamativo porque se aplica a la sutileza del pensamiento de un asesino dispuesto a matar a su madre, de un ser cruel que ha confesado ladinamente y como *captatio benevolentiae* en la frase que encabeza "El manuscrito de Pascual Duarte": "Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo". Dentro de las estrategias de exculpación que se van diseminando, en el fragmento citado aflora el uso de la primera persona del plural, destinada a hacer partícipes del mal a todos, a los lectores incluidos, no solo al asesino que toma la palabra, prueba de la insolencia subyacente del personaje.

A veces el término real de la imagen que se establece con la fauna no es Pascual al completo, sino las afecciones internas que le corroen, tan excesivas que son asimiladas a animales totalmente despectivos dentro de las categorías de insectos y reptiles. Por ejemplo, así confiesa su estado cuando busca a su enemigo el Estirao: "Un nido de alacranes se revolvió en mi pecho y, en cada gota de sangre de mis venas, una víbora me mordía la carne" (188).

Pascual aplica el bestiario sobre todo a las mujeres por la percepción vejatoria que tiene de ellas. Aunque obviamente hay que separar las consideraciones del asesino protagonista de la postura del autor, la novela lanza lianas a la tradición de literatura misógina; recuérdese que ya el poeta griego Semónides de Amorgos en el "Yambo a las mujeres" las equipara a fieras variadas y que especialmente en la Edad Media las degradaciones obtenidas por las animalizaciones no cesan; el *Libro de Buen Amor* es un buen muestrario (López Rodríguez 2009). La poesía satírica del Barroco, con Quevedo a la cabeza, constituye otro repertorio. En *La familia de Pascual Duarte*, la fauna puede conservar valores simbólicos, como sucede con la serpiente, ligada desde la *Biblia* al pecado.

Las aves agoreras, los reptiles, los roedores y los felinos son las clases de animales con que Pascual equipara a las mujeres, con declarada misoginia, no en vano asegura: "Las mujeres son como los grajos, de ingratas y malignas" (136), para más adelante llamarlas "cuervos" (138) por la apariencia externa debida al luto que las campesinas guardaban durante años y a la costumbre rural de ir vestidas de negro tras la juventud. Por otro lado, la mujer partera es una lechuza porque espera a la noche para dar la mala noticia del aborto de Lola. El ave rapaz se posa en un árbol de connotación fúnebre, típico de los cementerios y augurio de la muerte del neonato. Leemos: "La señora Engracia estaba a la puerta; hablaba

con la s, como la lechuza del ciprés; a lo mejor tenía hasta la misma cara” (120). Incluso la madre de Pascual es un “ave que no canta” (68), porque, sin ser yerma e inútil, no se apiada de su hijo cuando es maltratado por el amante de ella, razón del resentimiento enquistado que desembocará en el asesinato: “¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen!”. Pascual establece una doble animalización de su madre, en clímax hacia la degradación: ave que no canta y alimañas. En varias ocasiones la tilda de zorra (40), apelativo que comparte con su amante, el señor Rafael (72), a quien también rebaja a víbora (72). Se ha señalado que, en general, la equiparación de estos reptiles con el hombre se realiza sobre todo asimilando el pene al ofidio y a animales acuáticos que tienen forma similar, como la anguila o la lamprea (Lama 2006).

Pascual recuerda acerca de su hermana Rosario, la única que le mostró ternura, que cuando niña era “más avisada que un lagarto” (184), sospechosa comparación para hiperbolizar la inteligencia y la vivacidad. Su primera mujer, Lola, es semejante a una culebra por su ruindad cuando piensa en el futuro adverso y conecta sus pensamientos con los de su suegra: “Y mi mujer, ruin como las culebras, sonreía su maldad” (148). También la identifica con una “leona atacada” (142) cuando Pascual relata la dura impresión que le causaba la memoria de la muerte del hijo. La imagen se asienta en el valor bíblico de la angustia suprema expresada con rugidos, según se advierte en un salmo “La conmoción de mi corazón me hace rugir, con rugido de leona” (Salmo 38, 9) y en el significado popular, relacionado con la ira, de la frase hecha “ponerse como una leona”. En estas circunstancias luctuosas incluso Lola es otro felino salvaje, pues apunta el marido: “Estaba como loca, como poseída por todos los demonios, alborotada y fiera como un gato montés” (144). Cuando ella ha concebido un nuevo hijo, aunque extramatrimonial, pide perdón al cónyuge “pensativa como una garza” (184), símil que muestra el paso de seleccionar animales negativos en este contexto -que pueden ser peligrosos, como felinos- a escoger un ave huidiza y con una esbeltez que connota una fragilidad también sospechosa.

En las relaciones sexuales se desatan los instintos animales latentes en los miembros de la comunidad atávica que se describe en la novela. Por ejemplo, en el primer encuentro sexual de Pascual, con trazas de violación, el narrador sentencia: “La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven” (78). En *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, Michael Foucault expone que existen dos períodos cronológicos que marcan la ruptura respecto

a las maneras de explicar la sexualidad. El primero se desarrolla durante el siglo XVII, época en la que se asiste al nacimiento de las grandes prohibiciones, de la valoración de la sexualidad adulta y matrimonial únicamente, de los silencios y pudores en el lenguaje. El segundo acaece en el siglo XX, en el que se produce si no una ruptura, sí una inflexión en la curva. Entonces, desde ciertos ámbitos se asiste al placer del discurso tocado de alguna franqueza, a la palabra sin demasiado disfraz y susceptible de abordar lo obsceno o, como en el caso que citamos, incluso la violencia sexual (Foucault 1991: 9-69). En *La familia de Pascual Duarte*, esta forma de desvelar la intimidad, especialmente si existe violencia latente, crea estupefacción en el lector, que aumenta porque la exposición proviene de un narrador en primera persona, homodiegético, que declara los crudísimos y aviesos avatares de su vida con escepticismo, según hemos señalado.

Los hombres —normalmente antagonistas— participan asimismo en los procesos de animalización de esta novela, donde se traza un círculo de interrelaciones con la perversidad como eje. Así, en contrapartida a la definición misógina que hace Pascual de las mujeres, su madre asegura con la potencia de un apotegma: “¿Ves los lobos que tiran por el monte, el gavilán que vuela hasta las nubes, la víbora que espera ente las piedras? ¡Pues peor que todos juntos es el hombre!” (146). Todos los animales que cita están en movimiento, en huida por el mal consumado o en acecho, reflejando la idea desfavorable que tiene la madre acerca del sexo opuesto, del varón en general. Por lo tanto, estas animalizaciones contribuyen a cerrar la órbita de la omnipresente maldad desde varias perspectivas. Incluso los personajes secundarios se animalizan y, de esta manera, el cura que se acerca a confesar al protagonista en situación de reo de muerte trae la sotana raída y parece “una hormiga” (154), visión poco agradable. Desde las rejas de la celda Pascual contempla a un niño anónimo que “iba descalzo, triscando como las cabras alrededor de las matas, vestido con una camisolina que le dejaba el vientre al aire. Trotaba unos pasitos adelante, se paraba, tiraba alguna piedra al pájaro que pasaba... No se parecía en nada, y sin embargo ¡cómo me recordaba a mi hermano Mario!” (84).

La conmiseración que en el lector pudiera causar la prosopografía de un niño con harapos —de la estirpe de los retratados por Velázquez y Murillo— y sus movimientos y acciones cercanas a juegos (obsérvese el efecto del diminutivo afectivo “pasitos” e incluso de “camisolina”) choca con la violencia infantil de arrojar piedras a un pájaro, es decir, con el intento de herirlo. En sintonía con la novela en general, incluso bajo la inocencia late la protervia. La asociación del mencionado

niño con el deforme Mario proviene de la relación de este con los animales, que descuella en un retrato turbador por su dureza del que sobresale este fragmento en boca de Pascual:

“Cuando nos abandonó no había cumplido aún los diez años, que si pocos fueron para lo demasiado que había de sufrir, suficientes debieran de haber sido para llegar a hablar y a andar, cosas ambas que no llegó a conocer; el pobre no pasó de arrastrarse por el suelo como si fuera una culebra y de hacer unos ruiditos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata: fue lo único que aprendió” (60).

Bajo la simulada piedad que le produce el hermano – Pascual se refiere a él como “el pobre”- asoma la aversión, implícita en el símil con una culebra -el mismo reptil que aplica a los personajes negativos de Rafael y Lola- y con un bicho tan repugnante como la rata. Es cierto que estas animalizaciones *sensu stricto* contribuyen al retrato físico de Mario porque resaltan las dificultades para desplazarse y para comunicarse oralmente de un ser con graves problemas físicos y mentales, pero subyace un humus connotativo de repulsión, opuesto a la lástima, extremos que van trazando notas de la falsedad de carácter de Pascual y originando un flujo de significados que siembran la duda en el lector sobre la sinceridad de sus confesiones destinadas a excusarse. Sobre todo, Cela va elaborando un protagonista con una astucia maligna, en absoluto inocente. Al narrar la muerte de Mario, resurge la animalización:

“Pasó después algún tiempo sin que se desgraciara de nuevo, pero, como al que al destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras, día llegó en que, no encontrándolo por lado alguno, fue a aparecer, ahogado, en una tinaja de aceite. Lo encontró mi hermana Rosario. Estaba en la misma postura que una lechuza ladrona a quien hubiera cogido un viento; volcado sobre el borde de la tinaja, con la nariz apoyada sobre el barro del fondo” (68).

Mario es el precursor, visto despiadadamente y exhibido como un monstruo de galería -tan del gusto de Cela-, de Charito (la Niña Chica) que sufre parálisis cerebral y siempre es cuidada por su familia, y de Azarías, personaje entrañable con dificultades cognitivas que se convertirá en el eje del desenlace de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes, novela publicada en 1981, casi 40 años después que *La familia de Pascual Duarte*. En el párrafo citado, de nuevo Pascual atribuye al destino la responsabilidad de la desgracia. La instantánea de cariz fotográfico, en tanto que congela la acción, amalgama rasgos del reiterado tremendismo con su punta de humor negro, que surge precisamente de la similitud del niño ahogado

con la lechuga arrojada a la muerte por la mala suerte, con la consiguiente degradación del niño indefenso.

La animalización puede recaer también en grupos de personajes o en sus actos. De esta forma, la conversación entrecortada que mantienen Lola y Pascual cuando ella le anuncia que va a ser madre “se espantaba aquel día a nuestra voz, como los grillos a las pisadas, o como las perdices al canto del caminante; cada intento que hacía para hablar tropezaba al salirme en la garganta, que se quedaba tan seca como un muro” (86). En este caso la animalización aporta una nota de cercanía a la naturaleza, coherente con la vida campesina del protagonista, que extrae las imágenes del entorno que conoce. En una *gradatio* negativa, culmina en la cosificación que iguala el mutismo al muro. Cela es hábil al aplicar sus dotes de observación de la fauna y la flora, que se manifiestan cumplidamente en sus libros de viajes y dejan huellas en la novela lírica de composición cronológicamente muy cercana, *Pabellón de reposo*.

En otro fragmento de *La familia de Pascual Duarte*, la pareja protagonista es asimilada a animales. Siguiendo el movimiento heredado de la picaresca que engarza fortunas y adversidades, la persecución que sufren los recién casados por el accidental atropello de la vieja en Mérida se narra así:

“Al tercer día, el sábado, se conoce que señalados por los familiares de la atropellada, nos fuimos a encontrar de manos a bruces con la pareja. Una turbamulta de chiquillos se agolpó a la puerta al saber que por allí andaba la guardia civil, y nos dio una cencerada que hubimos de tener un mes entero clavada en los oídos. ¿Qué maligna crueldad despertará en los niños el olor de los presos?; nos miran como bichos raros, con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero -esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas-, o al perro que dejó quebrado el carro que pasó -ese perro que tocan con la varita por ver si está vivo todavía-, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean, esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida -¡tan mal los quieren!-, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto...” (106)

En esta escena los personajes se agrupan en dos bandos opuestos, *v. gr.*, la pareja perseguida y los perseguidores. Desde la perspectiva de Pascual, el primer sector (él y su esposa) es ajeno a culpas y objeto de escarnio público por el segundo, en el que se integra, además de las fuerzas del orden que suponen el control social, una “turbamulta de chiquillos”. En la propuesta tremendista de Cela que carga las negras tintas sobre elementos, los niños, comúnmente asociados a la inocencia, son los ejecutores de la mofa dada su “maligna crueldad”. Todo se hiperboliza (el número de los integrantes del grupo infantil mediante el nombre

colectivo, la duración acústica de los efectos de la burla, los signos físicos de la crueldad interna...) hasta convertirse en vil o deforme, como las líneas de los cuadros expresionistas o las manchas oscuras de las pinturas negras de Goya. A continuación, en un isomorfismo basado en la oposición dual, en el polo relativo a los niños se entrecruzan dos ramas con un movimiento *in crescendo*: los gestos y supuestas acciones despiadadas de los niños, y las personas y animales destinatarios de la crueldad. Así, en *gradatio*, la mirada infantil es curiosa (“nos miran como bichos raros”), después exaltada (“con los ojos todos encendidos”) y, al cabo, depravada a pesar de provenir de seres supuestamente inocentes. La pequeñez subrayada por el diminutivo en “sonrisilla viciosa” connota maldad y de ahí la deformación.

A partir de la descripción de la escena del acoso a los recién casados se encadena una serie de símiles que presentan a animales maltratados por los niños, cuyas malvadas acciones se suceden en gradación: “miran”, “tocan con la varita”, “apedrean” y juegan para “evitar que [los animales maltrechos] dejen de sufrir demasiado pronto”. La gradación en clímax también organiza el orden de la fauna: la inofensiva oveja en el matadero que es apuñalada, según un verbo que sutilmente la humaniza porque, por lo común, el puñal es un arma de ataque a humanos; el perro atropellado, de tétrica imagen agonizante, y los “cinco gatitos recién nacidos” que van a ser ahogados como macabro juguete. La anáfora sobre el sustantivo con un diminutivo de connotaciones afectivas enfatiza la indefensión de los pequeños felinos, mientras que la precisión del número refuerza la veracidad; no son un grupo indeterminado, sino cinco bien especificados. Sin duda, la escena de maltrato animal, con el agravante de prolongación del sufrimiento -que sirve de correlato a la violencia general- es durísima y muy turbadora para el lector del testimonio de Pascual que puede apiadarse de quien se presenta como un ser perseguido, pero impacta también en el lector de la novela, especialmente el del siglo XXI que va aprendiendo a respetar el mundo animal.

El lirismo vela -y con ello paradójicamente refuerza- un regusto por el martirio de los animales y la truculencia que demostrará Pascual sobre todo cuando mata a la perra y a la yegua. En este aspecto Cela deja entrever un rasgo de estilo que marcará parte de su producción; la muerte está latente en el entorno y paisaje en *Pabellón de reposo*, obra que el propio autor duda en qué género encasillar, si en el narrativo o en el poético. No se olviden tampoco las sugerentes epístolas de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*.

Las palabras de Pascual antes citadas, relativas a la persecución a los recién casados, provocarían piedad hacia ellos si no estuviesen en boca de un ser que, a su

vez, es maltratador de animales y un asesino que siempre achaca a los demás sus propias perversiones. Convertir a los niños en sujetos de acciones de una refinada crueldad -el estilo se colma de diminutivos aplicados al mal, a sus herramientas y a sus efectos-, supone una forma de refinado envilecimiento y de exculpación de Pascual, para quien la depravación y el instinto de matar o disfrutar con ello, de la violencia en suma, lo impregna todo, incluso a los seres aparentemente inocentes. Al fin y al cabo, el taimado Pascual construye un relato en el que se presenta como perseguido junto a su esposa y objeto de escarnio incluso por los niños, aunque, en el fondo, todo coadyuva a hacer más morbosa la historia y a caracterizar muy negativamente al personaje.

Los procedimientos de animalización son tan relevantes en *La familia...* que recaen también en entes distintos a las personas, con las que se establecen sutilmente los nexos. Así, una localidad como Almendralejo, vecina del pueblo de Torremejía donde se localiza la acción, es descrita por Pascual en estos términos poco encomiásticos: “allá, a lo lejos, como una tortuga baja y gorda, como una culebra que temiera despegarse del cielo, Almendralejo comenzaba a encender sus luces eléctricas” (24). La analogía para establecer la metáfora no es solo de índole externa, pictórica, sino que anuncia además la idea negativa que late en Pascual acerca de las comunidades sociales. Dando un paso más en la degradación, los propios animales son asociados a otros de categoría inferior. Cuando Pascual parece apiadarse de la perra porque ha abortado al igual que su mujer, él observa que los inertes perrillos -de nuevo el diminutivo con su carga emotiva que contrasta en el contexto de muerte- son “grises y medio sarnosos como ratas” (126). El símil con los asquerosos roedores rompe la pretendida misericordia, que es trocada de nuevo por una repugnancia en cuyo efecto intervienen las escasas pero certeras líneas de descripción física.

3.2. Técnicas de cosificación

Un nivel más en la degradación de las personas es la *reificación*, es decir, su igualdad o semejanza a cosas. Pascual y Lola, al presentir que va a suceder algo terrible al hijo, se convierten en casas desiertas, modulación del tópico bíblico tan reiterado en la época precedente a la producción de Cela (vid. el hombre deshabitado de Rafael Alberti). Pascual confiesa:

“Y aquel hablar y más hablar de la criatura hacía que poco a poco se me fuera volviendo odiosa; nos iba a abandonar, a dejar hundidos en la desesperanza más ruin, a

deshabitarnos como esos cortijos arruinados de los que se apoderan las zarzas y las ortigas, los sapos y los lagartos, yo lo sabía, estaba seguro de ello, sugestionado de su fatalidad, cierto de que más tarde o más temprano tenía que suceder, y esa certeza de no poder oponerme a lo que el instinto me decía, me ponía los genios en una tensión que me los forzaba” (130).

Pascual vuelve a aludir al instinto, a la fatalidad, que con diversos nombres y manifestaciones -voces que ordenan las acciones nefastas, fuerza interior que impulsa al crimen...- es frecuente en los testimonios de los asesinos en la vida real, la posible fuente para Cela en la construcción del personaje. El tono salmódico de las series paralelísticas en gradación de contenidos (“hablar y más hablar”, “abandonar / dejar hundidos /deshabitarnos”, “yo lo sabía, estaba seguro de ello, sugestionado de su fatalidad”) es característico de un ser obsesivo. Otro rasgo de la etopeya, el egoísmo, se advierte en la razón de su odio al hijo: lo desprecia no por algo inherente al niño, sino por el temor egoísta a que su pérdida le inflija dolor. El paisaje genuino de la literatura de ruinas que desarrolla el tópico del *superbi colli* para ofrecer un presente de destrucción dedica sus componentes -la maleza y la fauna que se apodera de las construcciones humanas- a subrayar la tesis de que la naturaleza reclama lo que era suyo, coherente con la expresión del atavismo capital en la novela.

Por otra parte, en el retrato deformador que Pascual traza de su padre, el progenitor es “gordo como un monte” (30). Las piernas de Lola, que despiertan su libido, son “blancas y apretadas como morcillas, sobre la media negra” (76), símil acertado en cuanto a la analogía de base y burdo como su emisor. Para pintarse a sí mismo descansando, señala que “Dormí como una piedra aquella noche” (24), comparación que desprende connotaciones de su carácter poco dado a sentimientos.

En bastantes casos los términos imaginarios proceden del mundo vegetal -sobre todo son frutas y hortalizas- y van insertos en expresiones coloquiales y casi lexicalizadas que Cela, con fino oído, introduce en el discurso. A veces tienen sentido positivo, como al narrar el momento en que Pascual deja la cárcel y anhela el reencuentro con su esposa y las acciones futuras, expuestas en una enumeración paralelística que subraya la disposición de ánimo para realizarlas: “Y yo estaba allí, estaba ya allí, libre, sano como una manzana, listo para volver a empezar, para consolarla, para mimarla, para recibir su sonrisa” (214). Sin embargo, son un prelude del vaivén de fortunas y adversidades. Esperanza, su segunda mujer, ante la declaración amorosa de Pascual “se había vuelto roja como un tomate. La voz le

salía como cortada y los labios y las aletas de la nariz le temblaban como las hojas movidas por la brisa, como el plumón del jilguero que se esponja al sol” (226).

El anterior es un buen ejemplo de confluencia de técnicas de reificación (secuencia lexicalizada “roja como un tomate”) y similitud con seres vivos en secuencias de menor a mayor animación: la “hoja” y la animalización que equipara los efectos de la respiración rápida de la mujer con el aleteo del pájaro, cuya finalidad es perfilar un retrato femenino, en este caso positivo porque ella demuestra progresivamente sentimientos. Como contrapartida despectiva del primer símil, don Conrado, el alcaide de la prisión, sufre un golpe de tos que lo dejó “abotargado y rojo como un tomate” (206). Aunque el personaje se muestra paternalista, la distancia con que Pascual lo observa provoca una cosificación que, a pesar de ser catacrexis, resalta un rasgo del retrato, la afición a la bebida también sugerida por el calificativo “abotargado”.

A veces se cosifica el interior de los personajes. En un acceso de arrepentimiento, Pascual, que ha escuchado los sermones del capellán de la cárcel, escribe empapado de una retórica eclesiástica tergiversada: “Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar el erial” (152). Se perciben las huellas evangélicas de la parábola de la semilla en tierra fértil o del sembrador (Mc 4, 1-9, Lc 8, 4-8). Pero como en esta novela suele existir un punto de contraste, la voluntad de Pascual de volver con la familia tras la marcha a La Coruña se expresa con esta oración: “Pensaba que había de ser bien recibido por mi familia -el tiempo todo lo cura- y el deseo crecía en mí como crecen los hongos en la humedad” (176). Con tal término del símil, el deseo no es puro, sino oscuro y lóbrego.

La cosificación afecta también a los animales, aunque en menor número. Al pintar el paisaje desolado en verano que va a presidir el parto seco de su madre cuando da a luz a Rosario, Pascual anota: “El campo estaba en calma y agostado y las chicharras, con sus sierras, parecían querer limarle los huesos a la tierra” (38). La aliteración de vibrantes, reforzada por el homoioteleuton (“sierra”, “tierra”). apoya indirectamente la sequedad ambiental porque reproduce el ruido de los insectos en tiempo tórrido. Estos rasgos contribuyen a aureolar de mala fortuna al personaje de la madre, que al cabo será asesinada por su propio hijo.

3.3. Técnicas de prosopopeya

La personificación supone un trazado en circunferencia respecto a las animaciones y cosificaciones de las personas, adecuada a la ósmosis de la categoría de los seres en un mundo tan primitivo que parece que no hay demarcación alguna del caos. Ya en el ejemplo anterior la tierra aparece personificada porque tiene huesos, con lo que Cela recurre al tópico de considerarla *mater generationis*, que en la novela es inhóspita por su concepto poco amable de la maternidad; uno de los motivos clave de la narración es el matricidio, manifestación suprema de la violencia, vinculado al ambiente atávico y al espacio hostil. La aspereza del hábitat se acompasa al dolor del parto seco de la madre de Pascual. Rozando el citado lugar común y merced al flujo de doble sentido de los rasgos espaciales y humanos, la llanura es “castaña como la piel de los hombres” (82). En otro fragmento, al protagonista le agrada la piedra donde se sienta en el campo, según se aprecia en estas líneas:

“Al volver, la perra se me adelantaba y me esperaba siempre junto al cruce; había allí una piedra redonda y achatada como una silla baja, de la que guardo tan grato recuerdo como de cualquier persona; mejor, seguramente, que el que guardo de muchas de ellas [...] Cuando me marchaba, siempre, sin saber por qué, había de volver la cabeza hacia la piedra, como para despedirme, y hubo un día que debió parecerme tan triste por mi marcha, que no tuve más suerte que volver sobre mis pasos a sentarme de nuevo” (26).

Sorprende que Pascual muestre buenos sentimientos hacia una roca, algo inerte, ausentes en su relación con los seres animados. Precisamente sentado en esa piedra contemplará después los ojos de la perra y decidirá acuchillarla, forma paradigmática con la que Cela establece el choque entre la hipotética bondad del personaje y unos actos crueles que se subrayan por ese potentísimo contraste que deja al lector desarmado y estupefacto ante la violencia. La personificación también afecta al mundo vegetal y así “El ciprés parecía un fantasma alto y seco, un centinela de los muertos” (116), según la visión atemorizada de Pascual cuando pasa de noche cerca del camposanto, de vuelta de la reyerta con el dueño del bar y con el presagio de desgracia que se concretará en la noticia del aborto de Lola. El amenazante paisaje se conecta con el modo de calibrar a los humanos y los hechos acaecidos o por venir.

4. Epítome

El nutrido conjunto de prosopopeyas, animalizaciones y reificaciones que se diseminan por la novela configuran la visión de un microcosmos en el que solo rigen las leyes de la agresividad, que pueden operar en seres irracionales y en racionales. Por el sentido que cobran, estos recursos trascienden su pertenencia a la *elocutio* para enlazarse con otros niveles de la narración. Aunque el furor latente de la sociedad en la que la novela nace se transparenta en las páginas, el autor no realiza un alegato directo ni a favor ni en contra de la violencia, sino que deja que la barbarie impregne todo e incluso ofrece al protagonista la posibilidad de defenderse, pues opta por una modalidad genérica que propicia la exposición de los sucesos *à la manière* de quien los cuenta.

Parecería que en la *unitas mundi* que conforma *La familia de Pascual Duarte* aun no ha aparecido un ser dispuesto a organizar el caos primigenio y a separar especies como Yavé en el Génesis o que el hombre utiliza su mente para conseguir un fin específico que es la maldad por sí misma. Tal vez esa sea la cruda instantánea de la España de postguerra que Cela transmite. Sin embargo, el lector del siglo XXI encuentra difuminada la realidad histórica que sirve de base a la novela y esta se yergue como una metáfora poliédrica de la pura violencia, abstracta e intemporal pese a la viveza descriptiva. Es un espejo vacío en el que puede reflejarse cualquier entorno, cualquier individuo, cualquier tiempo que se encuentren estigmatizados por el terror.

Algunos de los aspectos relativos a la violencia que hemos analizado en *La familia de Pascual Duarte* se han revisado respecto a la literatura hispanoamericana, especialmente tras la publicación de *La vorágine* de José Eustaquio Rivera. Sobre todo, se ha hecho hincapié en la naturaleza homicida en la que la violencia se alza como protagonista, algo que empuja a crear un nuevo lenguaje, el lenguaje del desorden donde se transparentan los conflictos sociales, políticos y económicos de los países en los que surgen los relatos (Valdés Ángeles 2011). Tal vez la diferencia con la novela de Cela comentada resida en que, en esta, la lengua parece “natural” y la exposición de los hechos subliminalmente persigue una forma de expiación. Se trata más bien, como se ha señalado para textos literarios de literatura testimonial de finales del siglo XX, de un tipo de “violencia oblicua”, (expresión usada por el crítico guatemalteco Dante Ciano) o espacio textual en el que está contenida de manera indirecta, sumergida, alegórica incluso y en el que la denuncia social explícita ya no aparece (Mackenbach - Ortiz Wallner 2008: 81-97; Paschen 1994: 369-381).

Cela rehúye lo testimonial “real”, aunque, como se ha mostrado al principio, despliega recursos de verosimilitud en muchos planos. Ofrece como consuetudinario aquello que el hombre rechaza, actos de fiereza condenables como el maltrato animal, el crimen y, en última instancia, el matricidio. El extrañamiento del lector nace de esta ambivalencia implícita. En el *Breviario de estética teatral*, Bertolt Brecht anotaba que el artista debe proyectar “el ojo extrañante” hacia la realidad para asistir a lo cotidiano como si lo hubiese contemplado por primera vez (Brecht 1963). En lugar de actuar así, Camilo José Cela desarrolla una lengua literaria alejada del insulto y el exabrupto que, paradójicamente por sus giros hacia el lirismo en situaciones truculentas, rompe con el decoro ciceroniano en cuanto a la acomodación entre asunto y tratamiento. El “ojo extrañante” del lector desconfía de la supuesta normalidad y ha de buscar las huellas del conflicto incluso bajo el supuesto lirismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Altolaguirre, M. et al.

2005 *Romancero de la Guerra Civil Española* (1936). Madrid: Visor Libros.

Buñuel, L.

1993 *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Documental en las bases de datos: IMDB, FilmAffinity.

Cela, C. J.

2014 *La familia de Pascual Duarte* (1942). Edición introducción y notas de D. Villanueva, Estudio de la obra, M. Á. Rodríguez Fontela. Barcelona: Vicens Vives.

Davillier, J. Ch.

1974 *Le Voyage en Espagne* (1875). Valencia: Albatros.

De las Casas, Fr. B.

2005 *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552). Edición de André Saint-Lu, Madrid: Cátedra, 7ª edición.

Lejendre, M.

1927 *Las Jurdes: Étude de géographie humaine*. Bordeaux: Feret & Fils; Paris: E. de Bocard.

Real Academia Española

2021 *Diccionario de la lengua española*. 23.ª edición, [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es> consultado el 4 de enero de 2022.

Sagrada Biblia

2017 Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Alchazidu, A.

2005 *Las raíces del tremendismo español*. Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis L 26

https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113233/1_Etudes-RomanesDeBrno_35-2005-1_4.pdf?sequence=1 Consultado el 6 de enero de 2022.

Águila Gómez, J. M. del

2006 “Cela y Faulkner: dos novelas de fascinación por la violencia”, *Tonos* 11, julio.

Arendt, H.

2005 *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.

Brech, B.

1963 *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.

Breiner-Sanders, K. E.

1990 *La familia de Pascual Duarte a través de su imagería*. Madrid: Pliegos de Ensayo.

Carrascosa Miguel, P.

1990 *La familia de Pascual Duarte. Camilo José Cela*. Madrid: Ceac.

Cirlot, J. E.

1992 *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

Foucault, M.

1991 *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Genette, G.

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Harshaw, B.

1997 “Ficcionalidad y campos de referencia”. In: A. Garrido Domínguez (ed.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros: 123-159.

Huarte Morton, F.

1968 *Ensayo de una bibliografía de La familia de Pascual Duarte*. Madrid-Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans: 62-165.

Huarte Morton, F.

1994 *“La familia de Pascual Duarte” de Camilo José Cela. Recuentos del cincuentenario (1942-1992) y algunas papeletas más*. Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela.

Fernández Santander, C.

1990 *Bibliografía básica de Camilo José, Premio Nobel de Literatura*. La Coruña: Librería Arenas.

Lama, M. de

- 2006 "El falo: fascinación y repulsión en tres relatos de Marina Mayoral". In: Y. – M. Parker (eds.) *Leading Ladies: Mujeres en la literatura hispana y en las artes*. Louisiana State University Press: 193-203.

Landavazo, M. A.

- 2009 "Los eclesiásticos y la retórica de la violencia en la Independencia de México", *II Jornada Académica "Independencia e Iglesia"*, Multicentro Las Américas, Morelia, Michoacán, 24-25 de septiembre.

López Martínez, M. I.

- 1992 "La prosa en *Pabellón de reposo* de Cela", *Anuario de Estudios Filológicos* XV: 181-192.

López Martínez, M. I.

- 2009 *Neruda y los clásicos de la Edad de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Diputación, CSIC.

López Rodríguez, I.

- 2009 "La animalización del retrato femenino en el *Libro de Buen Amor*", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 13: 53-84.

Mackenbach, W. – W. A. Ortiz

- 2008 "(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica", *Iberoamericana* VIII: 81-97.

Muñoz de la Peña, A.

- 1982 *Los viajes de Camilo José Cela por Extremadura*. 2ª ed. Badajoz: Institución Pedro de Valencia.

Ortega, J.

- 1966 "Símiles de animalidad en *La colmena*", *Romance Notes* 8: 92-95.

Paschen, H.

- 1994 "La novela de la violencia colombiana". In: H-O. Dill et al. (eds.) *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt-Madrid: Vervuet-Iberoamericana: 369-381.

Precedo Lafuente, M. J.

- 2001 "Referencias a animales en los salmos", *Revista Murciana de Antropología* 7: 301-319.

Sagaró Faci, M.

- 1990 *Claves para la lectura de "La familia de Pascual Duarte" de Camilo José Cela*. Madrid: Ciclo.

Sartre, J. P.

- 1984 *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard.

Senabre, R.

- 2005 *Metáfora y novela*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Sobejano, G.

- 1990 "Cela y la renovación de la novela", *Ínsula* 518-519, febrero-marzo.

Urrutia, J.

1982 *Cela: "La familia de Pascual Duarte". Los contextos y el texto*. Madrid: S.G.E.L

Valdés Ángeles, J. M.

2011 "La vorágine y la retórica de la violencia", *Siempre. Presencia de México* 18, junio.

Zamora Vicente, A.

1962 *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*. Madrid: Gredos.

MARÍA ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Universidad de Extremadura

milopez@unex.es

ORCID code: 000-0003-2159-9297

