



**Universidad Nacional de la Patagonia San
Juan Bosco – Sede Trelew**

**Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales.**

Licenciatura en Letras

**El perecer del héroe: La
representación paródica del
paradigma heroico en *La
familia de Pascual Duarte*
de Camilo José Cela**

**Tesis para obtener el grado de: Licenciada en
Letras**

Autora: María Elisa Solari

Director: Lic. Pablo Salguero

ÍNDICE

Agradecimientos.....	p.3
Introducción.....	p.5
Estado del Arte.....	p.8
1. Movimiento literario.....	p.8
2. Antecedentes e influencias.....	p.10
3. ¿Quién es Pascual Duarte?.....	p.13
3.1. La mente de Pascual.....	p.13
3.2. El héroe, el verdugo y la víctima.....	p.17
Consideraciones finales del Estado del Arte.....	p.26
Hipótesis, preguntas y objetivos.....	p.29
1. Hipótesis.....	p.30
2. Preguntas.....	p.31
3. Objetivo General.....	p.31
4. Objetivos específicos.....	p.31
Marco Teórico.....	p.32
1. Parodia.....	p.32
2. Autobiografía.....	p.36
3. Poesía oral.....	p.41
4. Poeta oral.....	p.42
5. El héroe.....	p.43
Consideraciones preliminares.....	p.47
1. Héroe.....	p.47
2. Poesía oral y poeta oral.....	p.48
3. Parodia.....	p.49
4. Autobiografía.....	p.50
Mi reino.....	p.52
1. El pueblo de Pascual Duarte.....	p.52
2. La casa de Pascual Duarte.....	p.54
3. La familia de Pascual Duarte.....	p.55

Conclusiones del presente capítulo.....	p.56
De victorias y fracasos.....	p.58
1. Victorias violentas.....	p.58
1.1. Chispa.....	p.58
1.2 El primer encuentro con Lola.....	p.60
1.3. Zacarías.....	p.62
1.4. La yegua.....	p.62
1.5. El Estirao.....	p.63
1.6. La Madre y Don Jesús González de la Riva.....	p.64
2. Victorias no violentas.....	p.65
3. Fracasos.....	p.66
Conclusiones del presente capítulo.....	p.67
Los viajes de Pascual.....	p.69
1. El primer viaje.....	p.69
2. El segundo viaje.....	p.70
3. El tercer viaje.....	p.73
Conclusiones del presente capítulo.....	p.75
La Madre.....	p.77
1. Rol de madre/mujer.....	p.79
2. ¿Una Erinia más?.....	p.82
3. Crimen y castigo.....	p.84
Conclusiones del presente capítulo.....	p.85
Un rapsoda para Pascual.....	p.87
Conclusiones.....	p.93
Bibliografía.....	p.98

AGRADECIMIENTOS

Lo cierto es que si tuviera que escribir los nombres de todas las personas que me ayudaron a conseguir material, que me aconsejaron o que simplemente me escucharon en mis momentos de crisis, terminaría escribiendo una lista de casi la extensión de mi trabajo final.

Terminé de escribir esta tesis de la misma manera en la que cursé esta carrera: sin saber bien cómo llegué a este punto. De cualquier manera, una de mis pocas certezas es que nada hubiera sido posible sin ayuda, y es por eso que este apartado está dedicado, principalmente, a mi director Pablo Salguero, quien hizo su trabajo excepcionalmente y con una paciencia inigualable. En segundo lugar, a mi familia; a mis padres Ricardo y Noné, mi hermana Angelina y mi madrina Vilma. Ah, Lilo también. En tercer lugar, a numerosos profesores de la carrera de Letras, por guiarme en la búsqueda de material bibliográfico. Por último, a mis queridos amigos: Cintia, Yamila, Celeste, Héctor, Claudia, Gabriela, Cristina y muchos otros más. Gracias por soportarme y, por sobre todas las cosas, por no preguntar para cuándo pensaba recibirme. No estaría en este punto sin todos ustedes. Gracias.

A mi amada madrina Vilma A. Ciuffo.

Si, Ange, te la robé.

INTRODUCCIÓN

Los inicios de este trabajo tuvieron lugar, en principio, como el examen final de la materia Literatura Española II. La hipótesis inicial del mismo relacionaba el derramamiento de sangre acometido por el protagonista de la novela con la decadencia social española luego de la guerra civil. Fuera de si efectivamente arribamos a esa conclusión o no, el desarrollo de ese trabajo comenzó a gestar un cuestionamiento alternativo, más intrínseco a este personaje, que luego trataríamos de desvelar más adelante.

En la investigación concerniente al trabajo de tesis nos percatamos de que, ciertamente, no éramos los únicos interesados por la *naturaleza* de Pascual Duarte. Es por eso que en este análisis se pretende explorar una problemática que ha estado presente desde la génesis de la crítica literaria de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (1942). La gran pregunta implícita que abordan, si no todos, la enorme mayoría de los trabajos referidos a la novela se centran en la condición de su protagonista: ¿*Qué* es Pascual? Es éste un asesino serial, una víctima de las circunstancias históricas, un villano... ¿un héroe, tal vez?

La tarea propuesta no era fácil, puesto que la primera novela de Cela presenta numerosas contradicciones y aspectos ambiguos que han interesado y alimentado las conjeturas de la crítica desde el principio. Observábamos en *La familia...* muchos aspectos que –guiándonos por la bibliografía seleccionada- podrían perfectamente ser considerados dignos de un héroe, tal vez uno de la antigüedad –por sus talentos brutales, tanto épicos como trágicos- o uno más contemporáneo –por sus batallas personales-. Hallábamos los “trabajos” impuestos a Pascual, ya sean éstos patrocinados por una divinidad o por los condicionamientos sociales, y la pelea que el protagonista está dispuesto a brindarles, un rasgo esencial para la constitución de una figura heroica. Todos los elementos estaban allí, a simple vista.

No obstante esto, al mismo tiempo nos encontrábamos con una serie de impedimentos a la hora de pensar a este personaje. En principio, se deja asentado desde la primera página que sus escritos han sido modificados por un agente externo, el transcriptor; de la misma manera, el género autobiográfico en el que el personaje narra su vida lleva consigo –quierease o no, se trate de un producto ficticio o no- un atisbo de duda, de sospecha por la veracidad de

los hechos. Esto carga al escrito en su totalidad con una impresión de incertidumbre, o tal vez, de un sentimiento de irresolución. ¿Realmente estamos analizando lo que *realmente es*? Por último, un aspecto crucial que dificultaba nuestro análisis radicaba en que todas las acciones de Pascual se encuentran matizadas (a brochazos) por la ridiculez, o la exacerbación. Su vida, sus amores, sus rencores, su escritura tienen impreso el patetismo como disposición primordial.

En un determinado momento, modificando el enfoque de lectura, descubrimos que los problemas que percibíamos no eran tales; que la pretensión o preocupación de analizar *lo que realmente es* no es importante para un relato como este. Logramos converger estos presuntos inconvenientes en un interrogante, tal vez, más interesante: ¿Y si Pascual es, en realidad, *un héroe al revés*?

Es ésta la razón por la que decidimos abordar esta novela, y en particular este personaje, desde una perspectiva paródica. Nos es menester mencionar que el compilado de bibliografía disponible para el estado del arte resultó un tanto difícil de conseguir, debido a la falta de accesibilidad del material en cuestión. No obstante esto, nos fue posible dilucidar una suerte de patrón de lectura a lo largo de la literatura escrita sobre *La familia de Pascual Duarte*, y es que su protagonista es tratado numerosas veces como una suerte de héroe o antihéroe. Este arquetipo -ya sea como imitación o rechazo del mismo- se encuentra indefectiblemente como un punto de referencia para este personaje.

Sin mencionar en profundidad las propuestas del presente trabajo, para la indagación de nuestros interrogantes utilizaremos las consignas propuestas por Pozuelo Yvancos en sus trabajos *Parodiar Rev(b)elar* (2000) y *Teoría de la autobiografía* (2006), junto con la propuesta teórica de Hugo Bauzá (1998). Estos postulados teóricos que utilizaremos de base para el trabajo no auxiliarán para confirmar –o descartar- nuestras hipótesis.

Consideramos que este trabajo de tesis es significativo para el corpus de estudios Celianos -y para la bibliografía disponible de la literatura española contemporánea en general- ya que, hasta donde arriba nuestro conocimiento, no se han elaborado análisis que postulen a *La familia de Pascual Duarte*, y en particular al personaje de Pascual, como una parodia de la heroicidad. Sí se han postulado numerosos lineamientos teóricos comparando al protagonista con un héroe o un antihéroe, pero no se conocen trabajos que lo reivindicquen como una burla del arquetipo. Consideramos que este postulado que hemos generado podría

brindar una perspectiva nueva, más abierta y abarcadora a la hora de concebir al personaje y la novela, a veces un tanto acorralados por los sesgos de la crítica literaria. Lo aseverado en este párrafo se desarrollará más en profundidad en el siguiente apartado.

A modo de anticipo a los lectores, cada capítulo estará estructurado –en mayor o menor medida- por una introducción, un desarrollo y consideraciones finales, en donde se retomarán los puntos más importantes de cada apartado.

ESTADO DEL ARTE

La primera novela de Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte*, fue publicada el 7 de diciembre de 1942. La ubicamos contextualmente en el período de la postguerra civil española y en la primera etapa del gobierno dictatorial de Francisco Franco. En el año 1943 se publica una segunda edición, que es rápidamente censurada. Esta novela fue causal de una gran cantidad de trabajos académicos de diversa índole; la ambigüedad con la que se funda la novela y la construcción de un personaje como Pascual, originaron numerosos lugares críticos y debates que, actualmente, todavía resultan difíciles de saldar. Consideramos que las preguntas o cuestionamientos principales que suscita la obra –y que los críticos aún siguen frecuentando- podrían condensarse en las siguientes: ¿Qué grado de culpabilidad le corresponde a Pascual? Y consecuentemente, ¿es una víctima o un victimario? ¿Cuál es la motivación de Pascual para cometer los asesinatos? ¿Existe una motivación propiamente dicha, o Pascual actúa de manera instintiva? Y aquella que interesa a este trabajo ¿Es Pascual un héroe o un antihéroe?

1. MOVIMIENTO LITERARIO

Este aspecto nos adentra en un primer inconveniente, y es que actualmente todavía se discute el movimiento estético al que pertenece la primera novela de Cela. Sea como fuere, luego de finalizada la guerra civil española en el año 1939, *La familia de Pascual Duarte* significó una suerte de renovación literaria, y provocó tanto admiración como repugnancia en el público. La recepción de esta novela fue determinante, y abrió camino a una nueva –y un tanto polémica- denominación, la del Tremendismo.

Alchazidu, en su trabajo *Las raíces del tremendismo español* (2005), explica con gran claridad la problemática del movimiento tremendista, al igual que sus características. Distingue tres abordajes posibles con respecto a este fenómeno. El primero reside en no considerar al tremendismo como movimiento literario *per se*, de manera que no representaría un corte estético con respecto a la producción artística en España antes del término de la guerra civil. El segundo consiste en ver al tremendismo como una suerte de extensión del realismo y el naturalismo, es decir, reconociendo su existencia, pero en el marco de una continuidad artística. En un tercer abordaje, el tremendismo es tratado como un movimiento

estético-literario rupturista con características propias y que se manifiesta en un período de tiempo mensurable.

La realidad truculenta representada por el tremendismo dio pie a varios teóricos para formular conexiones con el existencialismo. Ferrer (1956) considera al movimiento un aspecto del existencialismo español y una consecuencia directa de las circunstancias históricas que atravesaba el país. La inquietud existencial, la angustia y el problema del libre albedrío son algunas de las temáticas recurrentes de las creaciones literarias del período. Gonzalo Sobejano (1972) distingue tres etapas de la narrativa de posguerra española; la novela existencial –en la cual sitúa *La familia de Pascual Duarte*-, la novela social y la novela estructural, de la que se desprende una “búsqueda del ser español”. Dice Sobejano sobre la primera:

Sus temas podrían reducirse a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la ausencia o dificultad de comunicación personal; temas de signo negativo cuyo significado último es la perplejidad. [...] A un nivel metafórico, la incomunicación y la incertidumbre dan por resultado sendas imágenes de la inmanencia: la isla y el camino que no lleva a ninguna parte. El aislamiento de la persona y su andadura incierta se delatan, no sólo como circunstancias del hombre español en un tiempo preciso, sino como condiciones de todo hombre de cualquier tiempo. Pero la motivación básica de ambos temas mayores es bien concreta: la guerra española, que a ella condujo su arrasador estallido, la prolongada repercusión del espíritu de hostilidad [...] Los personajes que ocupan el primer plano en estas novelas, agrupables en la categoría de los violentos, en la de los oprimidos, o en la de los indecisos, son presentados en situaciones de máxima tensión y extremo límite: en el vacío, la repetición y la náusea, en la culpa, el sufrimiento y el combate, o ante la inminencia de la muerte (p.5)

Por su parte, Gutiérrez Carbajo no menciona la palabra tremendismo en su libro *Movimientos y épocas literarias* (2013), aunque sí considera que, en la época de posguerra, el movimiento predominante fue el realismo, que sirvió como testimonio de las situaciones de miseria y opresión. (p.256)

2. ANTECEDENTES E INFLUENCIAS

La recurrencia de aspectos brutales, crueles, deshumanizantes y caricaturescos recuerdan a los personajes de Pío Baroja, al igual que las reminiscencias negativas hacia la guerra (Ascunce, 1991; Garrido Ardila, 2014; Sobejano, 1968).

José Carlos Mainer (2017) señala que Cela adopta de la narrativa de Baroja “[...] la ternura hispida, el gusto subterráneo por la violencia, el capricho por la estampa y por la vitrina heteróclita como representación del mundo e incluso como nostalgia de una vida más arcaica y humana.” (p.315)

El género picaresco parece ser otro pilar importante donde se apoya la novela *La familia de Pascual Duarte*. Gustavo Correa (1977) sistematiza las características del relato y del héroe picaresco, al igual que traza paralelos con novelas latinoamericanas y españolas contemporáneas. En primer lugar, el relato autobiográfico de la picaresca narra en tono paródico la degradación progresiva del personaje en aras de sobrevivir al mundo. Los héroes picarescos representan un modelo, como diría el Transcriptor en la novela que nos concierne, “no para imitarlo sino para huirlo” (Cela: 2014. p.10). Según Correa, Pascual se asemeja al héroe picaresco gracias a la forma de sus memorias, la insistencia en la veracidad y en la trayectoria desmoralizante, producto del ambiente y de una familia cruel. Aseguinolaza (2007), en tanto, secunda la relación entre esta novela celiana y el género del Siglo de Oro, y habla de una suerte de neo-picaresca de posguerra. Van Praag (1963) explica que la construcción del personaje de Pascual Duarte recibe un claro influjo de la novela picaresca, con la salvedad de que los héroes de éste género no luchaban en contra de sus circunstancias de vida, más bien, “[...] supieron recibir con una sonrisa las mayores adversidades y someterse resignados a la más flagrante injusticia” (p.25)

Sobejano (1964) dice que Pascual no es un pícaro, sino un rústico asesino, pero encuentra notable el influjo de la novela picaresca en sus memorias (p.219). En otro trabajo, *Reflexiones sobre La familia de Pascual Duarte* (1968), Sobejano escribe que los capítulos en los que se rememora la infancia del protagonista y se describe el funcionamiento familiar se asemejan en forma y contenido al relato picaresco. Menciona que, además, existe la influencia de otros dos módulos sub-literarios, como lo son el romance de ciego o plebeyo y la tragedia rural. Según este texto, el matricidio y los eventos previos –el embarazo de Lola, el casamiento apresurado, la pérdida del hijo- parecen estar inspirados en este primer

antecedente, utilizado ya por Valle Inclán, Pío Baroja, Solana, entre otros. En cuanto a la tragedia rural mítica, Sobejano menciona el influjo de *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, *Tragedia de ensueño* de Valle Inclán, entre otras obras. Contrario a esta visión, García (2005) escribe que esta obra no se enmarca en la novela social, ni nada parecido, tampoco obedece a movimientos existencialistas y menos que menos se trata de una crítica –directa o velada- a las circunstancias políticas e históricas. Asegura que la novela funciona como apoyo a la ideología nacional-católica que hizo posible el régimen de Franco. “No hay conflictos históricos y sociales en la vida de Pascual Duarte, sino morales y religiosos” (p.115) Esto se explicaría en la visión de la familia como sociedad y en la presentación del personaje principal como un sujeto definido primordialmente por la pasión y los sentimientos, elementos “feudalizantes” que obedecen a la ideología pequeño-burguesa, -en tanto a que la miseria y la “poca virtud” de los personajes marginados es tratada como un aspecto natural e inherente.-

Reyes (1996) analiza *La familia...* a partir de tres criterios: el de “poética comprometida”, el del “discurso objetivizado” y desde los conceptos de “apología y apóstrofe” –que no describiremos en profundidad-. La primera comprende los aspectos de la picaresca que hacen de la novela un medio propicio para polemizar y establecer una crítica social. En la novela nos encontramos con un personaje que confiesa, pero además, intenta justificarse a partir de su vida miserable; expone y defiende su “caso”. El discurso objetivizado representa al relato de Pascual, enmarcado por otro discurso que lo tiene por objeto y, a la vez, juzga la conducta del personaje y predispone una lectura específica del texto. La apología reside en la constante referencia al destinatario del texto, don Joaquín Barrera, mientras que el apóstrofe hace referencia a otro destinatario, que será colectivo y anónimo:

Por medio de la objetivización del texto de Pascual, los planteamientos de su autobiografía son reorientados por el transcriptor para que se vuelvan contra el reo. La apología se transforma en declaración de culpabilidad, el deseo de escarmiento público –materializado en la naturaleza apostrófica de la confesión- en desafío, su declarada intención de santidad en cobardía (p.69)

Aunque no esté en la línea del texto de Reyes, el hecho de que exista un segundo destinatario colectivo nos da la pauta de que Pascual se asegura de tener más de un lector posible.

Garrido Ardila (2014), en un trabajo que se ocupa de recapitular las influencias y las tradiciones literarias de las que se nutre la primera novela de Cela, dice que tomarla como espejo de una época tortuosa sería un reduccionismo injusto; más bien, el hecho de que se traten ambientes y personajes tan hostiles se debe a la herencia del naturalismo, del que *La familia...* forma parte. Los supuestos males de la posguerra que son narrados no serían tales, puesto que el relato, si bien se escribe tres años después de finalizada la guerra civil, sitúa su historia antes de este hecho. De la misma manera, escenarios similares fueron planteados en décadas anteriores, por lo que es difícil conjeturar que el ambiente plasmado por Cela sea producto de la guerra civil. Con respecto al tremendismo, Garrido Ardila dice que *La familia...* no fue la obra que inauguró esta corriente, sino que data del período de la guerra civil –con Borrás e Iribarren- y que fue un movimiento propicio en el bando nacional para ilustrar el denominado terror rojo. “El resultado es una corriente literaria de temáticas dominadas por el horror y la violencia y que procura causar una honda impresión en los lectores” (p.134). Lo cierto es que Cela sí pertenecía al bando nacional, por lo que su novela formaría parte del grupo de obras que opera para desacreditar al grupo republicano.

Sobre la clasificación de la novela, Garrido dice que ésta se enmarca en un realismo irónico, aspecto que la acerca al modernismo. La obra se inscribiría en lo que se denominan novelas jánicas –cuyo antecedente más cercano a *La familia...* es la novela *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno- en las que se exponen dos realidades irreconciliables, pero posibles en igual medida. Nos encontramos, entonces, ante una declaración de inocencia que ilustra una vida de sufrimiento, pero que bien pudo haber estado urdida por el narrador de las memorias. Pascual puede ser igualmente inocente o culpable.

Ortega (1965), por su parte, concluye que la tradición literaria española manifiesta tendencias “anti-realistas” que luego desembocarían en el tremendismo de las novelas de Cela. El crítico menciona que esta predilección por lo grotesco ya se encontraba presente en el imaginario español, por ejemplo, en algunas obras de Cervantes, en *La Celestina*, y en las obras de pintores como Francisco José de Goya y José Gutiérrez Solana. Otros aspectos a destacar en la creación de *La familia...* recaen en las circunstancias históricas que hicieron

posible un público interesado en lo grotesco, la propia perspectiva pesimista del autor y, por último, las motivaciones éticas, que se han servido de personajes deformes y situaciones violentas para ejemplificar situaciones de injusticia.

3. ¿QUIÉN ES PASCUAL DUARTE?

Ciertamente resulta complejo establecer criterios de clasificación siendo tan variadas las lecturas recopiladas. A grandes rasgos, existe una gran brecha entre quienes consideran a Pascual Duarte un ser sin malicia, víctima del entorno y de las circunstancias históricas, y quienes lo abordan con una óptica menos benevolente, o que incluso se inclinan por una mirada más neutral y conciliadora.

Sorprendentemente, este personaje ha sido una fuente propicia para varios estudiosos a la hora de representar trastornos mentales de personajes literarios. Los hay quienes han interpretado sus memorias como un gran entramado escrito por un personaje psicópata. Esto favoreció a que profesionales de otras disciplinas -tales como la psiquiatría, la psicología, e incluso, la criminología- pudieran ampliar el análisis de la novela *La familia...* y expandir el campo de estudio de la misma.

3.1 LA MENTE DEL PASCUAL

Es posible que la mente de Pascual sea uno de los puntos más interesantes para tratar; mientras que uno de los críticos citados en los apartados anteriores (García, 2005) negaba la posibilidad de que los personajes pudieran tener profundidad psicológica, y que en realidad cada uno de ellos constituía un modelo o tipo, numerosos estudios brindaron diagnósticos varios a la personalidad de Pascual. No quiere decir esto que la totalidad de trabajos que existan sobre este tema hayan sido hechos por psicólogos o expertos en psicología; este tópico fue frecuentado también por críticos literarios y expertos en áreas diferentes, como es el caso del trabajo que trataremos a continuación.

De entre todos los trabajos consultados, contamos con una tesis doctoral de Pérez Abellán, *Indagación del asesino en serie en Pascual Duarte* (2012)¹, defendida en la

¹ Este trabajo, si bien referenciado por otros autores como Garrido Ardila, se encuentra disponible, tal vez, en un estadio temprano de la investigación y adolece de algunos aspectos tales como problemas de organización, afirmaciones que carecen de sustento y ejemplificaciones que no resultan necesarias.

Universidad Complutense de Madrid y que pertenece al ámbito de las ciencias de la información. Su trabajo define al personaje principal de *La familia...* como un asesino en serie con rasgos psicopáticos. Las características que reúne para llegar a tal conclusión residen en la falta de empatía, la necesidad de control –sobre todo de las mujeres-, la agresividad creciente y la recurrencia en los asesinatos. Pérez Abellán describe a Pascual como “presuntuoso, insensible, dominante, superficial y falso” (p.280). El disparador de su conducta criminal parece ser el cuestionamiento de su virilidad y su misoginia recalcitrante.

Una de las particularidades de este trabajo es que, contrariamente a la gran cantidad de trabajos consultados, comprende al personaje de la madre como sometido a la voluntad de su hijo Pascual, no únicamente en el momento de su muerte, sino a lo largo de su vida. “No hay duda de que las mujeres están sometidas a Pascual; su mujer, su madre, su hermana Rosario. Pascual es un macho arrebatador que pasa sobre todas las cruces y atraviesa todas las rayas. Pascual es un delincuente y también un maltratador” (p.203). Referente a este último punto, nos explayaremos un poco más en el apartado de las consideraciones finales

Jerez-Farrán (1989) no considera que el proceder violento de Pascual pueda deberse a algún tipo de psicopatía; más bien, afirma que su conducta se explica por la conjunción de determinantes socioeconómicos y psicológicos. Por un lado, nos encontramos con un ambiente rural, con pobladores subordinados a latifundistas y relegados de las ciudades; por el otro, hallamos la falta de la figura paterna (necesaria para la identificación en la reafirmación masculina) y el sentimiento de control femenino en el ámbito familiar. Como consecuencia, Pascual se sentiría impelido a demostrar su masculinidad en numerosas oportunidades. Ferrán dice que los actos violentos del personaje constituyen un intento de reafirmación de su masculinidad ante las afrentas recibidas. Para este trabajo, la historia de Pascual constituye una tragedia, porque el personaje no es capaz de entender o liberarse de los condicionantes que determinan su comportamiento y su vida en general. En una línea similar, Garrido Ardila (2015) analiza la novela a partir de la relación entre sexo, violencia y muerte en su trabajo *La violencia sexual en La familia de Pascual Duarte*. Cierto es lo que dice al comienzo, y es que existen pocos trabajos que traten ese aspecto de la obra. Contrario a Pérez Abellán, Garrido Ardila descrea que Pascual sienta aversión por las mujeres en general; más bien, el principal problema del protagonista reside en su obsesión por hacer valer su virilidad, desmerecida siempre por varios personajes de su entorno.

Alan Hoyle, en su ponencia *La familia de Pascual Duarte: psicoanálisis de la historia* (2016), analiza la conducta del protagonista de la novela de Cela a partir del complejo de Edipo, formulado por Freud. En su hipótesis, Hoyle asevera que este complejo se manifiesta de forma doble –es decir, que existe una aversión por ambas figuras, paterna y materna- y en cinco dimensiones distintas, a las que nos referiremos de manera esquemática, mencionando las conclusiones a las que el crítico arriba.

La primera, la dimensión personal, deviene en la indiferencia hacia la muerte de su padre y el deseo creciente de matar a su madre. Este aspecto abarca, además, el deseo de Pascual de convertirse en el padre de su propio círculo familiar, deseo que, según su punto de vista, es impedido por su madre.

La dimensión política funcionaría como un desplazamiento de la primera, en la que se reemplaza la figura paterna de Esteban Duarte por la figura de autoridad social del Conde de Torremejía. Hoyle lo denomina un “parricidio revolucionario” (p.5)

La culpa del asesinato de don Jesús nos conduce de una dimensión política a una dimensión religiosa, y es que Hoyle considera que, en la mente de Pascual se entremezclan la figura de Cristo y la del Conde.

La dimensión neurótica es, tal vez, una de las más interesantes, puesto que arroja la posibilidad de que la laguna textual de sus memorias –en donde no se narra lo que sucede desde el asesinato de su madre, sus días “revolucionarios” y su encarcelamiento- se deba a una decisión de Pascual de suprimir el final de sus días en libertad, en los que se acometió el asesinato de don Jesús. La culpa de la dimensión religiosa se transforma en censura contra su propia escritura.

Por último, la dimensión artística aparece como resultado de esta neurosis, que, a su vez, la transforma en un aspecto positivo. Dice Hoyle sobre este punto: “Así, la laguna cobra pleno significado como creación literaria, como solución creativa al conflicto psicológico del narrador, que sirve lo mismo para satisfacer su sentimiento de culpa que para dar rienda suelta al sentimiento opuesto del odio” (p.8)

María Asunción Gómez, en un trabajo titulado *Reminiscencias del matricidio mítico en “La familia de Pascual Duarte”, de Camilo José Cela* (2011), aborda al personaje principal en su dimensión mítica y metafórica, comparándolo con Orestes y su respectiva tragedia, y a partir de la teoría psicoanalítica de Klein. Esta última se centra en el estudio de

la psique pre-edípica. Según esta teoría, existen dos posiciones que explican el desarrollo psicológico infantil, la posición esquizo-paranoide y la depresiva. La hipótesis de Gómez asevera que el relato de Pascual puede leerse como una metáfora del desarrollo de la subjetividad simbólica en el niño, que involucra estas dos posiciones. El aspecto de culminación de esta primera etapa, el pasaje de la posición esquizo-paranoide a la depresiva, es superada metafóricamente por el personaje trágico de Orestes, pero en Pascual es un proceso que no llega a solucionarse. Su personalidad se presenta escindida, en primer lugar, en la gran distancia que separa al Pascual narrado –personaje agresivo e impulsivo- y Pascual narrador –controlado y reflexivo-. Ambos personajes dudan ante la posibilidad de matar a la mujer que les dio la vida, para luego llegar a la misma conclusión –aunque por medios diferentes-, es decir, no es posible perdonarla. La escisión se manifiesta, a su vez, en cuatro figuras femeninas que Pascual percibe como buenas o dañinas. Un primer par, que comprende actitudes protectoras y benévolas hacia el protagonista, aparece en los personajes Esperanza y Rosario. El segundo par, contrario al anterior, en los personajes de Lola y la madre. Dice Gómez, sin embargo, que la muerte de su progenitora no supone una solución a los problemas de Pascual:

Aunque de forma fugaz, Pascual menciona el terror persecutorio que experimenta después del asesinato de la madre. Al hablar de la posibilidad de la huida nos plantea al mismo tiempo la inevitabilidad y la imposibilidad del matricidio. Inevitabilidad, porque la huida no es una opción; imposibilidad, porque al matar a su madre Pascual ha creado, [...] un objeto persecutorio eternamente presente y una psique rígidamente dividida (p.524).

Personneaux (1980) dice que la historia de Pascual es una continua búsqueda de la figura materna; su madre carece de todas las virtudes propias que tradicionalmente se le atribuyen a este rol, y ante esto, Pascual busca incansablemente estas cualidades en los demás personajes femeninos, tales como Rosario, Lola, o Esperanza. Esta necesidad imperiosa se transluce, a su vez, en un intento de afirmación masculina; la paternidad y la necesidad de formar una familia agobia la vida del personaje al no poder concretarse. El asesinato resalta la necesidad de encuentro entre madre e hijo: “la lucha a muerte es también lucha erótica” (p.570). Es en este litigio en donde encuentra aspectos que nunca antes había recibido de su parte (la calidez y la suavidad de la sangre es un ejemplo).

Knickerbocker (1994), por su parte, asegura que Pascual es un narcisista fóbico. Su trabajo se centra en la noción de abyección que establece el personaje con su madre; ésta no ha podido satisfacer las dos necesidades psicológicas de su primogénito, a saber: el rol del “buen pecho” –aquel que gratifica al niño- y el ser objeto de deseo edípico, logrando así una radical abyección por esta figura. En consecuencia, la formación del yo se establece, pero no así la constitución de lo otro, posible objeto de deseo. Pascual desarrolla de esta manera el constante retrotraimiento en sí mismo y sus deseos resultan reprimidos. La inadaptación social, la violencia, la paranoia son aspectos que surgen a partir de esta problemática. Las mujeres se vuelven, para Pascual, seres que le provocan rechazo –más allá del intento de asimilación de Rosario en una figura materna-. Dice este autor que la abyección finaliza una vez muerta la madre, puesto que el personaje es capaz de establecer un objeto otro, como lo es escribir sus memorias y revisar su historia. De la misma manera, las dificultades expresivas y la paranoia logran ser erradicadas una vez cometido el asesinato. El acto de escribir parece ser un método catártico para el establecimiento del súper-yo.

En estudios como estos se hacen especial énfasis en la infancia y el entorno primario del personaje, que serían la clave para entender su personalidad, siempre diagnosticada como anormal. La familia disfuncional –sobre todo, la mala relación con su madre-, la violencia sistemática, los comienzos de Pascual matando animales indefensos y los asesinatos recurrentes son aspectos que determinan su entrada a este campo de estudio. Si bien el trabajo que proponemos no se aboca a esta temática en especial, resulta interesante observar la cantidad de dictámenes posibles para un mismo personaje. Condensando los miramientos propuestos anteriormente, notamos que Pascual carga con una necesidad imperiosa que debe satisfacer de alguna u otra manera, ya sea la reafirmación de su masculinidad a través de la violencia o el reemplazo de la figura paterna y materna en otros personajes; existe una carencia que debe ser compensada a toda costa. Si bien es posible reconocer estos últimos puntos en el desarrollo personaje, notamos igualmente que la gran mayoría de estos críticos se enfocan en Pascual como si este fuera una persona real, y no un personaje literario. Adelantamos en este punto del trabajo que no acordamos con este enfoque, y que lo desarrollaremos más en profundidad en las consideraciones finales.

3.2 EL HÉROE, EL VERDUGO Y LA VÍCTIMA

Cela le habría pedido a Pío Baroja que escribiera el prólogo de la primera edición de *La familia...*, pero éste se negó; en su lugar, lo escribió el doctor Gregorio Marañón en la edición de 1946. Este breve texto sirvió enormemente como punto de partida para que críticas posteriores tomaran una posición a favor o en contra del mismo, además de que fue el primero que relacionó a Pascual con un héroe de la antigüedad. En este particular escrito se nos presentan dos personajes, un joven y otro de mayor edad que discurren sobre la novela. Ambos tienen visiones diferentes sobre el personaje principal; el mayor considera a Pascual como un personaje trágico, al estilo de los héroes clásicos y los protagonistas de las novelas rusas, que actúa en base a un sentido de justicia, aunque éste sea bárbaro y primitivo. Lo siguiente es un fragmento que ha sido citado numerosas veces como dictamen crítico de Marañón:

[...] Pascual Duarte es una buena persona y [que] su tragedia es -y por eso es tragedia sobrehumana- la de un infeliz que casi no tiene más remedio que ser, una vez y otra, criminal; cuando pudiera haber sido, con el mismo barro de que está hecho, el vecino más honrado de su lugar extremeño. (Dos aproximaciones a *La familia de Pascual Duarte*, párr.6)

Su compañero, más joven, considera que la equiparación con los arquetipos clásicos es errónea; en cambio, opina que la actitud de Pascual es netamente maliciosa, y que la única justicia por la que se guía Duarte es la individual, que nunca puede ser una Justicia propiamente dicha, como lo es la divina. Casi como pronosticando las lecturas que seguirían, Marañón escribe que los amigos callaron, puesto que cayeron en la cuenta de que la disputa no tendría fin. “[...] sabían que la luz sólo nace de las discusiones que de antemano tienen una solución conocida, como el final de las comedias, que no se sabe cuál va a ser, pero que ya está escrito” (párr.10). Sobejano (1968), en otro trabajo, acuerda con Marañón en cuanto a que Pascual opera a partir de un evidente sentido de justicia. Para este crítico el protagonista es una persona inocente y bondadosa, empujado por la familia particular y la familia general (la sociedad) a cometer crímenes atroces. Distingue la crueldad en múltiples personajes, entendiendo a esta como el disfrute del sufrimiento ajeno. Encontramos ejemplos en *El Estirao*, o en la madre, cuando su esposo muere o cuando Mario es golpeado. Pero con Pascual no ocurre lo mismo; su accionar opera, por un lado, como respuesta automática ante

las ofensas recibidas, pero además como “venganza metafísica” hacia los elementos que malogran su existencia. Según esta lectura, Pascual representaría a una gran parte del pueblo español, inmerso en la falta de educación y en vísperas de una guerra crudelísima.

El trabajo de Rafael Osuna, *Pascual Duarte, asesino, miliciano, nacionalista* (1979), constituye uno de los pilares fundamentales del bagaje crítico de la novela. El crítico marxista centra su análisis en el carácter político de esta obra. Su tarea consiste en reconstruir la cronología de los sucesos de la novela –tarea difícil de por sí, pues sólo contamos con las datas de los documentos oficiales que enmarcan el relato autobiográfico- a la vez que trae a colación las contrapartes histórico-políticas de la España de los años 30. La lectura de Osuna entrecruza constantemente los aspectos jurídicos y políticos del país con la novela, con la determinación de hallar su significado. La reflexión final asevera que *La familia...* posee una clara intención de denuncia de las condiciones sociales de la época, puesto que no se reforma la conducta del personaje cada vez que este reincide en su proceder criminal. Sin embargo, asegura que el último asesinato de Pascual no posee carácter político, puesto que el personaje no parece tener ninguna inclinación o preocupación por este tópico en ningún momento de su vida.

Clara del Brío Carretero se ocupa de buscar las intenciones del autor en la novela, en su trabajo *Técnica narrativa y configuración del protagonista en La familia de Pascual Duarte* (2002). Esta autora desestima que la novela sea una denuncia del tiempo que vive España, dadas las inclinaciones políticas y estéticas de Cela. Asimismo atribuye los silencios y contradicciones del personaje a cortes narrativos que éste realiza adrede para asegurar su bondad, tarea que se desmorona ante las palabras de autoridad que representan los textos enmarcados, más precisamente, los testimonios del sacerdote y del guardia de la celda. Las conclusiones a las que arriba la crítica, ponen de relieve la culpabilidad del protagonista y sus intenciones de salvaguardar las impresiones de su inocencia, lo que lo convertiría en un psicópata. De la misma manera, asegura que el autor pretende evidenciar que, al negarse la libertad de decisión que tiene cada individuo, Pascual recurre a actos impulsivos y a negar sus responsabilidades.

A modo de respuesta a este trabajo en particular, podemos decir que no sólo la autobiografía ficcional de Pascual se presenta como confusa y contradictoria; los textos que la enmarcan también lo son, o por lo menos, lo es la nota que adjunta el transcriptor. Los

cortes en el relato bien pueden ser de este personaje –en apariencia- secundario, que en un mismo párrafo dice no haber modificado ni una sola tilde, y luego agrega que decidió “[...] en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar la tijera y cortar por lo sano” (Cela, p.9). En apariencia, no existe garantía de la *pureza* del relato de Pascual; el texto resultante bien puede ser trabajo de dos individuos que intervienen en momentos diferentes. No queremos decir que el abordaje –que no es privativo de del Brío- no sea acertado. Simplemente consideramos que existen criterios de análisis que difícilmente puedan ser aplicables en esta área. Buscar verdades en un texto literario, reminiscencias obligatorias del ambiente o intentar desentrañar la verdad del autor en los personajes puede que no sea una tarea muy fructífera, y acabe por mermar las posibilidades de lectura que tenga una novela como *La familia de Pascual Duarte*.

Germán Gullón (2010) trabaja la novela *La familia...* desde una perspectiva narratológica, y formula dos explicaciones a los asesinatos cometidos por el protagonista, la primera pertenece al mismo Pascual, y la segunda del transcriptor. Gullón propone en su trabajo que esta última figura representa un prototipo de la España de posguerra (p.2) El relato de Pascual –y, por ende, la justificación de sus crímenes- quedaría enmarcado en los testimonios que lo condenan y ofician de estandarte moral e intelectual de la España de aquella época. No sólo eso; el texto que adjunta el transcriptor es escrito a partir de los informes del guardia y el cura –representantes del poder institucional-, por lo que una de las grandes funciones de la nota es contribuir a desarrollar un juicio previo a la hora de leer.

Contrario a del Brío Carretero, Gullón considera que los silencios, los puntos suspensivos y las frases incompletas no se deben a la selección que el personaje realiza adrede para recibir el perdón del lector; más bien, resultan de la incapacidad del narrador a la hora de conceptualizar y reconstruir los hechos pasados. Recupera la intención creativa del personaje, que se desdobra –a partir de una lectura narratológica- en autor y actor. En tiempos de censura franquista, la empresa que lleva adelante Pascual al reconstruir su vida constituye, según esta lectura, un acto heroico de por sí. Es una lucha contra la palabra oficial (p.6).

Ascunce (1991) dice que los asesinatos efectuados por Pascual, organizándolos desde una perspectiva cronológica, podrían deberse a una forma de liberación de aquellos aspectos que lo convierten en un ser subordinado a sus circunstancias. Distingue distintos niveles de liberación; de esa manera, las muertes de la yegua y la perra simbolizarían la negación de su

“medio ambiental”. La muerte del Estirao simboliza la negación de su “medio humano”, puesto que la persona de Pascual se erige como contrario a este enemigo. La muerte de la madre simboliza el rechazo a su propia existencia. Por consiguiente, la muerte de don Jesús simbolizaría el rechazo del orden social que predispone a gente como Pascual a permanecer en la miseria.

Uno de los trabajos más renombrados sobre *La familia...* que trata los aspectos de la heroicidad –o, mejor dicho, de la anti-heroicidad- es el de Jorge Maraban. En su libro *Camus y Cela, el drama del antihéroe trágico* (1973), el crítico analiza de manera comparativa a los personajes de Pascual y Meursault, protagonista de *El extranjero*. La cuestión principal que guía el razonamiento del crítico es el destino común de ambos personajes (la pena de muerte) y de qué manera se han desenvuelto a lo largo de las respectivas novelas para terminar de esa manera. A pesar de que este trabajo sea eminentemente un abordaje comparativo entre dos obras, ha servido enormemente para saldar ciertas consideraciones sobre Pascual en cuando a su condición heroica, es por eso que en el Estado del Arte, nos referiremos solamente al análisis que hace de él.

Maraban explica que la categoría de anti-héroe que les adjudica a ambos personajes obedece, necesariamente, a razones de época. El héroe tradicional se encuentra amparado por un universo significativo que obligadamente guía sus propósitos y acciones. El héroe tiene un papel fundamental en ese contexto o, al menos, coexiste con fuerzas cósmicas que amparan su figura. De esta manera, por ejemplo, las luchas y los viajes de Eneas tienen como fin ser el inicio de lo que más tarde será Roma, descrito por Júpiter como “[...] un imperio sin fin” (p.30). El Cid, por su parte, actúa amparado por la divina providencia, y sus conquistas persiguen el objetivo de devolver las tierras conquistadas por los moros a la tutela del catolicismo. De alguna manera, detrás de la figura heroica clásica existen múltiples fuerzas que actúan en contra o a favor suyo, pero que siempre se erigen por encima de él, brindando sentido a sus acciones. En los héroes –o anti-héroes- de la novela contemporánea, ocurre lo contrario. Dice Maraban sobre este punto:

El protagonista de la mayor parte de las novelas modernas ha perdido el sentido heroico que mueve a los héroes tradicionales a oponerse a las circunstancias y al medio en que viven. A los héroes de las novelas tradicionales los sostiene la fuerza de unas ideas o de una pasión que los hacen enfrentarse al mundo con una definida

determinación. Los antihéroes modernos, [...] carecen de una dirección que impela sus existencias. En el siglo XX culmina, en la historia de las ideas filosóficas, una evolución histórica que parte desde las primeras manifestaciones de duda o de desconfianza ante la verdad de un mundo ordenado y con sentido. Este siglo de prodigiosos adelantos técnicos y científicos contempla la crisis final de las antiguas creencias del hombre en lo “racional” del Universo. Dios desaparece del confín mental de una gran parte de la humanidad moderna, y con él, todo el sistema que pretendía dar sentido a la presencia y a la existencia del hombre en el mundo. [...] Los antihéroes modernos, en contraste con los héroes clásicos, se someten sin resistencia a la influencia de lo cotidiano y al ritmo de la costumbre. Al ser y el querer ser del héroe clásico se opone el mero existir del antihéroe de la novela contemporánea (p.69-70)

Esta pasividad resulta constitutiva para el tipo de heroicidad que Maraban le adjudica a Pascual; este personaje carece por completo de un objetivo y se halla imbuido por la costumbre y las desdichas. La situación cambia únicamente cuando se entera del embarazo de Lola; el fin del personaje, a partir de ese instante, es que el niño sea “un hombre de provecho” (p.64). Lo mismo ocurre cuando, luego del aborto del primer embarazo, el segundo niño logra nacer. La muerte de Pascualillo lo cierne nuevamente en una vida sin sentido:

El medio social en que viven los personajes toma un relieve especial, porque ante la ausencia de un propósito y una voluntad de cambiar el mundo, los personajes actúan con pasividad en sus relaciones con el medio que los rodea (Maraban. p.70)

Maraban también califica la personalidad de Pascual como contradictoria, esto resulta de una visión doble que tiene el protagonista. Por un lado, cree en la justicia divina, que observa el accionar de todas las personas e imparte castigo a quienes no respondan a una conducta ejemplar para el cristianismo; por otro lado, él se siente con el derecho de castigar a la gente a su alrededor, luego de juzgar su conducta.

Algunas de las claves de la conducta del personaje residen en su primitivismo, carencia de formación y su incapacidad de reaccionar ante las dificultades de otra manera que no sea a través de la violencia o de la dubitación. Es notable cómo en numerosas ocasiones el personaje actúa sin tener una noción completa de qué es lo que ocurre a su

alrededor. Esto podría evidenciarse, por ejemplo, en la afrenta que cree recibir del cura Miguel, o cuando duda de si los comentarios de Zacarías van dirigidos a él.

Sobre los motivos, la teoría de Maraban coincide en parte con la que más tarde tendrá Gullón, y es que el primero piensa los asesinatos como resultado de una incapacidad del personaje, en este caso, de aceptar responsabilidades (p.115). El fatalismo propio de la actitud de Pascual y su primitivismo lo llevan a desplazar los motivos de sus desgracias a otras personas o circunstancias, tales como a su madre por darle la vida, o a la yegua por provocar el aborto de Lola. Emotiva y patética son otras de las caracterizaciones con las que Maraban describe la personalidad de Pascual. Una de las conclusiones a las que arriba este crítico se asemeja mucho a la que obtiene Osuna en su trabajo; considera que sí existe un mensaje de denuncia en la novela que va dirigido a la sociedad. Sobre esto dice lo siguiente:

Después de reconocer la culpa que le corresponde por apoyar, como miembro de la sociedad, los principios de la justicia institucional en que se basan las condenas de Pascual y Meursault, el lector se ve guiado hacia una afirmación de valores. [...] Si el sentido de la virtud y el respeto a la ley devienen absurdos en una organización social que abandona a los miembros de una clase a sus más bajos instintos, [...], es imperativo erradicar la injusticia que determina que puedan existir en el mundo, seres como Pascual Duarte. (p.193)

John Kronik, en su trabajo *Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto* (1988), analiza al personaje principal en relación con los espacios en los que está inserto, y la posibilidad de movimiento que éste tiene en el interior de los mismos. Más allá de lo evidente del encierro carcelario, Kronik distingue a la familia, la sociedad y a España misma como una serie de encierros que retienen al personaje y lo inmovilizan. La libertad que Pascual cree experimentar solo será en apariencia, y a medida que transcurra la historia se hará más evidente cuán limitado se encuentra –un ejemplo de esto reside en la huida a Madrid-. El crítico considera a Pascual como una suerte de anti-héroe, gracias al recorrido degradante que establece. Señala el paradójico hecho de que, aun encerrado en una celda, Pascual tenga más posibilidades de reflexión, de conseguir un entendimiento de sí mismo y de su pasado. No sólo eso, Pascual alcanza el carácter de creador de su historia y de sí mismo. Al convertirse en narrador puede recrear su imagen como mejor le plazca, inmortalizándola. Un aspecto a resaltar de esta lectura, es que toma la manipulación literaria de Pascual como

un acto positivo; el uso de la palabra es notable en la escritura de sus memorias y significaría una evolución en el comportamiento de un personaje que no podía afrontar las dificultades sin usar la violencia.

Un aspecto que rescatamos de estos últimos textos –y que problematizaremos en el desarrollo de nuestro trabajo- es que vislumbran a Pascual como un personaje con cierto poder de decisión, al menos en la última instancia de su vida. Cierto es que el acto de escribir sus memorias es uno de los aspectos –si no el único- del que Pascual puede tener control.

Uno de los estudios más consultados para analizar esta obra de Cela pertenece a Mary Ann Beck. En su trabajo *Nuevo encuentro con "La familia de Pascual Duarte"* (1964), lee la novela de Cela en busca de la “intención estética del autor”, y asegura que la totalidad de la obra se estructura a partir de la ironía, entendiéndola como, primero, “burla fina y disimulada” y segundo, como “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice o en ocultar su verdadero significado” (p.282). Dice esta autora que la novela se construye a partir de una jerarquía de ironías, en la que la ironía transversal recae en la insistencia con la que Pascual se dice inocente y justifica sus actos cuando, en sus memorias, se demuestra todo lo contrario: Pascual mata, pero es inocente. El resto de la novela recae en contradicciones que ponen en evidencia el carácter paradójico en los que, según Beck, aparece la intención de Cela. Beck dice que el personaje posee una doble cara: una de hiena y otra de manso cordero. Descree de la inocencia de Pascual, y dice que los asesinatos se deben exclusivamente a su carácter vengativo. Como diría Maraban casi una década después, este trabajo resalta la falta de responsabilidad del protagonista y el constante desplazamiento de sus desgracias a manos del destino. De la misma manera en que Pascual se erige como juez y verdugo de los demás, reflexiona sobre la crueldad del mundo y de cómo el resto debería proceder correctamente.

Por su parte, Irene Alcubilla analiza la figura de Pascual a la luz de la filosofía existencialista de principio de siglo XX. La tesis, titulada *Influencia existencialista en La familia de Pascual Duarte y Ritual en la Oscuridad de Colin Wilson* (2013), pese a ser un estudio comparado, brinda otras posibilidades a la composición del personaje. En su trabajo, Alcubilla denomina a Pascual como un *outsider*, término acuñado por Wilson para describir a los personajes principales de ambas novelas. Entre otras cosas, la tesista habla de un marcado individualismo y un evidente alejamiento de los personajes con respecto al entorno,

logrando que estos perciban aspectos de la vida y la sociedad no concebibles para el común de la gente. La noción de outsider comprende tres aspectos, según la partición que recupera de Wilson: el intelectual, el emocional y el físico. El primero corresponde con Pascual en tanto su vida es objeto de reflexión y análisis mientras se encuentra en la cárcel. El segundo refiere a una de las características más mencionadas por los críticos, y es que Pascual procede siempre dominado por los más extremos sentimientos, ya sea por la ira irrefrenable o por una gran ternura. El tercero, el físico, refiere a la respuesta primaria del personaje, que es el de la violencia física. Ésta se manifiesta una vez que se ve imposibilitado el proceder a través de la palabra; los problemas de Pascual nunca se resuelven por medio del diálogo. Otro aspecto a rescatar de este personaje de carácter existencialista, es la constante presión del entorno social hacia su persona. En el caso de Pascual, recae siempre en la necesidad de hacer valer su masculinidad y, tal vez la más evidente, es la metáfora del encierro, que retoma de Kronik. Al igual que en otros trabajos, se recalca la falta de responsabilidad del personaje, delegando la culpa de sus desgracias a factores externos a él.

John Crispin, en su ponencia *Pascual Duarte y sus lectores* (1992), elucida otras lecturas de la personalidad de Pascual, contrarias a la expuesta anteriormente. Si Maraban consideraba que la constitución del personaje enfrentaba una contradicción entre su sentido de justicia personal y un código de conducta externo, Crispin aventura que, en realidad, Pascual resulta bastante consecuente con su modo de proceder:

La noción de mansura implica [...] conformidad; aceptación del *status quo*. Esta noción define muy bien a Pascual. Acepta al pie de la letra valores sociales que él cree inquebrantables: el honor personal y familia que el varón debe defender a toda costa, y el papel del hombre como protector de la familia, con todos los derechos y obligaciones que esto implica. (p.1710)

La que resulta contradictoria, según la lectura de este crítico, es la sociedad, ya que concentra y promulga los mismos valores que Pascual, pero sólo en apariencias; Pascual los lleva a la práctica. “La conciencia íntima del personaje percibe esta contradicción, aunque confusamente, y se revela contra este estado de cosas” (p.1710). Esta visión resulta interesante para nuestro trabajo, puesto que plantea un personaje dispuesto a llevar adelante un propósito, un ideal, y no un simple autómatas que mata sin entender por qué.

No podemos finalizar este apartado sin hacer una mínima mención del personaje materno. Sobre éste, Ziamandanis (1997) aporta una mirada diferente a la que impera mayormente en los trabajos consultados. Contrariamente a considerarla la causante de los males del protagonista, esta autora la considera una víctima más. Según esta lectura, las memorias de Pascual funcionan como un artificio para desligarse de la culpa de los crímenes, desplazando las responsabilidades a fuerzas externas o a personas, predominantemente a su madre. El vocabulario utilizado para describir a la madre le resta cualquier tipo de atributo humano, convirtiéndola en una suerte de monstruo o bruja. Una observación interesante remarca que Pascual condena en ella las mismas faltas que él comete, como el ser poco fértil o de semilla débil, o el negarse a auxiliar a su hermano Mario. Según Ziamandanis, la única confesión honesta que sale de Pascual aparece en el capítulo XIX, cuando éste le da muerte a su progenitora. El personaje dice que el rostro de ella estaba morado como el hábito de un nazareno y que su sangre sabía lo mismo que la sangre de los corderos. Estas dos metáforas, según esta autora, evidencian el carácter inocente de la madre. “La presentación totalmente negativa de su madre ha sido un engaño; la última revelación es que la madre se ha salvado, su salvación equivale a la perdición y culpabilidad de Pascual” (p.445).

Sevilla de Morelock (2003) no acuerda con la inocencia de la madre, y dice que el matricidio no es tal, puesto que ella nunca significó una figura materna para Pascual. Esta crítica descrea de la supuesta maldad y perversión del personaje principal, y dice en cambio que existe bondad en él. Los crímenes serían una respuesta basada en un supuesto “código de honor” presente en los campesinos de la España de la década del veinte. Sobre la manipulación literaria –si no doblemente literaria- del personaje materno, nos toca coincidir con prácticamente todo el planteo de Ziamandanis. El papel que desempeña este personaje lo desarrollaremos en un capítulo específico del trabajo.

CONSIDERACIONES FINALES DEL APARTADO

Muchos de los análisis compilados para el armado del Estado del Arte aseveran que el trabajo hecho en torno a la novela es insuficiente (Garrido Ardila, 2015. Gullón, 2010. Osuna, 1979, entre otros) o que incluso se encuentra sesgado por otras lecturas más parciales o presenta una mirada errada de los sucesos. Llegados a este punto, creemos necesario establecer una pequeña apreciación. A lo largo de la investigación, hemos notado que existe

una suerte de actitud crítica que se repite a la hora de abordar la primera publicación de Cela. Nos llama la atención la persistencia con la que críticos literarios han querido oficiar de peritos –o incluso de policías o jueces- a la hora de analizar la novela, sobre todo, porque aquellos que abordan la obra de esta manera lo hacen, pareciera, siguiendo un criterio de *verdad* rastreable a lo largo de todo el relato. No debemos perder de vista que se trata de un artificio literario; aquello que está escrito es todo lo que tenemos a disposición y sólo podemos operar a partir de la información que la novela nos brinda -que no es poca-. La ambigüedad y contradicción presentes en la novela propiciaron que una gran cantidad de autores busquen las *razones* del texto; algunos las encuentran en la personalidad del narrador, otros en la inexperiencia de Cela a la hora de encaminarse como escritor a la edad de veinte años, otros en el ambiente en el que se gesta el relato. Las líneas de análisis, en su mayoría, se han dado casi de manera unilateral, como siguiendo pistas en busca de las verdaderas motivaciones de los crímenes y, de esa manera, decidir si se redime al personaje o no. Es notable la abundancia de observaciones como las que realiza Mary Ann Beck en su trabajo: “Si el lector no lee “con agudeza” se deja arrastrar por el persuasivo discurrir de Pascual sin examinar rigurosamente los hechos en sí” (1964, p.284).

Cuando nos encaminamos en la tarea de investigar sobre *La familia...*, lo hicimos desde un punto de vista determinado, pensando al personaje como un modelo inamovible. No obstante, el gran caudal de textos hallados dio cuenta de la enorme variedad de posibilidades que existen en una sola novela; no habilita una única lectura de un solo hecho. Así, podemos reiterar que el criterio de verdad única no tiene sitio en el trabajo literario, por más que muchos autores hayan querido llevar adelante un trabajo cuasi detectivesco con la novela; la obra tiene las ambigüedades suficientes para que cada uno de los pasos de Pascual tenga más de una explicación válida. Sobre esto tendremos que coincidir con la postulación de Garrido Ardila cuando equipara a la obra con una novela jánica –aunque más que bifásica, se asemejaría más a un poliedro-.

Podemos establecer algunas consideraciones que son comunes en una gran mayoría de trabajos, y con las que verdaderamente acordamos. En un principio, Pascual es descrito como un ser primitivo, aspecto que tiene numerosas implicaciones, bastante disímiles entre sí; por un lado, arroja al personaje a cometer los actos más salvajes y hostiles, dejando de lado un comportamiento más mesurado y convencional; por el otro, le otorga a

Pascual cierta inocencia y consecuente ternura. Este personaje se halla constantemente en una situación que no comprende por completo y que, como resultado, le impide actuar de manera acorde a las circunstancias. Desprendiéndose de lo anterior, otro aspecto a resaltar es la incapacidad del protagonista, -aunque más que pensarlo como un ser incapaz, deberíamos instalar la idea de limitado- como diría Gullón en su trabajo. La falta de adecuación de Pascual lo limita en múltiples dimensiones, en lo que refiere a la conformación de su persona y en el trato con los demás personajes; lo convierte en un personaje anormal. Sobre este punto se hablará más en la siguiente parte del trabajo.

Un último aspecto a resaltar sobre el personaje puede ser su progresiva degradación conforme pasan los años transcurridos en la narración, aspecto que queda saldado, para bien o para mal, en la etapa de escritura final. Hablamos de un proceso de reflexión que logra compensar, de alguna manera, la brutalidad impartida por el personaje.

Con respecto a la problemática sobre a qué movimiento pertenece la novela, retomamos algunas cuestiones presentes en los dos primeros subtítulos. Contamos con términos como neo-picaresca, anti-realismo, realismo irónico, novela existencial, tremendismo, entre otros más. La amplitud de conceptos también puede apreciarse en este aspecto. No es nuestra intención adentrarnos en una discusión que nos excede; es evidente que *La familia...* debe su existencia a un enorme caudal de movimientos, recursos y géneros precedentes. También debemos resaltar que, en lo que respecta al tremendismo, sólo hemos podido acceder a una pequeña parte del material existente, por lo que aventurarnos en la defensa de dicha corriente sería, cuanto menos, arriesgado. No obstante, en base a nuestra lectura podemos establecer algunas características que resultaron comunes a los análisis. El realismo, o su pretensión, constituye un elemento de suma importancia para esta novela, sin importar cuál sea la lectura que se lleva a cabo; desde una crítica descarnada hacia la sociedad española, hasta el subtexto base para una parodia llevada hacia sus extremos más ridículos, el realismo se presenta como una constante ineludible. Lo grotesco sobrepasa las barreras del naturalismo, para acercarse a lo que Valle-Inclán había creado con su esperpento. La caricatura forma parte de esa deformación de la realidad y la monstruosidad de los personajes se hace cada vez más evidente conforme avanza el relato.

HIPÓTESIS, PREGUNTAS Y OBJETIVOS

Hemos visto a lo largo del estado del arte que el estudio de la primera novela de Camilo José Cela comprende numerosas líneas de análisis que resultan irreconciliables aún para la crítica actual, y son justamente esos aspectos los que hacen que esta obra posea tanta vigencia.

De la misma manera, desarrollamos cuán difícil es considerar a Pascual Duarte un héroe; existen numerosas acepciones y circunstancias por las que puede ser considerado un héroe o un antihéroe, si tenemos en cuenta, además, la inconmensurable cantidad de posibilidades que han brindado los análisis expuestos –y los que no alcanzaron a formar parte del marco del Estado del Arte-. El estudio de la heroicidad aplicado al personaje resulta contradictorio; cada una de sus acciones puede tener, al menos, dos caras. Concluimos entonces que discurrir en la pregunta de si efectivamente es o no es un héroe, a estas alturas, sería infructífero e irrelevante. Dejamos establecido en este punto, con el fin de avanzar con otros cuestionamientos y a partir de las lecturas mencionadas previamente, que Pascual podría ser un héroe; esto, por el simple hecho de ser protagonista de la historia que se narra, y es aquí en donde queremos puntualizar.

Quienes estudiamos esta novela concebimos a Pascual, por distintas razones, como un personaje singular y, a pesar de los diferentes enfoques que existen, creemos que esto es uno de los pocos aspectos que unen a todas las críticas hechas hasta ahora. Se lo toma como objeto principal del relato, se estudia su comportamiento, su mente, sus tretas, su sinceridad, su escritura, etc. sin llegar nunca a desentrañar –en caso de que eso sea posible- su unidad. Pascual es un ser especial, ya sea por lo malévolo, por lo bondadoso o por lo inocente. Es esta singularidad, en sus múltiples sentidos, lo que hace de Pascual un personaje tan atractivo, tan ambiguo y tan fácilmente relacionable con la de la figura heroica, siempre en conflicto. Uno de los principales problemas es que su historia no está contada por un tercero, más allá de las intervenciones marginales del transcriptor, el sacerdote y el guardiacárcel. Sobre la manipulación de las memorias se ha discurrido en demasía, mayormente para argumentar sobre la mente manipuladora del protagonista (que, reiteramos, es una idea que no descartamos en lo absoluto). No obstante, un aspecto con el que discrepamos es que en estas lecturas las *razones* de Pascual no exceden la mera justificación: Escribe sobre sí para dejar

asentado que él es un hombre bueno y que es el ambiente el que lo inclina a cometer actos perniciosos: Él es un hombre honrado, pero la imposibilidad de una educación y una sociedad que margina lo reduce a sus más bajos instintos: Intenta ser un hombre bueno, pero el resto saca lo peor de él, etcétera. Estas ideas son perfectamente sólidas y válidas, pero insuficientes para nuestra propuesta. Abogamos por un análisis centrado en el afán creador de Pascual.

Compendiando lo expuesto anteriormente, aseguramos que la singularidad de Pascual –condición necesaria para considerarlo una figura heroica- se debe pura y exclusivamente a su texto. Es en este punto en el que resaltamos la capacidad creativa del personaje en cuestión. Pascual no se limita simplemente a escribir sus memorias, a pedir disculpas por sus actos o buscar redención en el juicio de los lectores. Su empresa parece mucho más osada. Concebimos la escritura de su autobiografía como el *intento* de un relato heroico. Con Esto nos referimos a que Pascual construye su vida y su figura siguiendo un modelo heroico. El condenado a muerte se empeña en recrear –o más bien crear- su vida con el objetivo de convertirse en ese personaje singular, en uno que con mucho esfuerzo pudo efectuar un cambio en su entorno. Sin su texto, Duarte podría haber pasado como cualquier otro criminal, y su existencia haber pasado prontamente al olvido.

No procuramos desvelar las “verdaderas intenciones del protagonista”, puesto que se trataría de una tarea inconcebible para la literatura; nos proponemos brindar otra perspectiva a este relato. Para nuestra lectura particular, resulta importante la idea de qué objetivos persigue el protagonista con su escritura y qué medios utiliza para alcanzarlo. Ahora bien, en el párrafo anterior resaltamos lo de *intento*, y es que el resultado distaría bastante de sus pretensiones iniciales. Esto se debe a que, si bien Pascual se empeña en contar su vida a partir de las características propias de un relato heroico, las circunstancias que relata terminan por representar una parodia del mismo. Resumiremos lo expuesto presentando la hipótesis con la que se trabajará a lo largo del trabajo de tesis:

1. HIPÓTESIS

1.1. La autobiografía de PD representa un intento desesperado por crear un relato épico en el que pueda presentarse como el héroe.

1.2. El relato resultante termina por ser una parodia de la figura heroica y del itinerario propio del mismo.

2. PREGUNTAS

2.1 ¿Es Pascual un héroe? Esto nos lleva consecuentemente a preguntarnos: ¿Por qué Pascual es un héroe? ¿Qué lo convierte en tal?

2.2 ¿Qué tipo de héroe es Pascual?

2.3 ¿Qué tipo de acciones heroicas realiza? ¿Qué busca y qué gana con ellas?

2.4 ¿La autobiografía/memorias de Pascual constituyen un relato heroico? ¿Cómo está configurado el mismo?

2.5 ¿Qué rol cumplen los demás personajes en el relato heroico?

3. OBJETIVO GENERAL

En este trabajo se propone trazar un recorrido que permita evidenciar un desgaste progresivo de la figura de Pascual y su actitud hacia la vida; sus luchas y desafíos, sus expectativas, entre otras. La tesis central que abarcará el presente trabajo propone que el personaje de Pascual Duarte representa un héroe –despojado y decadente-, pero un héroe al fin.

4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

4.1 El trabajo intenta trazar relaciones entre la figura de *héroe* con el personaje de Pascual Duarte. Esta comparación pretende abarcar cuestiones referentes a la heroicidad clásica, tales como la lucha con el destino, el control que puede ejercer sobre las adversidades y sobre sus propias acciones, y otras más relacionadas con el heroísmo moderno y decadente.

4.2 A raíz del análisis, a partir de las nociones que se puedan desprender del objetivo anterior, se pretende elucidar qué aspectos aportan los personajes secundarios en la construcción de la heroicidad de Pascual. Y si este último aporta a una suerte de decadencia de la figura heroica española en la primera mitad del siglo XX.

4.3 Si es posible comprobar los puntos anteriores, el trabajo pretende establecer una definición de *héroe* acorde a la figura de Pascual. Qué características posee este personaje para ser considerado un héroe en consonancia con el marco histórico en el que se inscribe.

MARCO TEÓRICO

A continuación explicitaremos aquellos autores y postulados teóricos que nos servirán de soporte a la hora de analizar la obra *La familia de Pascual Duarte* conforme a lo propuesto en la hipótesis.

1. PARODIA

Para este apartado, decidimos utilizar la teoría presentada por Pozuelo Yvancos. El autor inicia su artículo *Parodiar Rev(b)elar* (2000) estableciendo que la noción de parodia se ha expandido enormemente en los últimos años, desdibujando sus alcances y acarreando problemas a la hora de trabajarla. Inicialmente, este autor pretende trazar un primer recorrido sobre este concepto, para luego establecer algunas distinciones que nos auxilien a la hora de abordar *La familia...*

Pozuelo Yvancos distingue dos lineamientos específicos. El espacio paródico se ha discutido en tanto alcances y limitaciones, estudiado en gran medida, según el autor, desde el *infierno estructuralista* y el *paraíso postmoderno*. De la misma manera que lo hace con el género autobiográfico, Pozuelo Yvancos no desestima estas vías de análisis posibles, aunque argumenta que existe una tendencia a una suerte de inmanencia teórica –o tal vez sería mejor decir una tendencia a ensimismarse-; de esta manera, el *infierno estructuralista* se deshace en particiones minúsculas de sentido, mientras que el *paraíso postmoderno* fabrica una amalgama indistinguible donde todo es uno y lo opuesto. El autor de este artículo opta por lo que él denomina purgatorio; en este espacio, lo que prima al estudiar la parodia es su funcionamiento en tanto fuerza histórico social. En este punto, adelanta que la parodia –para ser tal- debe tener un carácter confrontativo. La visión de este autor con respecto a los conceptos del campo literario es que para su estudio deben tenerse en cuenta tanto lo histórico, como lo estructural, como lo funcional, puesto que estos tres elementos se interrelacionan entre sí para la puesta en funcionamiento de la parodia.

Inicialmente, Pozuelo explora este subgénero en tres períodos: el premoderno, el moderno y el postmoderno. Pretende establecer de qué modo la parodia es representada de acuerdo a las exigencias y circunstancias de su tiempo.

a) Primeramente, nos encontramos en el estadio premoderno, y retomando a Bajtín, con la subversión carnalesca. Aquí la parodia se da en el marco de la festividad, en donde se ridiculizan personajes célebres y ritos litúrgicos. Pozuelo señala que lo fundamental de este período es el hecho de la unión entre los dos textos, la burla y el burlado. Los límites entre ambos se borran para formar un único orden. Sobre esto, el autor expresa: “En el carnaval la risa no se sitúa fuera del objeto aludido, ni se le opone, sino que lo anula en su integridad, sustituyéndolo” (p.5)

b) La modernidad involucra un quiebre en la representación paródica; implica dualidad textual, y su mayor exponente es, por supuesto, *Don Quijote de la Mancha*. La carnavalización pre-moderna no ocurre en esta obra de Cervantes; mientras que otrora el carnaval unificaba la vida, *Don Quijote* constantemente vuelve sobre el texto parodiado para mostrarnos cuán diferente es de su contraparte noble –su personaje ejecuta hazañas que ya no son requeridas, o que pueden resolverse por otros medios sin necesidad de la existencia de un caballero de esta índole-. La distancia, los límites infranqueables entre un texto y otro se vuelven representativos en la parodia moderna. “El “mundo del revés” del carnaval es el que no logra Don Quijote, espejo donde rompen las diferentes utopías textuales, encarnaciones de la Edad de Oro de la pre-modernidad. La risa espontánea del carnaval se sustituye por la ironía distanciada de Cervantes” (p.6)

c) Finalmente, el período postmoderno se empeña en unificar arte y vida, pero de manera contraria a lo que sucedía con el carnaval. La diferencia fundamental del modernismo que enfrentaba un texto A con uno B se desdibuja. Casi con el mismo impulso ficcionalizador con el que se empeña a leer la autobiografía, en la postmodernidad prima la sustitución de la vida por el arte, “(...) haciendo que la vida misma sea dudosa, sea un simulacro, creando la impresión de que todo es arte, todo es signo, todo es escenario” (p.7) Aquí, lo real es sustituido por el arte, haciendo que la vida misma se vuelva una representación. Un ejemplo que utiliza este autor, es el de las intervenciones artísticas de Duchamp en el museo. Recordemos el urinal presentado como si fuera un objeto fuera de lo normal, único y cargado de la impronta propia del arte. Aquí, objetos cotidianos pasan a formar parte del espacio cuasi sacro, destinado –en este caso- a exhibir exclusivamente obras de arte.

En este punto, Pozuelo finaliza la recapitulación histórica de la parodia, y se centra en su caracterización. Sobre el párrafo anterior –siendo esa la tendencia de la crítica actual-

reflexiona sobre el riesgo de que este término se expanda tanto, abarque tantos otros ámbitos y que se pierda de vista un rasgo que él considera intrínseco a la parodia: lo burlesco. Al ampliar sobremanera los alcances de la parodia se corre el riesgo de que se desdibujen los límites definitorios y le resten claridad al concepto. Por esto, el autor comienza su análisis remontándose en los principios, con las escasas definiciones que quedan de Aristóteles y con las definiciones aportadas por Scalígero (autor clásico y renacentista, respectivamente); del primero, Pozuelo retoma algunas posibilidades que nacen a partir de la existencia de un texto de carácter elevado o noble, se trataría de una “(...) disociación y modificación bien de su espíritu, bien de su tema heroico transpuesto a uno vulgar, bien de su estilo vulgarizando lo noble” (p.10). Vemos aquí que lo distintivo para este autor clásico era la transposición de un elemento vulgar hacia uno noble², siendo lo burlesco el mediador de ambos extremos. De Scalígero aprovecha la noción de rapsodia invertida (ídem); aquí explica que los parodistas trabajaban con el material ya brindado por el rapsoda y lo modificaban, de tal manera que resultara en una ridiculización del tema tratado anteriormente. Como vemos y, reafirmando lo dicho previamente por Pozuelo, el eje vertebrador de este elemento es la burla. Citando a Túa Blesa (1994), la parodia no se trataría de un género en sí mismo; sino que es una posibilidad presente en todos los géneros, por lo que lo define como un “tópico compositivo transgenérico” (p.10).

Pozuelo Yvancos explica que la parodia funciona en una doble dialéctica, siendo la primera de estas, a) un enfrentamiento del texto paródico hacia un lenguaje autoritario (en este caso, su contraparte noble) y b) la consecuente “[...] reducción del texto parodiado a su descripción más hipertrofiada” (p.11). Esta dialéctica, desarrolla el autor, se establece en la relación entre el enfrentamiento y el efecto cómico que este produce. Retomando a Charles Baudelaire (1852), explica que lo burlesco surge de una suerte de “tropiezo”, o caída del hipotexto, que siempre constituirá en esta relación dual, el texto canónico autorizado, aquel cuyas formas y temas se han cristalizado en la historia. El texto parodiado, en calidad de

² Según el texto, es posible llevar un elemento vulgar a un lugar noble para obtener un efecto paródico Un ejemplo de esto es la *Sonata de Otoño* de Valle Inclán (1902). En esta obra se compara a su prima/amante moribunda con una santa, o hasta una virgen, casi como elevando esa enfermedad a algo bello y de carácter religioso. Si bien mayormente se suele pensar en la parodia en términos de caricaturizar lo noble poniéndolo en un lugar bajo, también es posible profanar el lugar de lo noble al introducir un elemento que, en principio, no debería estar allí. En definitiva, se trata de que todo se encuentre en el mismo nivel.

contrafaz noble, se encuentra en una posición estable o, utilizando una expresión que el autor toma prestada de Baudelaire, “en un Paraíso que no admite la risa”. Lo que sucede con la aparición de una contraparte paródica –denominado hipertexto–, es que esa superioridad donde retoza el texto consagrado queda desestabilizada a partir de la risa. “La risa nace de una duplicidad, de dos textos, de la subversión del uno por el otro, de su enfrentamiento, en que la imagen del que ríe arrostra las consecuencias de su propia superioridad sobre el objeto de la risa” (p.12). De la misma manera, Bajtín escribe sobre la “palabra autoritaria”, que puede relacionarse con la superioridad artificial del texto primero; nos encontramos, entonces, con una palabra preexistente, que funciona como tradición y herencia. Con esto vemos que, para que exista el efecto cómico, es necesario que primero exista una suerte de desnivel, de diferencia fundamental entre una forma primaria y una secundaria. El hipotexto debe necesariamente encontrarse en calidad de autoridad, de referente.

El texto paródico actúa como irreverencia hacia el hipotexto, rebajando su carácter consagrado, su autoridad, es por eso que Pozuelo dice que, más que un acto textual o intertextual, el juego entre ambas obras resulta en un acto interactivo; el hipertexto ataca –o subraya, en palabras del autor– aquellos aspectos, formas o tópicos que resultan representativos del hipotexto. Retomando el trabajo de Bajtín, allí se menciona que no existe la burla sin un cierto carácter reverencial hacia su objeto; rebajarla implica, primero, reconocer su importancia, su valor, y esto último es aquello que brinda motivo para la burla. Sobre esto resume lo siguiente: “[...] en la parodia hay siempre una representación implícita del deseo, de ser el otro no siéndolo, un homenaje y una reverencia que se ejecuta simultáneo a su ataque. [...] Reducir la diferencia es reconocerla, mostrarla y admirarla en un cierto sentido” (p.11-12). Según el autor, en la parodia existen dos movimientos; el primero, uno que desvela su carácter paródico al rebajar el hipotexto, y el segundo, que desvela y deja en evidencia el texto autorizado. A la vez que se descubre, se malforma, se ofrece una posibilidad alterna para él. En este movimiento, la parodia destruye y a la vez homenajea.

Aquí entra en juego la segunda dialéctica que se mencionó anteriormente, y es que, además del juego entre la subversión y la palabra autorizada, hallamos un reconocimiento del hipotexto en el interior del hipertexto; esto implica que lo parodiado pueda ser reconocido en lo paródico, y que este sea identificable a partir de sus marcas más definitorias. En este punto, Pozuelo determina que en la utilización de esa voz autorizada se denuncia un exceso.

Según el autor, y retomando a Bajtin, el texto consagrado gana una suerte de estabilidad tal que deja de habitar el tiempo presente, pierde referencialidad y se convierte en símbolo puro, pura textualidad. En ese doble movimiento, la parodia desvela los rasgos que se han automatizado, los dejan al descubierto como los artificios que son, allí radica la denuncia. ¿Cómo lo consigue? Hipertrofiando o exagerando sus rasgos más convencionales y mostrarlos como tales. Es en esa hipertrofia donde radica, en gran parte, el efecto cómico.

Finalizando el artículo, Pozuelo concluye que la parodia no se trata de un género más, sino “[...] es la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo, el doble que muestra su artificialidad, su ser imagen y no vida auténtica” (p.15); esta es la función principal de la parodia, una denuncia, una muestra de algo que se ha vuelto signo puro, deja expuesta su artificialidad; señala la forma en la que se representa, no a lo que representa en sí mismo. La parodia se trataría, en definitiva, de una alternativa.

2. AUTOBIOGRAFÍA

a) Si bien el tema principal de nuestro trabajo trata de la problemática heroicidad del personaje principal de *La familia...*, resulta necesario abordar las formas y medios por los que el texto de Pascual tiene la capacidad –o no- de erigirlo como héroe. Pozuelo Yvancos en su obra *Teoría de la autobiografía* (2006) parte de una revisión de la bibliografía disponible sobre este género, al que caracteriza como fronterizo. Fronterizo porque se erige a partir de la difusa línea que separa lo factual de lo ficcional, pero también por las variantes críticas tan disímiles –y a primera vista, irreconciliables- que abordan estos textos. A modo de introducción, el autor distingue dos líneas imperantes que estudian este género; una primera, que busca la especificidad intrínseca de la autobiografía, y plantea la no ficción de estos textos como una posibilidad, y una segunda, más encaminada a la teoría de la deconstrucción, que plantea que toda posición de un yo resulta en una ficcionalización.

Sobre la primera variante, Pozuelo coloca como principal exponente a Phillipe Lejeune, con su trabajo *El pacto autobiográfico* (1975), que buscaba precisar una definición de autobiografía a partir de sus propios elementos, de la misma manera que diferenciarlo de formas similares. El problema de la autobiografía, para este crítico, se resuelve a partir del “(...) contrato de lectura que identifica al yo textual con el yo del autor que da origen y especificidad al género autobiográfico” (p.26) De la misma manera, esto

permite distinguir la autobiografía propiamente dicha de las ficciones con forma autobiográfica. Sobre estas dos cuestiones nos explayaremos más adelante, puesto se retoma la noción de pacto propuesta por Lejeune para ensamblar su teoría.

En cuanto la segunda variante crítica, la no ficción no aparece como una posibilidad en el género autobiográfico, fundamentalmente, porque plantea la representación de una identidad siempre como constructo. A partir de la corriente de la deconstrucción³ se problematiza especialmente la cuestión del sujeto y la identidad en este tipo de textos. Mientras Lejeune intentaba resolver el problema identitario de la autobiografía poniendo énfasis en la identificación del autor con el narrador, esta vertiente crítica se enfoca en cómo el texto construye al sujeto. La autobiografía, entonces, ya no es el resultado de una experiencia ya vivida y acabada, sino que se propone como un proyecto, una búsqueda identitaria (p.31) El género se convierte casi exclusivamente en un tropo puro; una reconstrucción de lo vivido se presenta como imposible y, en cambio, nos encontramos con una creación que semeja la experiencia. Pozuelo Yvancos recapitula la teoría de Paul de Man –crítico contrario a la postura de Lejeune- diciendo que “[l]a base referencial de la autobiografía es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje” (p.37) Sobre esta vertiente en particular, Pozuelo señala que se pierde de vista el aspecto comunicativo y pragmático de este género y se cierne en una inmanencia textual, en donde lo que interesa es la sola relación del *yo* con el texto.

Cabe resaltar que, si bien estas dos líneas plantean marcos diferentes, Pozuelo Yvancos no las concibe como tesis inherentemente opuestas entre sí:

[No] discuto que en su sentido último toda autobiografía pueda postularse como una máscara. Pero ello no puede hacernos olvidar que el pacto de lectura la propone como discurso de verdad para ser leído con tal valor. No hay incompatibilidad entre una tesis y la otra (p.49)

Un género no es tal exclusivamente en virtud de su forma, sino también por su contexto histórico de producción, circunstancias de su recepción, su pragmatismo, su relación con los modelos de conducta, entre otros. Ahora bien, no perdemos de vista que el trabajo que nos convoca se trata de una autobiografía ficcional, o también llamada novela

³ Que es una corriente que se concentra en desmontar conceptos dados como naturales, y que erigen la realidad. Estas “verdades fundantes” son problematizadas para evidenciar su carácter impuesto y plausible a un cambio.

autobiográfica. No obstante, decidimos utilizar varias de las postulaciones que Pozuelo realiza de las autobiografías –aquellas en las que el *yo* coincide con la del autor del manuscrito en cuestión- ya que muchas de las problemáticas planteadas alrededor del escrito del personaje principal pueden ser abordadas a partir de las mismas. Dice Pozuelo:

A nadie se le ocurriría hablar, cuando tratamos de entidades convencionalmente ficcionales como la novela autobiográfica, de “impostura” (o a veces de “mentira” o “falacia”) precisamente porque el espacio ficcional es inabordable desde la contraposición verdad/mentira; sin embargo, el espacio autobiográfico, en la medida en que actúa en un marco convencionalmente verdadero, sí admite nociones como las de impostura o mentira, en un orden por tanto diferente al ficcional. (p.43-44)

En el caso de la novela que estudiamos, la veracidad sí es puesta a prueba, no solo en el desarrollo de la obra sino, irónicamente, también fuera de ella, en una gran cantidad de trabajos críticos que compilamos en el Estado de la Cuestión. Aventuramos que, tal vez, la naturaleza fronteriza de este género pudo haber contribuido en gran medida a esta tendencia, tan presente y constante en la bibliografía disponible sobre *La familia de Pascual Duarte*. Ahora bien, ¿Cuál es la razón por la que utilizamos el trabajo de Pozuelo Yvancos para tratar lo que claramente es una ficción con forma autobiográfica? Lo cierto es que, para plasmar el fracaso heroico del personaje principal de la novela, es necesario tener en cuenta el funcionamiento del denominado pacto de lectura que Pozuelo Yvancos retoma de Lejeune, conjuntamente con el desarrollo que hace a lo largo de su trabajo en *La frontera autobiográfica*. En el interior de la ficción autobiográfica que representa *La familia...*, podemos hablar de un contrato de lectura fallido, a partir de la puesta en cuestión de la veracidad de los hechos presentados por el personaje, pero eso será desarrollado más adelante.

Establecido esto, sería conveniente caracterizar este género en cuestión. Pozuelo Yvancos utiliza el trabajo de Mijaíl Bajtín, donde estudia la autobiografía grecolatina, y establece una serie de caracterizaciones que considera constitutivas. Siguiendo el análisis del cronotopo bajtiniano⁴, Pozuelo asegura que:

[...] toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte, es un acto de conciencia que “construye” una identidad, un yo. Pero otra parte, es un acto de

⁴ Esto es, el tiempo y espacio que la obra representa.

comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público. [...]

Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. (p.52)

En un doble movimiento, este género establece la co-presencia de dos cronotopos. En un cronotopo interno, la autobiografía selecciona, omite y construye con el fin de erigir una cierta imagen; de la misma manera, el cronotopo externo comprende el proceso de comunicación, en donde el escrito se presenta como una auto-justificación frente a los lectores, que toman el producto como fuera del ámbito de la ficción. De esta manera, Pozuelo Yvancos apuesta por una lectura más abarcativa de este género. Estos dos aspectos son importantes para el análisis de *La familia...* y serán utilizados en su momento para discutir porqué su escrito fracasa en el objetivo de postular a Pascual como un héroe convencional.

Otra cuestión a resaltar de la recuperación que hace de la teoría de Bajtín, es la división original de dos tipos de autobiografía. El primero, el platoniano, se enfoca en el camino de la vida como búsqueda del verdadero conocimiento; el segundo, el de la autobiografía retórica, que se centra en el elogio a una persona específica (p.54). Estas dos vertientes sustentan la forma autobiográfica actual.

La autobiografía se constituye como un diálogo entre un *yo* que se presenta/justifica ante un *tú*. Este talante fundamental nace de la confesión, en donde los actos se presentan como verdaderos a la espera de una suerte de juicio o evaluación. En el caso particular del cristianismo, hablamos de Dios como supremo evaluador o juez. La existencia del género autobiográfico se justifica a través de la exposición ante un otro, con todo lo que esto implica. El destinatario justifica el medio y los recursos. Una suerte de constante en la autobiografía moderna –gesto que recupera también del género epistolar– es la exhibición ante otro jerárquicamente superior.

b) Pozuelo Yvancos dedica la segunda parte del trabajo a aquello que no se dice en la autobiografía. El autor plantea que las relaciones entre olvido y memoria resultan complejas, y que la escritura es la encargada de establecer una suerte de puente entre estos dos polos. Sobre esto dice: “Solamente la tesitura de escribir, de imponer ese orden o de trazar ese istmo, puede explicar las orillas que separa y al mismo tiempo vincula” (p.73). Pero antes de adentrarse efectivamente en ese aspecto de la autobiografía, dedica un apartado para establecer las características de la escritura, y de explicar cómo ésta establece las relaciones entre la memoria y el olvido. La escritura juega un papel importante en lo que trae consigo

la idea del tiempo. Por una parte, representa una suerte de remiendo, una salvaguarda de lo vivido ante la condición perenne del hombre; por otra, establece una distancia en la presencia de la voz. Esto es, el presente de la escritura se vuelve silencio, y la voz se proyecta; el silencio será voz cuando se evoque con la lectura. Sobre esta mención de la escritura, podemos resumir que se trata de un producto huérfano y solitario; huérfano, porque se desprende de la voz que lo originó –estando ausente el sujeto hablante, el padre, lo que resta es la escritura-, y solitario porque la instauración de una nueva temporalidad implica que los sujetos intervinientes se encuentren aplazados. Esta orfandad, o falta de la presencia de un sujeto hablante será fundamental para la escritura. Se la relaciona, además, con el silencio, resultado diferente de lo que podría darse con la voz. Al referirse a la escritura, el autor remarca adjetivos como el de opaco, intransitivo, impotente en relación con el contenido de la misma, una imitación de la voz que le pretendió dar vida. Para Derrida (1989), la ausencia constituye la marca representativa de la escritura, por ser ésta una estructura que funciona a pesar de la desaparición de su escritor y que, además, es capaz de desligarse del sentido original que éste pudo haberle dado. “[...] la marca de lo escrito es una forma significativa que no se constituye, sino por su iterabilidad, por la posibilidad de ser repetida no solo en la ausencia de su referente sino también en la ausencia de un significado determinado o de la intención de significación” (p.79). De la misma manera, Derrida asegura que la firma, más que la instauración de una presencia, es una “constatación de una ausencia” (p.81) ya que, a diferencia de los actos públicos, en donde la figura del ejecutor garantiza la concreción de la acción, la firma no garantiza la originalidad de la escritura.

Todo lo dicho anteriormente relacionado a la escritura como forma de olvido, podría contraponerse con la intención de la autobiografía como medio para combatir el olvido de la escritura (p.83). Resulta interesante cómo la forma autobiográfica se empeña en aferrarse al nombre, a la firma de quien la compuso; dice Pozuelo que esta característica la acerca a la oralidad, y la aleja de lo más inherente que tiene la escritura (p.84). La autobiografía pretende ser testimonio de una voz determinada, dejar constancia de su paso por el mundo, “[...] pretende recuperar el circuito primario, originariamente oral de la comunicación, salvando de ese modo la grieta –y la abstracción que esa grieta impone- de la escritura como forma de olvido y de silencio” (p.84). Si los autores mencionados anteriormente apelaban a la escritura como producto huérfano, desprendido del padre, y plausible de ser dissociado del contexto

referencial, la autobiografía se empeñará en aludir constantemente a la voz que es, a su vez, su referente.

La autobiografía estará en constante pugna con el aspecto fundamental de la escritura; ésta última aboga primordialmente por el olvido, por desligarse de lo concreto e inmediato, por la ambigüedad que consecuentemente suscita el referente y, sobre todo, por la libertad interpretativa del posible lector. La autobiografía, en cambio, luchará por introducir la presencia del autor de manera permanente, anclando su contenido con elementos de la experiencia, elementos concretos. Dice Pozuelo que esto se evidencia con la constante evocación de los sentidos; los olores, lo visto, los elementos que puedan establecer una conexión con la experiencia directa; la insistencia en los detalles minúsculos y las fechas específicas. La autobiografía intentará recuperar la presencia del autor y, sobre todo, mermar por todos los medios posibles el margen de interpretación del lector. La escritura autobiográfica insta, dice Pozuelo, una “nueva temporalidad” (p.86), en la que el pasado se actualiza, esto es, se tratará de traer el tiempo pasado a uno presente. “La narración autobiográfica convoca una continuidad narrativa del yo [...] precisamente porque el único modo de combatir el olvido de la escritura es el de contraponerle la memoria presencial en la que se constituye el propio yo” (p.88) En ese afán de continuidad narrativa, las experiencias pasadas contribuirán a dar forma al significado que actualmente se posee.

3. POESÍA ORAL

En este apartado trataremos someramente algunos aspectos del género épico, conjuntamente con el llamado poeta oral, puesto que resulta necesario para analizar a la par con la autobiografía. La figura heroica ha sido representada por numerosos medios y de diferentes modos, no obstante, optamos por circunscribirnos al género épico porque consideramos que es el que aborda a este tipo de personajes de una manera celebratoria, reconociendo sus actos como loables y, en definitiva, a los héroes como roles. A modo de inicio, tomaremos la definición de Liliana Oberti presente en *Géneros literarios, composición, estilo y contextos* (2002) como disparador:

“El *epos* es la forma simple en que se manifiesta la conciencia de un pueblo, algo así como su mitología, lo que le otorga una identidad. Esta forma, al volverse más compleja, se convierte en epopeya. [...] La epopeya puede considerarse como el

origen histórico de los géneros narrativos. Era una narración en verso que podía tener carácter de himno heroico o religioso y que, según Aristóteles, imitaba las acciones de la gente noble, igual que la tragedia, aunque esa última era representada” (p.42)

El trabajo de esta autora se encarga de definir y diferenciar de manera sintética los géneros literarios y sus sub-clasificaciones. En una segunda instancia, profundizaremos las nociones a partir del trabajo de G. S. Kirk, *Los poemas de Homero* (1968). Si bien este texto trata más específicamente de la *Ilíada* y la *Odisea*, podemos hallar numerosas caracterizaciones útiles en lo que respecta a la epopeya y los poetas orales. Kirk les atribuye a todas las epopeyas dos rasgos comunes: a) se los componía y recordaba sin necesidad de la escritura y b) la musicalidad; eran mayormente cantados o acompañados por música (pg.70).

4. POETA ORAL

Kirk define poeta oral como aquel que compone y recita poemas narrativos, como indica su denominación, sin necesidad de valerse de la escritura, sino valiéndose de la memoria y de los recursos compositivos que la obra posee (pg.69). La poesía oral comprendía una regularidad métrica y ritmo fácil, además de contar con un sistema formulaico y un vocabulario acotado (pg.70) que ayudaba enormemente a la memorización, ejecución y transmisión de la misma; el autor explica que los pueblos ágrafos, al carecer de escritura, poseían una capacidad de memorizar mucho más ágil que la que podría encontrarse en sociedades letradas. Este último punto es compartido con Pozuelo Yvancos en sus trabajos sobre la autobiografía.

Al ser de naturaleza oral, los poemas épicos eran cantados/recitados ante un público. En el caso de Grecia Antigua, Kirk, después de sopesar las teorías de los posibles ámbitos en los que se darían lugar, arriba a la conclusión provisional de que, simplemente, un poeta particular –Homero- congregaría al público al haber sido capaz de componer y recitar poemas de semejante magnitud tales como la *Ilíada* y la *Odisea*. “El factor decisivo residía en la imaginación creadora, la capacidad de un cantor de extraordinario brillo y repertorio troyano excepcionalmente amplio” (p. 255). Esta instancia inicial habría llevado a que, posteriormente, la épica homérica sea cantada en espacios tales aristocráticos, populares o religiosos. No debemos perder de vista que, justamente, los poemas mencionados con anterioridad sobresalen de los cánones de lo que constituye una epopeya debido a su gran

extensión. Leonardo Funes, en un prólogo escrito para una edición del *Cantar del Mio Cid*, indica lo siguiente:

[...] el juglar era el portavoz de la comunidad y el depositario de los relatos que conformaban el patrimonio cultural y la identidad comunitaria. Su práctica tenía, además de la función recreativa, una función conmemorativa y celebratoria de esa identidad, y en ello residía su autoridad ideológica como institución cultural. Simultáneamente, cumplía una función historiográfica, que debe entenderse como una forma discursiva de origen tradicional que se apropia del conocimiento histórico, lo re-configura y lo dirige a un nuevo público. (2007, p.29)

Retomando la novela *La familia...*, podemos observar, de acuerdo a los textos presentados, que con la autobiografía aludíamos a la creación/construcción de una identidad, mientras que ahora, con la épica, nos encontramos con la celebración de la misma.

5. EL HÉROE

Los trabajos dedicados a la figura del héroe son extensos y variados, de la misma manera que las disciplinas que lo abordan. Abarcar un tópico tan diverso y complejo excede en gran medida los objetivos de este trabajo, por lo que decidimos abocarnos por el análisis de la morfología del héroe; es esto lo que usaremos para examinar al personaje de Pascual Duarte. Para eso seleccionamos el trabajo *El mito del héroe, Morfología y semántica de la figura heroica* (1998), de Hugo Bauzá. En este libro, el autor se dedica a buscar aquellos aspectos que resultan distintivos de la figura del héroe, tan voluble y cambiante a lo largo de la historia.

En un primer momento, Bauzá utiliza como punto de partida la definición de héroe disponible en el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia* (1970):

Entre los antiguos paganos, el que creían nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por la cual le reputaban más que un hombre y menos que un dios, como Hércules, Aquiles, Eneas, etc. // 2. Varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes. // 3. El que lleva a cabo una acción heroica. // 4. Personaje principal de todo poema en que se representa una acción, y del épico especialmente. // 5. Cualquiera de los personajes de carácter elevado de una epopeya. (p.5)

Luego prosigue analizando algunos mitos de la antigüedad clásica, rescatando características que puedan mantenerse constantes incluso para los héroes modernos. Como primer aspecto a resaltar, el autor puntualiza en el *móvil ético del accionar heroico*; este personaje singular encamina sus decisiones a la mejora del mundo en el que se encuentra. Su esfuerzo lo llevaría, consecuentemente a una muerte trágica y prematura (p.7). En la introducción de este estudio, Bauzá menciona además la naturaleza conflictiva del personaje heroico. Es importante remarcar que los rasgos descritos no necesariamente aparecen en la totalidad de los personajes tratados.

El héroe representa aquello que una sociedad en un determinado tiempo más añora o desprecia; aquello que aspira a ser o aquello que rechaza como modelo del correcto proceder. Estas dos caras tan disímiles pertenecen al héroe épico y al trágico de la antigüedad griega. Adentrándonos en este tiempo y espacio particular, hallamos diferentes definiciones para lo que se considera un héroe o cuáles son sus tareas. En principio, lo primero que sale a la superficie es la idea de un semidiós, un dios caído, o un personaje destacado de la política de una región. Podríamos estar hablando del fundador de un país, de una dinastía, entre otros; en definitiva, un individuo que genera un nuevo orden de cosas. Puede ser, simplemente, algún personaje que, por sus acciones realizadas en vida, se destaca por sobre el resto y obtiene la gratitud de ser recordado por un tiempo considerable luego de su muerte –tal y como recupera de la enumeración propuesta por L.R. Farnell⁵ (p.34)-. Todo este compendio lleva a la idea de un *ser singular*, un individuo que sobresale de lo común. Dicho esto, por mucho que se distancie del resto su singularidad no lo salva de sufrir el mismo destino que todos los mortales. Salvo contadas excepciones en las que los héroes consiguen el regalo de la inmortalidad, la búsqueda de la vida eterna conlleva irremediablemente al fracaso; la fama es lo más parecido a lo que estos personajes podrán aspirar. Bauzá describe esta vana búsqueda como *la gran hazaña del héroe* (p.17).

Se rescata además el culto como un aspecto distintivo que pesa sobre esta figura. Retomando a autores como Burkert o Brelich, destaca que los cultos de los héroes tienden a diferenciarse del de los dioses, por supuesto, resaltando las diferencias de status entre uno y otro. No obstante las particularidades pertenecientes a cada ritual, algo que los unifica es el

⁵ Este autor reconoce siete categorías de héroes: Héroes divinos; héroes sagrados; figuras que fueron divinizadas; héroes históricos; héroes epónimos; divinidades menores; mortales a los que se les confirió carácter heroico luego de morir.

culto público. La imagen de estos personajes escapa el círculo cerrado de la familia, y pasa a pertenecer a un grupo mucho más extendido y no directamente relacionado. En ciertas creencias, los héroes podían transformarse en *daímones* y actuar como entidades protectoras, teniendo injerencia en el mundo mortal incluso después de haberlo abandonado.

Los héroes trágicos enfrentan una *muerte involuntaria*, que involucra sufrir las consecuencias de un error o *hamartía*. Esto se debe a que estos personajes actúan sin estar conscientes plenamente de la situación en la que están involucrados. Ejemplos hay varios, pero consideramos que el mito de Edipo es el que mejor podría representar esta situación. Bauzá también menciona ocasiones en las que los héroes se encuentran bajo la influencia de algo que los excede como parte del estado de enajenación (p.30). Indefectiblemente, un héroe llega a serlo en virtud de su capacidad para actuar como un modelo. Hablamos, por supuesto, de lo que en los estudios clásicos se denomina *areté*. Lo que convoca esta excelencia puede variar dependiendo de las necesidades y valores de cada tiempo y sociedad, pero en esencia, representa aquello que toda persona aspira a ser. El valor a la hora del combate es un rasgo compartido desde la antigüedad hasta nuestros días, aunque hallamos también otros tipos de valía para los héroes. Un ejemplo claro de esto se encuentra en las obras de Hesíodo, sobre todo en *Los trabajos y los días*. Bauzá condensa lo recopilado anteriormente afirmando:

No existe, en consecuencia, una explicación omniabarcante que nos aclare la naturaleza y el origen de los héroes. Con todo corresponde destacar que en el héroe se percibe siempre un sentido de mediación entre lo divino y lo humano, entre el orden y el desorden, entre lo civilizado y lo salvaje. Esa mediación se ve incluso en la naturaleza ambivalente de los héroes [...], y ese dualismo se pone de manifiesto en el hecho de que, en el héroe, junto a aspectos sublimes se encuentran otros brutales y destructivos.

En esa dimensión, un rasgo definitorio de los héroes sería la ambigüedad de su naturaleza y, en consecuencia, la ambigüedad de sus acciones (p.37)

En este punto terminarían las consideraciones correspondientes al mundo clásico que realiza el autor. Esto último, sin embargo, no significa que estos modelos no se repitan de modo subyacente para formas posteriores, puesto que éstas aparecen como negaciones o reformulaciones del mismo.

Bauzá coloca al Renacimiento como punto de quiebre en la idea que se tenía de héroe, más ligada a la concepción clásica. Sin detallar en aspectos históricos que respalden ese quiebre, menciona que la figura heroica se hace más cercana y posible, alejándose de ese aspecto que lo ligaba a los dioses y a lo inalcanzable. Adentrándose en el análisis de los que podrían considerarse héroes modernos, Bauzá menciona a los “[...] pseudo-héroes o mitos de la política”, siendo estas figuras no pertenecientes a la esfera mítico-simbólica sino a la propaganda partidaria (p.161), puesto que carecen de ciertos aspectos característicos de los héroes populares que se instalan en el imaginario a fuerza del tiempo y de fieles seguidores. En principio, porque se trata de productos elaborados, con una imagen construida en pos de una impostura, y que cosechan tantos seguidores como detractores. Sobre la ciencia ficción, por otra parte, Bauzá dice que poseen factor *mitopoiético*⁶ (Idem); aquí, los héroes tienen una gran reminiscencia a los de antaño, por supuesto, adaptados al nuevo universo que posibilita este género. El deseo de sobresalir, el encuentro y búsqueda de lo desconocido y los viajes son algunas de los aspectos que menciona. Si existe algo fundamental para cualquier figura heroica es el comportamiento transgresor, con la gran consideración que realiza el autor de que éste debe tener un móvil ético. Esta desobediencia prototípica se enfocaría, principalmente, a luchar contra un orden –cualquiera que este sea- que oprime al héroe y le impide “ser artífice de su propio destino” (p.162) En esto consiste, aunque no completamente, el aspecto sobresaliente de estas figuras.

En los capítulos siguientes, el autor se dedica a los héroes modernos propios del ámbito deportivo y de la música, espacio que no interesa al presente trabajo. Una pequeña salvedad nos permite rescatar de este apartado la idea de proyección, un aspecto de los héroes modernos que comparten ampliamente con los clásicos, en la que los admiradores del ícono se identifican de una manera especial con estas figuras, proyectando lo que desean ser/hacer en estos.

El sufrimiento del héroe, pertenezca a la época que sea, es uno de los rasgos más humanos que posee. La conciencia de una vida efímera y los pesares propios de la misma es lo que más acerca a estas figuras a los mortales. El sufrimiento los conduce a la apoteosis. Con respecto al deceso del mismo, Bauzá asegura que “[p]ara que el héroe perviva en el imaginario popular es preciso que muera prematuramente [...] Incluso cabe inferir que

⁶ Bauzá retoma el término micropoético del autor G. Dorfler.

cuanto más trágica y dolorosa es su muerte, más se agiganta su perfil heroico” (p.171). Esta figura muere, en mayor medida, cumpliendo con las hazañas o deberes típicos, realzando su imagen antes de que esta sufra los embates del tiempo.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

De todo lo desarrollado anteriormente, nos interesa condensar en este apartado aquellos aspectos que analizaremos en Pascual Duarte, qué cosas pueden adjudicársele a este personaje en su calidad de héroe, y cuáles de esas cosas pueden pertenecer al gesto paródico.

En un principio, y como dos pilares fundamentales del análisis de Hugo Bauzá, rescatamos la idea del héroe como un personaje que se destaca del resto de los mortales –por cualesquiera que sean los motivos- y que irrumpe en el espacio en el que se inserta, transgrediendo y desafiando sus límites, con el objetivo de establecer uno nuevo y recobrar el control de su propio destino. Lo que resta es, en gran medida, resultado de su accionar: convertirse en un ícono al que los hombres recuerdan positivamente, y hasta recurran a su imagen como una suerte de espacio de identificación, proyección, o incluso protección si se lo invoca por medio del rito. Si algo podemos resaltar de lo anterior, es que los héroes representan el cambio –o su iniciativa- y su entorno resulta afectado por las acciones del mismo. Si nuestro análisis es acertado, Pascual intentaría emular este tipo de proceder, en el que los personajes intentan recobrar el control de su destino, y lograr una modificación para su vida o para las personas a su alrededor. Ahora bien, lo que este personaje brinda para crear esa imagen, lo hace a partir de un texto autobiográfico. A modo de cierre, elaboramos nuestro propio bagaje teórico a partir del cual analizaremos la novela:

1. Héroe

Siendo el texto de Hugo Bauzá uno de los pilares fundamentales de este trabajo, proponemos a continuación algunas aseveraciones construidas a partir de su análisis.

Consideramos que al hablar del concepto de héroe podemos establecer ciertas características que resultan universales. No traeremos a colación la discusión de bondad o maldad en el concepto, puesto que se trata de una dicotomía bastante voluble, y no resultaría pertinente para nuestro trabajo. Las intenciones de un personaje pueden leerse como loables o deleznales dependiendo de la perspectiva, esto mismo se ha visto con los héroes clásicos

retratados por la épica y la tragedia. Agrupamos tres características fundamentales que nos servirán para el análisis del protagonista de *La familia...*

a) Voluntad de cambio: Se busca activamente la modificación de un estado de cosas, ya sea con respecto a sí mismo (destino, condición) como el mundo a su alrededor. Esto involucra necesariamente un antagonismo; tener como objetivo el cambio desencadena una pugna o situación de lucha entre este personaje heroico y fuerzas que pretenden el statu quo.

b) Ser reconocido: Ya sea que este personaje haya logrado sus objetivos o no, sus esfuerzos son reconocidos por una determinada comunidad. Lentamente este personaje logra desprenderse del común para ocupar un lugar destacado, digno –o no- de imitar. Su forma de proceder pasa a ser modelo de conducta –negativo o positivo-.

c) Ser protagonista: A pesar de lo obvio de este punto, aseveramos que representa la culminación del recorrido del héroe, así como también está relacionado estrechamente con lo expuesto anteriormente. Sus esfuerzos valorados por una comunidad deben ser dignos para ser contados. Esto asegura la perduración de su imagen por un tiempo determinado; en el mejor de los casos, es institucionalizada (un claro ejemplo es el de los santos u otras figuras canonizadas).

2. Poesía oral y poeta oral

La edad heroica de la que se alimenta el género épico sirve como fundamento para un territorio en vías de consolidación. Este contexto de emergencia “nacional”, si es posible decirlo así, sumado al hecho de que el principal medio de difusión literaria fuera el oral –ya sea porque la cultura que lo acuñara sea completamente ágrafa o porque las letras estuvieran reservadas para un círculo muy cerrado- propició que la epopeya cumpla numerosas funciones. Tal vez la más importante de ellas sea contribuir a erigir una identidad para un grupo, en ella se representan y propician los elementos y valores más apreciados, aquellos que sirven de modelo, es por eso que también cumple un rol pedagógico. En cierto sentido, podemos decir que las narraciones de la épica funcionaron, en su debido momento, como una suerte de recordatorio, una recuperación de eventos fundantes del pasado –por supuesto, este se encuentra adornado y exacerbado por la literatura-. Sin embargo, también es posible afirmar que la epopeya y los cantares se tratan de un producto literario en miras a un futuro, una espera a que el orden por el que se creó el poema prevalezca en el tiempo.

Aquellos aspectos heroicos celebrados por los poemas se encuentran desarrollados en un apartado dedicado al héroe; aun así, resulta importante remarcar que, de acuerdo al tiempo y el espacio en donde se dan lugar, los héroes pueden tener características singulares que no se adaptan a un modelo universal, aunque su ser necesariamente arquetípico comparta la gran mayoría de ellas.

Por supuesto, los poetas orales –llámense aedos, rapsodas, entre otros- eran mucho más que meros compiladores o reproductores de un relato; su función consistía en mantener viva y transmitir la imagen de un origen, una razón por las que las cosas son como son en el momento en que se ejecuta el poema. Dice Funes, se “actualiza” el relato épico, y eso resulta posible porque el mismo continúa teniendo un valor activo en el tiempo en que la poesía oral tiene lugar.

3. Parodia

Compartimos la idea de que el concepto de parodia tiene una gran cantidad de vertientes epistemológicas. Este fenómeno tiene la particularidad de operar de múltiples formas por lo que resulta idóneo para ser estudiado desde diversos enfoques. Desde nuestro lugar, seleccionamos el artículo de Pozuelo Yvancos con el motivo de posicionarnos en un enfoque intermedio –en el purgatorio, como lo denomina él-. La parodia aquí es estudiada como una fuerza irreverente que confronta con otra que acarrea el peso de la tradición. Luego de tratar el texto *Parodiar Rev(b)elar* (2000), creemos pertinente hablar de una suerte de *juego paródico* –uno en donde predomina la pugna-. Se trata de un tipo de interacción entre dos elementos (pueden ser textos, géneros, tropos, recursos, etc), en donde encontramos un necesario desnivel de uno con respecto al otro: El primero –siempre es el primero- se encuentra en una posición privilegiada, que a fuerza de tiempo y uso termina erigiéndose como un referente; en definitiva, se convierte en un modelo a seguir para todos los otros elementos que pretendan pertenecer a su campo. Este hipotexto posee la autoridad suficiente para dictar las condiciones para que los textos circundantes ingresen a la categoría que éste inscribe. Por el otro lado, el hipertexto, como bien señala Pozuelo, aparece como una posibilidad, una nacida del exceso que conlleva la autoridad.

En este juego paródico se efectúa un desplazamiento que tiene siempre como objetivo –siguiendo la idea de denuncia del autor seleccionado- profanar el aspecto noble del

hipotexto, ya sea llevando su rasgo distintivo a un espacio vulgar, o elevando un aspecto vulgar al espacio noble que solía ocupar el anterior. En cualquier caso, el juego paródico intentará minar la relevancia y supuesta actualidad del texto parodiado. El ejemplo más citado es la parodia que realiza Cervantes sobre el modelo de caballería, colocando un héroe como Don Quijote de la Mancha a realizar proezas que, más que admiración, provocaban risas. La distancia entre el hipotexto y el hipertexto resulta necesaria para que el efecto cómico se produzca, según Pozuelo.

Luego de nuestra búsqueda de material biográfico específico de *La familia de Pascual Duarte*, nos encontramos con que una gran cantidad de autores utilizan la idea de héroe para abordar el estudio del personaje principal. No obstante, -y creemos que es posible afirmar con certeza- Pascual resulta, aún hoy en día, una figura controversial. La noción del héroe está constantemente presente en su lectura, tanto para adjudicarla como para rechazarla de plano. Sin embargo, es innegable que se encuentra allí. Consideramos que la gran dificultad de la crítica es ubicar a Pascual respecto de la figura del héroe y que esto genera una gran cantidad de variadas lecturas. Teniendo esta premisa como base -esto es, la distinción de un ideal épico como horizonte-, podemos afirmar que la relación entre Pascual Duarte y la figura heroica en general se trata de una parodia.

Nuestra propuesta es leer *La familia de Pascual Duarte* con la noción de que personaje principal es una parodia de los héroes de antaño, al igual que sus proezas y gallardía. Para ello es necesario rastrear el desplazamiento propio del juego paródico, e identificar qué acciones podrían trazarse a modo de paralelismo entre este personaje y el modelo heroico.

4. Autobiografía

Aquí entramos en un terreno ambiguo, ya sea por las teorías actuales o por la misma naturaleza de la escritura que Pozuelo describe en su trabajo. La autobiografía -al igual que el juego paródico- es un campo de pugna en los que el olvido propio -y necesario- de la escritura se enfrenta con la incesante necesidad de este género de anclar las experiencias vividas. Consideramos que este es el formato textual que Pascual escoge, además de servir como justificación a un superior, para posicionar su imagen como héroe. Los personajes heroicos ganaban el protagonismo de las historias orales a partir de sus grandes hazañas, en

el caso de Pascual, proponemos que la elección de la autobiografía es un medio –casi desesperado- porque alguien recuerde su existencia. Habiendo establecido todo lo anterior, trataremos al texto autobiográfico como una *herramienta*:

Resulta fundamental la noción de pacto autobiográfico; apartándose de los estudios que se centran en los signos que evidencien “realidad o ficción” de este tipo de escritura, los autores mencionados aseveran que este pacto entre el lector y el autor implica necesariamente abordar la autobiografía como una verdad, pues de esta manera es leída. Este género resulta propicio para la tarea que tratará de emprender el héroe fallido.

Nos interesa hacer hincapié en la idea que presenta el artículo al inicio de la segunda sección. Aseguramos que la autobiografía constituye un espacio ideal de construcción de sentido en dos direcciones. Primeramente, hacia atrás, en tanto que la escritura autobiográfica se presenta como un momento propicio, un punto culmine en donde es posible trazar un hilo conductor, una cierta consistencia a partir de acontecimientos pasados que, en su momento, parecían de naturaleza inconexa. La escritura obliga a hallar en la experiencia una razón que se desenvuelve en pos de un fin. Podríamos decir que la autobiografía se trataría de una escritura meramente teleológica: Todo lo vivido ha servido para llegar a este punto. En segunda dirección, hacia adelante, en tanto que ese punto culmine y el correspondiente trazo de un hilo conductor, implica necesariamente la construcción o establecimiento de un personaje –retomamos la idea de que la “falsedad” de este aspecto no entra en contradicción con este tipo de texto-. Este personaje se presentará como finalizado, una culminación producto de aquello que se narra. Habiendo fijado una vía de lectura para los acontecimientos de una vida, también se fija el carácter presente de quien escribe. Esta idea será fundamental para nuestro trabajo.

La lectura, en este género, es la necesaria evocadora de este carácter creado, mientras que la escritura autobiográfica tiene la característica de volver sobre sí misma constantemente. A diferencia de cualquier otro texto, éste no permite que el juicio del lector construya por fuera de lo que el autor ha dispuesto como verdad. La autobiografía representa un espacio seguro para Pascual Duarte, pues el autor encuentra pleno control en ella.

MI REINO

*“Por mí se va a la ciudad doliente;
por mí se va al dolor eterno;
por mí se va hacia la raza condenada;
la justicia animó a mi sublime hacedor;
me hizo la Divina Providencia, la Suprema Sabiduría y el primer Amor.
Antes que yo no hubo nada creado, a excepción de lo inmortal, y yo duro eternamente.
¡Oh vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza!”
(Dante, La Divina Comedia, p.22)*

Nuestra primera tarea en este capítulo introductorio será describir en qué consiste el reino del héroe. La importancia de esto radica en establecer cuáles son sus posesiones, la longitud de sus tierras, esclarecer su línea de ancestros y la herencia de su prole. Estos aspectos resultan cruciales para la caracterización inicial de nuestro personaje, puesto que determinan de dónde viene, qué cosas se muestran como preestablecidas, cuáles son las cosas por las que lucha, qué desea cambiar, cuál es su alcance de acción y qué cosas tienen valor en este territorio.

Pascual se empeña en enfatizar su origen humilde –especialmente al inicio de sus memorias-, organizando la narración de mayor a menor, comenzando por describir las condiciones de su pueblo, seguido por su casa y, por último, su familia. Al fin y al cabo, este primer fragmento de su carta dirigida a Joaquín Barreda López tiene como objetivo apelar a la compasión y lástima del receptor, explicando los inicios desafortunados de su vida.

1. EL PUEBLO DE PASCUAL DUARTE

Nací [...] en un pueblo perdido por la provincia de Badajoz; el pueblo estaba a dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días [...] de un condenado a muerte” (p.17) “Era un pueblo caliente y soleado, bastante rico en olivos y guarros [...], con las casas pintadas tan blancas, que aún me duele la vista de recordarlas, con una plaza toda de losas, con una hermosa fuente de tres caños en medio de la plaza. Hacía ya varios años, cuando del pueblo salí, que no manaba el agua de las bocas y, sin embargo, ¡qué airosa!, ¡qué elegante!, nos parecía a todos la fuente con su remate figurando un niño desnudo, con su bañera toda rizada al borde como las conchas de los romeros. En la plaza estaba el ayuntamiento, que era grande y cuadrado como un cajón de tabaco, con una torre en

medio, y en la torre un reló, blanco como una hostia, parado siempre en las nueve como si el pueblo no necesitase de su servicio, sino solo de su adorno. En el pueblo, como es natural, había casas buenas y casas malas, que son, como pasa con todo, las que más abundaban: había una de dos pisos, la de don Jesús, que daba gozo de verla con su recibidor todo lleno de azulejos y macetas. (p.18, el subrayado es nuestro)

Sin descuidar el tono culposo con el que comienza su texto, Pascual rememora su pueblo apelando al aspecto sensorial y evidenciando que su recuerdo evoca sentimientos agradables. El calor, la luz, el blanco de las casas, el orgullo con el que se expresa sobre la plaza del pueblo, el reloj que sólo servía de decorado, las formas que se equiparan con elementos preciados (cajón de tabaco) y religiosas (conchas de romeros o peregrinos del camino de Santiago de Compostela) denotan asociaciones positivas, a pesar de lo alejado que pareciera el lugar. Pascual recuerda con especial detalle y admiración la casa de Don Jesús; la “lozanía y verdor” de las plantas en el recibidor, los azulejos que decoraban la entrada (p.18-19), las piedras de escudo que se erguían en el portal y asemejaban “[...] guerreros de la antigüedad, con su cabezal y sus plumas, que miraban, una para el levante y otra para el poniente, como si quisieran representar que estaban vigilando lo que de un lado o del otro podríales venir” (p.19). Esta vivienda se imponía en la plaza, cerca del ayuntamiento y (aparentemente) en dirección contraria a la iglesia. Esta última, por su parte contaba con un campanario con esquilón “[...] que sonaba de una manera que no podría contar, pero que se me viene a la memoria como si estuviese sonando por estas esquinas” (p.19). Resulta interesante el hecho de que el protagonista traiga a colación la idea de que la casa de Don Jesús, con sus estatuas y su localización céntrica, vigilaba gran parte del pueblo.

No obstante la sumisión de la escritura, Pascual se otorga el permiso de criticar la casa del personaje más poderoso del pueblo –que, recordemos, asesinó en una revuelta y es amigo cercano del destinatario de estas memorias-, argumentando que, contrario a las demás viviendas del pueblo, la fachada se le hacía desagradable: “[...] cosa rara para el capital del dueño que no reparaba en gastar, [...] la fachada, que aparecía del color natural de la piedra, que tan ordinario hace, y no tan enjalbegada como hasta la del más pobre estaba” (p.19) Este exabrupto trata de ser compensado con la consideración: “sus motivos tendría” (p.19).

2. LA CASA DE PASCUAL DUARTE

Inmediatamente después de describir con detalle y admiración el exterior de la casa de Don Jesús, Pascual se detiene a describir su propio hogar:

“Mi casa estaba fuera del pueblo, a unos doscientos pasos largos de las últimas de la piña. Era estrecha y de un solo piso, como correspondía a mi posición, pero como llegué a tomarle cariño, temporadas hubo en que hasta me sentía orgulloso de ella” (p.19, el subrayado es nuestro). Aquí, de nuevo, muestra sumisión, pero se jacta de agradecerle su terreno.

En realidad, lo único de la casa que se podía ver era la cocina, lo primero que se encontraba al entrar, siempre limpia y blanqueada con primor; cierto es que el suelo era de tierra, pero tan bien pisada la tenía, con sus guijarrillos haciendo dibujos, que en nada desmerecía de otras muchas en las que el dueño había echado porlan por sentirse más moderno. (p.20, el subrayado es nuestro)

Nuevamente, hallamos la defensa de su casa, resaltando la pulcritud y el piso de tierra. Pascual continúa la descripción de su humilde cocina utilizando calificativos positivos y menciona además que tenía “[...] un reloj despertador colgado de la pared, que no es por nada, pero siempre funcionó como Dios manda” (p.20, el subrayado es nuestro) –nótese que este objeto se diferencia del reloj del pueblo-; “[...] una mesa de pino, con su cajón correspondiente, que resultaba algo baja para las sillas, pero hacía su avío” (p.20, el subrayado es nuestro). El apartado de la cocina sentencia que “se estaba bien” (p.20). Pascual enfatiza su descripción, sobre todo, en los colores del mobiliario y las imágenes ornamentales tales como cuadros y un calendario.

Encontramos otro principio de falsa modestia, cuando escribe que “El resto de la casa no merece la pena ni describirlo, tal era su vulgaridad”, pero luego hay un intento de salvaguardar esta imagen agregando que, aunque “[...] las habitaciones no estaban muy limpias ni muy construidas, [...] en realidad tampoco había para quejarse; se podía vivir, que es lo principal, a resguardo de las nubes de la navidad, y a buen recaudo –para lo que uno se merecía- de las asfixias de la Virgen de agosto” (p.21, el subrayado es nuestro). Se entrelaza esta afirmación volviendo a recordar su posición social baja. Cierto es que, entre la descripción de la cocina y el resto de la casa, hay un fragmento en el que se encuentran numerosas inconsistencias, tales como la mención de unos padres a los que no sabe “[...] si Dios, o quién sabe si el diablo, quiso llevárselos.” (p.21) y unos hijos que correteaban por la

casa y se instalaban en la habitación de sus difuntos abuelos. En esta primera parte se omite el pequeño detalle del asesinato de su madre y el hecho de que, al menos hasta donde cuenta en sus memorias, no pudo tener hijos que sobrepasaran la edad para caminar. Asumimos que tal vez esto es agregado para aumentar, así sea por poco, la imagen positiva del hogar.

Por fuera de su morada, y fiel a su estilo de escritura, menciona que la cuadra era lo peor, por ser lóbrega, oscura y hedionda (p.22), sin embargo, la añoraba enormemente cuando era más joven, al punto de sufrir “angustias como de muerte” (p.22) si se alejaba de ella. Contaban, además, con un burro que ayudaba en las tareas y, de vez en cuando, algunos cerdos. Tras la casa había además un pequeño arroyo, mugriento, en el que Pascual podía cazar “unas anguilas hermosas” (p.22).

3. LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

En el presente trabajo se encuentra un capítulo donde se trabaja de manera extensiva la figura de La Madre, pero en este pequeño apartado sí traeremos a colación el hecho de que en la descripción correspondiente de ella prácticamente no existe ninguna adjetivación positiva. Con respecto al padre del protagonista, Esteban Duarte Diniz, Pascual asegura que alternaba entre el carácter agresivo, el patetismo y, en ocasiones, la ternura.

Yo le tenía un gran respeto y no poco miedo, [...] era áspero y brusco y no toleraba que se le contradijese en nada, manía que yo respetaba por la cuenta que me tenía. Cuando se enfurecía [...] nos pegaba a mi madre y a mí las grandes palizas por cualquier cosa. (p.26)

No obstante esto, mostraba preocupación por la educación de su hijo, aunque más adelante poco insistió para que éste continuara sus estudios:

Mi padre, que, como digo, tenía un carácter violento y autoritario para algunas cosas, era débil y pusilánime para otras: en general tengo observado que el carácter de mi padre solo lo ejercitaba en asuntillos triviales, porque en las cosas de trascendencia, no sé si por temor o por qué, rara vez hacía hincapié. (p.30)

El padre Duarte tenía especial debilidad con su hija, a tal punto que, escribe Pascual, lograba amainar el carácter violento y dejarlo como “el mismísimo San Roque” (p.34). Al inicio del segundo capítulo se menciona que este personaje estuvo en prisión por contrabando, pero el narrador no sabe con exactitud el tiempo.

Rosario, por su parte, es el familiar cercano al que Pascual más cariño parece tenerle. A pesar de su mucha astucia, desde muy temprano la joven se inclinó por la prostitución, el robo y el alcohol. Las idas y venidas constantes de Rosario no le impiden estar presente en la casa para amainar el carácter de su hermano en su adultez. En un capítulo dedicado a las victorias del héroe, se trabaja las implicaciones que tiene el Estirao en su control sobre Rosario y la pugna con Pascual. No obstante, en este apartado podemos mencionar que este personaje, que oficia de proxeneta y novio de Rosario, representó la perdición de la misma.

Por último, nos encontramos con el hermano menor de Pascual, Mario. Posiblemente hijo fruto de la infidelidad de La Madre con Don Rafael, el protagonista nos hace saber que el nacimiento del niño fue tortuoso. En medio de los gritos de su madre, la muerte de Esteban producto de la rabia, llegó al mundo “asustado y como lelo” (44). La corta vida de Mario estuvo llena de miseria y abandono, muriendo de forma patética y dudosa ahogado en una tinaja de aceite.

CONCLUSIONES DEL PRESENTE CAPÍTULO

Contrario a lo que se esperaría de la justificación propia de un pícaro, Pascual adelanta primero que su casa es humilde y hasta despojada, pero inmediatamente retruca estas afirmaciones con una seriada de descripciones positivas que funcionan de defensa para la morada. El “pero” siempre saldrá a hacerle frente a las acusaciones difamatorias que él mismo hace. Lo mismo sucede con los miembros de su familia –a excepción de la madre-; su familia es primordialmente desagradable, violenta y pendenciera, pero el protagonista se encarga de entrelazar al relato menciones positivas que vuelve humanos a sus miembros. La compasión con la que Pascual rememora a su padre, su hermana o su hermano no tiene lugar en lo que respecta a la madre.

Un aspecto persistente de la escritura de Pascual, es que oscilará permanentemente entre la humildad y la sumisión –como él mismo dice, como corresponde “a su posición” (p.19), y el alarde de orgullo y entereza ante sus posesiones y sus acciones, al punto que, en ocasiones, se permitirá aleccionar al(los) lector(es) sobre otras materias. Como se ha discutido anteriormente, el contraste entre la casa de Don Jesús y la suya deja entrever el valor que el protagonista le otorga a las cosas y, por sobre todo, deja en claro que está dispuesto a defender

lo suyo, aún si eso significa desmerecer lo de otros. Con estas intervenciones, Pascual muestra disconformidad y un deseo de una mejoría sustancial.

Continuando con esta línea de lectura, las memorias del protagonista ponen a disposición constantemente la imagen de la sumisión, la aceptación de la posición y la resignación por lo que el destino le tiene preparado “el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera [...]” (p.17); “[...] procuraba conformarme con lo que me había tocado” (p.29) No obstante, en el capítulo II donde se introduce a los padres de la familia, Pascual asegura que “[...] a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mí desgracia hube de heredar- [...]” (p.28, el subrayado es nuestro).

Esta tensión entre estas dos posturas ante la vida, nos hacen saber que no estamos frente a un simple pedido de perdón por parte de Pascual. La explicación de su vida miserable y la justificación de sus actos se verán entrelazados con la defensa de los mismos, enorgulleciéndose, en ocasiones, de “su reino” y explicando las hazañas que acometió para cambiarlo y hacerlo mejor.

DE VICTORIAS Y FRACASOS

*Nada ha de estorbarme. Estoy tan adentro
en un río de sangre que, si ahora me estanco,
no será más fácil volver que cruzarlo.
Llevo en la cabeza ideas extrañas
que han de ejecutarse antes de estudiarlas.*
(Shakespeare, 2018, 3.4.)

Este es, posiblemente, el capítulo más complicado de escribir; cuando pensamos en el personaje de Pascual difícilmente podemos relacionarlo con la figura de un vencedor. No obstante, es importante que establezcamos las bases con las que evaluaremos las proezas de nuestro héroe, y de si éstas resultan en victorias o fracasos.

Como propusimos al inicio de nuestro trabajo, la característica heroica principal del protagonista de *La familia...* era la intención de cambio. Se trata de un personaje que, a pesar de las circunstancias que condicionan su vida, se empeña en virar el curso de la misma—de diversas maneras— ya sea para enmendar su historia familiar, para alejarse de ella, o para modificar el origen de sus problemas. Decidimos diferenciar dos maneras en las que el protagonista de nuestra novela enfrenta los obstáculos de su travesía: Victorias violentas y no violentas. ¿Qué parámetro utilizamos para separar una categoría de otra? Sencillamente, las victorias violentas conllevan derramamiento de sangre, mientras que las otras, no. ¿Qué características deben tener, igualmente, para ser consideradas victorias? Un cambio de estado; la situación en la que Pascual se encuentra una vez presentado el conflicto concluye indefectiblemente en una modificación, ya sea del mismo personaje o del entorno.

Las recapitulaciones y su análisis en el siguiente apartado se desarrollarán conforme están ordenadas en las memorias del personaje, no en su orden cronológico, por ser éste poco claro en algunas ocasiones.

1. VICTORIAS VIOLENTAS

1.1. CHISPA

En el primer capítulo de la novela nos encontramos con el relato casi casual de cómo Pascual mató a su perra. Si bien esta es la primera muerte documentada de su parte, no fue la primera acometida por él, puesto que en el décimo capítulo —en donde se describe el segundo

embarazo de Lola y el nacimiento de su primer hijo vivo- menciona que Chispa aún estaba con ellos.

Pascual explica que, si bien la pesca le parecía una actividad poco masculina, a veces se encaminaba a atrapar algunas anguilas, junto con la compañía de su mascota Chispa, que describe como “[...] perdiguera, [...] medio ruin, medio bravía, pero se entendía muy bien conmigo” (p.23).

A pesar de este ser un pequeño apartado dedicado al animal, resulta importante señalar las circunstancias en las que se desarrolló este episodio. Pascual describe que el camino normal por el que se dirigía a pescar anguilas era a las afueras del pueblo, en la frontera entre España y Portugal, que contiene una piedra –que no está exenta de una connotación afectiva- en donde él reposaba de regreso a su casa. Se trata, en definitiva, de un espacio de cruce, como él bien describe (pg.23) En circunstancias habituales la perra aparecía enfrentada a él en ese sitio de reposo, acompañándolo y escuchando atenta cuando éste le hablaba “[...] como si quisiera entenderme mejor” (pg.24). La actitud adjudicada al animal era la de un confidente. Esto cambia por completo, en ese momento específico, luego de ya haber reposado un tiempo en la piedra, Pascual regresa a ella “[...] 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” (pg.24). Cuando el animal regresa para sentarse enfrentado a él, la actitud adjudicada ya había cambiado de confidente a confesor “[...] como si no me hubiera visto nunca, como si fuera a culparme de algo de un momento a otro” (pg.24). No suficiente con eso, Pascual siente que la inquisición del animal es tanta que su sangre hierve, hasta que no encuentra otra salida más que matar a Chispa. El sentimiento es lo suficientemente intenso como para que le dispare dos veces para asegurar el resultado.

El hecho de que esta muerte se encuentre descrita en el primer capítulo es significativo, puesto que nos introduce a una constante en el comportamiento de Pascual, que es la impulsividad y el enfrentamiento directo ante aquellas personas o aspectos que contradicen o confrontan su deseo o amenazan su integridad de alguna manera. La idea de que el acto violento se diera en el contexto de un cruce de frontera, un espacio de transición, refuerzan la idea de que las acciones de Pascual se llevan a cabo en situaciones donde se ponen en juego fuerzas opuestas –en este caso, algo tan nimio como una mirada que lo enfrenta y lo impele-, y lo que él decida efectuará un cambio de estado. Sin pretender hacer

una comparación exhaustiva, podríamos relacionar este simple hecho con la fatídica decisión de Edipo en el cruce de caminos en el que, arrebatado por un impulso y en respuesta a una actitud contraria a su persona, decide matar a Layo, acción que desencadenaría una serie de consecuencias funestas que lo llevarían a cumplir con el sino vaticinado por el oráculo.

Pascual describe que “La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra” (p.24) Esta será la primera de las muchas descripciones con la que concluirán los capítulos que narran victorias violentas.

1.2. EL PRIMER ENCUENTRO CON LOLA

Al igual que en el apartado anterior, este episodio se desarrolla en un espacio transicional; un cementerio. Se trata de una locación que linda con la vida y la muerte. En esta oportunidad, la familia y los allegados de Pascual se reúnen para el funeral de Mario, el hijo menor de los Duarte.

A pesar de ser este el contexto principal del capítulo cinco, a la mitad del apartado Pascual desvía la atención de la escritura hacia otros personajes, tales como su madre –y de cómo el odio hacia ella comenzó a desarrollarse al mostrarse impasible en el entierro de su hijo-, Don Rafael y su pena impostada y, por último, Lola.

Hasta entonces, Pascual había demostrado un comportamiento más bien pasivo. Recordemos que, si bien el episodio de Chispa fue narrado al principio de la obra, esa no fue la primera “hazaña” de nuestro héroe⁷. Hasta el momento, el protagonista había manifestado el deseo de actuar –por ejemplo, deseo de golpear a Don Rafael o al Estirao- pero que en última instancia nunca se llegó a concretar. Lo mismo ocurre con Lola, a quien describe como “medio novia” suya. En esta dinámica, él se muestra pasivo y reticente, mientras que ella representa la contraparte más activa:

“[...] yo nunca me había atrevido a decirle ni una palabra de amores; me daba cierto miedo que me despreciase, y si bien ella se me ponía a tiro las más de las veces porque yo me decidiese, siempre podía más en mí la timidez que me hacía dar largas y más largas al asunto, que iba prolongándose ya más de lo debido” (p.53)

Resulta significativo que, a pesar de la actitud tan desenvuelta de Lola, Pascual considera imperioso hacerle saber al lector que ella, por lo menos en ese momento, era virgen:

⁷ La describiremos de esta manera ya que en este “enfrentamiento” gana él.

“[...] quiero decirle a usted, para atenerme en todo a la verdad, que por aquellas fechas tan entera estaba como al nacer y tan desconocedora de varón como una novicia; es esto una cosa sobre la que quiero hacer hincapié para evitar que puedan formarse torcida ideas sobre ella; lo que hiciera más tarde –solo Dios lo sabe hasta el final- allá ella con su conciencia, pero de lo que hiciera por aquel tiempo tan seguro estoy que alejada de toda idea de lujuria andaba que no dudaría ni un solo instante en dar mi alma al diablo si me demostrase lo contrario” (p.54, lo subrayado es nuestro)

Pascual escribe que esta aclaración es por el bien de ella, de su imagen, pero resulta interesante leer este fragmento como un intento de establecer los cimientos para lo que viene a continuación, un modo de engrandecer la proeza de su primer encuentro; Lola no había estado con nadie antes de Pascual.

Hasta este momento, Lola se presenta ante Pascual como un oponente. El protagonista actúa en respuesta a un desafío –ofensa- que pone en entredicho todo lo que él pretende ser. Si hasta ese momento se había mostrado tímido e indeciso, la frase “¡eres como tu hermano!” (p.55) gatilla en él el sentimiento de cambio; no hay intermedios en el comportamiento de Pascual, la impasividad trasmutó inmediatamente a un acto que muchos autores comparan con una violación⁸. Luego de esto, Pascual pasa a ser un personaje inherentemente activo, que utilizará la sangre como un vehículo para el cambio en su vida.

Tanto en el asesinato de Chispa como en el encuentro con Lola, Pascual describe sentir el golpe de la sangre y el efecto que tiene en su persona. Este efecto tiene el poder de movilizar al personaje. En los ejemplos presentados, él aparece como “clavado” en un lugar; con su trayecto al río, el personaje retrocede a sentarse nuevamente a la piedra, casi como un llamado imposible de ignorar. En el cementerio, Pascual se encuentra sentado sobre la tumba recién cavada de Mario “[...] por qué me quedé allí y el tiempo que pasó, son dos cosas que no averigüé jamás” (p.55). Asimismo, el capítulo termina con la descripción de la sangre manchando la tierra por donde él pisa, siendo esta señal la confirmación de su paso por el mundo.

Las imágenes que brindan estos episodios indican que Pascual es llamado por la sangre y que, hasta que no responda a ella, se encuentra anclado en el lugar, impidiéndole

⁸ No acordamos con esta idea, puesto que Lola se muestra –al menos acorde al relato de Pascual- como dando su consentimiento.

avanzar. Como Lola dejó asentado, la sangre parece ser el medio por el que Pascual puede moverse.

1.3. ZACARÍAS

El octavo capítulo se centra, mayormente, en la luna de miel de Lola y Pascual – conjuntamente con sus inconvenientes- y termina con una trifulca en un bar donde se suponía que se celebraría el regreso del protagonista. El mismo Pascual admite que fue una cosa sencilla, y que hasta ese día no está del todo seguro si las palabras de Zacarías iban dirigidas a él:

“Zacarías [...] nos contó no sé qué sucedido, o discurrido, de un palomo ladrón, que yo me atrevería a haber jurado en el momento –y a seguir jurando hoy mismo- que lo había dicho pensando en mí; nunca fui susceptible, bien es verdad, pero cosas tan directas hay –o tan directas uno se las cree- que no hay forma ni de no darse por aludido ni de mantenerse uno en sus casillas y no saltar” (p.78, el subrayado es nuestro)

En una misma cita nos encontramos con la seguridad de haber sido injuriado, a la vez que se desliza la posibilidad de, tal vez, haber malinterpretado o de haberse sentido aludido de manera injustificada. Nos encontramos ahora ante otro desafío; la virilidad de Pascual se ve en entredicho una segunda vez –y para colmo públicamente-, cuando Zacarías lo acusa de hablar mucho y actuar poco. Pascual se asegura de dejar en claro que él cumple (p.79) y vence a su oponente sin mayores inconvenientes, asestándole tres puñaladas antes de que Zacarías pudiera siquiera verlo venir. Se nos deja en claro que el protagonista sobrepasa en fuerza física y velocidad a su oponente.

Este capítulo termina, al igual que en los casos descritos anteriormente, con la descripción de cómo la sangre de su víctima va marcando el camino.

1.4. LA YEGUA

El capítulo noveno inicia rememorando lo ocurrido con Zacarías, y lo ofuscado que Pascual se siente por ese episodio. El trayecto a casa está plagado de malos augurios, tales como el paso por un cementerio, la presencia de un ciprés “[...] que parecía un fantasma alto y seco” (p.81) y una lechuza. La casa, describe, “[...] parecía como si la cogieran con una

mano misteriosa y se la fuesen llevando cada vez más lejos” (p.81). Esta descripción oscura funciona como prelude de la noticia que le aguarda a nuestro protagonista, cuando la señora Engracia le comunica que Lola sufrió un aborto gracias a que la yegua la descabalgó.

Pascual procede a acorralar a la yegua para asestarle numerosas puñaladas: “Fue una cosa de un momento. Me eché sobre ella y la clavé; la clavé lo menos veinte veces... [...] Tenía la piel dura; mucho más dura que Zacarías... Cuando de allí salí saqué el brazo dolido; la sangre me llegaba hasta el codo” (p.83). La venganza motiva este asesinato; Pascual se encarga de enmendar el daño que recibió su hijo no nacido, su mujer y su masculinidad. No obstante, y según él admite en el décimo capítulo, el odio a la yegua también es motivado por lo inoportuno del suceso: “[...] en aquel momento no otra cosa me pasó por el magín que la idea de que el aborto de Lola pudiera habersele ocurrido tenerlo de soltera. ¡Cuánta bilis y cuánto resquemor y veneno me hubiera ahorrado!” (84). Si bien la idea y emoción de un niño en camino motiva las acciones de Pascual, reconoce igualmente que, sin él, podría haberse librado de semejante responsabilidad.

1.5. EL ESTIRAO

Esta muerte, al igual que en el caso anterior, está motivada por la venganza, de la misma manera que representa la contestación a un desafío. La posibilidad de la “poca hombría” sugerida por Lola y por el Estirao desencadena una respuesta inmediata por parte de Pascual. Al igual que todos los casos anteriores, esta situación apela directamente a su sangre: “[...] en cada gota de sangre de mis venas, una víbora me mordía la carne” (p.124)

Una vez muerta Lola⁹, Pascual se dispone a enfrentarse con el Estirao de una vez y por todas, solo para encontrar que éste ha huido. Con el regreso de su hermana a casa y el recuerdo de su mujer ya aplacándose, el carácter de Pascual se templó lo suficiente para vivir moderadamente en paz, antes de las noticias del retorno del Estirao.

Cuando éste último llega a la casa para tratar un “[...] asunto que (tienen) entre los dos” (p.127), Pascual, encontrándose en su propio territorio, se posiciona, estableciendo las condiciones de su estadía en primer lugar: “Descúbrete, que estás en una casa” (p.127) La característica más destacada del Estirao, y la que más detesta nuestro personaje, es su

⁹ Que, recordemos, fue en circunstancias extrañas. No podemos asegurar que Pascual fue el causante directo de ella y, lo que es significativo, su muerte no involucra derramamiento de sangre.

petulancia; su rival de antaño acostumbra a sobrepasar límites impuestos por todos a su alrededor, y Pascual no se encuentra dispuesto a dejar que esto siga sucediendo. Segunda condición: “[...] a la Rosario no te la llevas tú” (p.128). Pascual reconoce su “mesura” cuando el Estirao suelta que lo considera poca cosa, incapaz de impedir su voluntad; en lugar de lanzarse preso de la ira, como ocurrió con Zacarías, calculó su ataque y lo venció sin mayores dificultades, sacándolo de la casa.

No conforme con tener las costillas rotas, el Estirao intenta sobrepasar los límites del territorio de Pascual una última vez, negándose a irse, queriendo llevarse a Rosario y acusándolo de poco hombre. La pelea finaliza con Pascual asesinando a su oponente rompiendo la promesa que le hizo a Lola. Irónicamente, la sangre, trofeo de las victorias, sale de la boca del Estirao, la fuente de su mucha chulería¹⁰ y su consecuente condena. Pascual finalmente toma control total de su situación y confirma, una vez más, su hombría y su superioridad en el combate. El cambio que sucede a este hecho no se limita a haber eliminado a su segundo mayor enemigo, sino que, de alguna manera, pretende enmendar el nombre de su difunta esposa y reparar el honor de su hermana. Como recompensa, Pascual gana popularidad entre los pueblerinos ya que, como se trabajará en el capítulo de “Los Viajes”, sus compañeros comentan positivamente sus “hazañas”. Otro cambio para la realidad del personaje es que pasa tres años preso por el hecho.

1.6. LA MADRE Y DON JESÚS GONZÁLES DE LA RIVA

El recorrido sangriento en donde Pascual se sobrepone a sus enemigos finaliza con el asesinato de su madre y con el de Don Jesús González de la Riva. El primero es tratado en un capítulo dedicado exclusivamente a este personaje innominado; del segundo, poco podemos desarrollar, puesto que no se dan a conocer las razones por las que Pascual cometió el homicidio, solo que éste parecía tener un cierto afecto hacia nuestro personaje llamándolo “Pascualillo” antes de ser rematado. Contamos con otros momentos en los que don Jesús es mencionado, y en todos ellos se presenta como una persona poderosa para la que el protagonista trabajaba. Esto se sabe por comentarios de otros personajes; en el séptimo capítulo don Manuel le encomienda a Pascual lo siguiente: “Cuando veas que don Jesús se arrodilla, te arrodillas tú; cuando veas que don Jesús se levanta, te levantas tú, cuando veas

¹⁰ Entendiéndolo en su acepción negativa, como fanfarronería o arrogancia.

que don Jesús se sienta, te sientas tú también...” (p.66). Aún en el espacio sacro de una iglesia, el que comanda los movimientos del resto de los que asisten no es, como lo sería naturalmente, el cura, sino don Jesús. En el primer capítulo, antes de que Pascual se encamine a pescar, Lola comenta que: “[...] las anguilas estaban rollizas porque comían lo mismo que don Jesús, solo que un día más tarde” (p.23). Pascual es, socialmente, muy inferior a lo que es este personaje, y autores discutidos en el Estado del Arte han especulado que el asesinato de éste último tiene una motivación relativa a la justicia del pueblo; nuevamente, no podemos acordar sobre este hecho puesto que, como dice Osuna (1979), Pascual nunca mostró –por lo menos activamente- ninguna inclinación social. El campo de acción Pascual se centra en un espacio mucho más reducido y personal, relativo a su casa, a su propia familia, a su sino y, como un aspecto más externo, de cómo es percibido por su comunidad más cercana –por lo menos antes de la decisión de escribir sus memorias-.

2. VICTORIAS NO VIOLENTAS

En lugar de centrarnos en puntos diferenciados cronológicamente, en este apartado nos dispondremos a desarrollar este tipo de victorias como un todo, puesto que varias de ellas han sido discutidas en otros capítulos. No obstante, podemos analizarlas sucintamente acorde a la noción de cambio que hemos establecido al principio, y con la que hemos analizado los casos anteriores.

Si de una modificación de estado estamos hablando, podemos considerar que estas victorias no violentas tienen un impacto en la vida o la persona de Pascual, pero de una manera más bien menor –o tal vez más lenta- si las comparamos con las victorias violentas.

Una de las victorias más significativas en la vida de Pascual recae en el hecho de continuar con su linaje. Si bien esto no duró demasiado tiempo, la sola posibilidad de educar y criar un niño entusiasmaba a Pascual, mucho más que la idea de casarse. El casamiento con Lola, igualmente, puede considerarse una suerte de victoria, aunque el protagonista no se encuentre del todo seguro o feliz con ello. Como se desarrollará en el capítulo referido a “Los Viajes”, Pascual quiere demostrar que sabe “[...] cumplir como un hombre” (p.64). De la misma manera, sus intervenciones a lo largo de la luna de miel se inclinan a “hacer lo correcto”, aun cuando todos a su alrededor actúan de manera deshonesto o malintencionada (Lola burlándose de la “buena acción” de Pascual hacia la anciana caída, o el sobrino de ésta

última reclamando una compensación monetaria para no tomar represalias). Otro ejemplo de esta buena intención se halla en el decimocuarto capítulo, cuando manda a un niño a comprar vino para compartir con los obreros de Madrid, confiado en que no se robará el dinero que le dio. Todas estas pequeñas intervenciones, si bien inocentes y de poco o nulo impacto, pueden ser consideradas pequeñas victorias, puesto que el personaje se empeña en actuar con miras a un fin determinado, que es el de cumplir con una suerte de arquetipo, uno que se inclina hacia lo social y moralmente correcto.

La victoria no violenta que, en cierto sentido, tuvo el final más fructífero no fue el nacimiento de sus hijos –aspecto discutible– que luego murieron, sino la escritura de su autobiografía. Nuevamente, este punto es más profusamente desarrollado en un capítulo específico.

3. FRACASOS

Pascual no siempre ha mostrado un comportamiento impulsivo; antes de su encuentro con Lola, su vida transcurrió conteniendo su accionar, evitando hacer lo que realmente sentía. Un claro ejemplo de esto se trata en el tercer capítulo, en un encuentro casual que tuvo con el Estirao. Éste último busca activamente una pelea con el protagonista, pero en última instancia no consigue más reacción que amenazas: “¡Mira, Estirao! ¡Mira, Estirao! ¡Que soy muy hombre y que no me ando por las palabras! ¡No me tientes!... ¡No me tientes!” (p.40, el subrayado es nuestro) No obstante dicho esto, Pascual ni contesta ni ataca. “Bien sabe Dios que el callarme aquel día me costó la salud; pero no quería darle, no sé por qué habrá sido. Me resultaba extraño que me hablaran así; en el pueblo nadie se hubiera atrevido a decirme la mitad” (p.41).

En este momento de inacción, el Estirao parece confirmar la poca hombría de su adversario; no hay cambio, sino confirmación. “[...] el hombre había ganado. Me había ganado a mí que fue la única pelea que perdí por no irme a mi terreno” (p.42, el subrayado es nuestro). Esto luego se revierte, cuando Pascual se enfrenta por última vez con el Estirao en los dos terrenos que más familiares le son: el de su hogar y el de la violencia.

Pascual se refrena de igual manera con don Rafael, el amante de su madre. En el cuarto capítulo, ante el maltrato hacia su hermano menor, el protagonista decide hacerse a un costado y evitar cualquier intervención:

[...] por mi gloria le juro, que, de no habérselo llevado Dios de mis alcances, me lo hubiera endiñado en cuanto hubiera tenido ocasión para ello [...] a mí, bien lo sabe Dios, no me faltaron voluntades para levantarlo, pero preferí no hacerlo... ¡Si el señor Rafael, en el momento, me hubiera llamado blando, por Dios que lo machaco delante de mi madre! (p.48)

El protagonista asegura por Dios que él quería actuar, pero, por más que apele a este recurso, deja en claro que careció de valentía para defender a alguien en condiciones desfavorables. Cuando Mario muere en el capítulo siguiente, Pascual continúa reprimiendo los sentimientos hacia don Rafael e, interesadamente, comenta que sus lamentos forzados apelan directamente a su sangre:

[...] sus palabras me golpeaban el corazón como si tuviera un reló dentro... Un reló que acabase por romperme los pechos... Un reló que obedecía a sus palabras, soltadas poco a poco y como con cuidado, y a sus ojillos húmedos y azules como los de las víboras, que me miraban con todo el intento de simpatizar, cuando el odio más ahogado era lo único que por mi sangre corría para él (p.52)

Es importante mencionar que estos momentos de flaqueza se producen en la juventud del personaje, previo a su primer encuentro con Lola, “Yo debía de andar por los veintiocho o treinta años” (p.53). Una vez producido el hecho mencionado, Pascual procura responder al llamado de la sangre.

CONCLUSIONES DEL PRESENTE CAPÍTULO

Como bien dijo su primera esposa en el decimoquinto capítulo: “Es que la sangre parece como el abono de tu vida” (p.121). Las más grandes hazañas de nuestro héroe, es decir, las que un mayor cambio constituyen, son las que involucran derramamiento de sangre. A partir de lo descrito anteriormente, podemos aseverar que el comportamiento de Pascual no entiende de intermedios; oscila entre la inacción o la acción, el ataque o la huida. Es significativo que la primera victoria que contamos sobre Pascual sea del grupo de aquellas violentas –el encuentro con Lola-.

Hasta entonces, los primeros años de Pascual transcurrieron soportando el deseo de acción, de poner fin a ciertos comportamientos que otros tenían hacia él o hacia las personas que más le importaban –a saber, Rosario y Mario-, o de demostrar algo que él cree ser.

Podríamos pensar que todo esto representó una sumatoria de situaciones y resentimientos que propiciaron el comportamiento violento e impulsivo del personaje.

Podemos aseverar, además, que el grupo de las victorias no violentas, si bien involucran un cambio, no representan un impacto real en la vida de Pascual, porque sus resultados terminan en fracasos o en situaciones que no llegan a ningún puerto. Tal es el caso de sus dos hijos, uno abortado y el otro muerto por un mal aire; su primer matrimonio, arruinado por sus “aventuras por el mundo”; o sus intervenciones encaminadas a la bondad y que culminan con él siendo burlado o sobrepasado por las intenciones de terceros. En cuanto a sus memorias y por qué esto puede representar un fracaso es tratado en el capítulo referido al rapsoda. La conclusión a la que arribamos es que, pese a los esfuerzos del Pascual-escritor de representar su historia de una forma en la que él aparezca como un vencedor, textos circunstanciales con más valor social de lo que él podría tener rompen con esa idea y terminan por posicionarlo en una luz negativa. Pascual sólo parece tener relativo éxito en lo que él bien denominó “su terreno” (pg.42), que no es precisamente el de la palabra, sino el de la violencia y la sangre. Este último elemento termina siendo el medio por el cual el protagonista se mueve y logra sus objetivos, por más inmediatos que sean –herir a Zacarías, acallar la mirada inquisitiva de Chispa, vengarse del Estirao, terminar con la “maldición” impuesta por su madre, etc.-. La sangre, como se ha visto en los ejemplos, apela directamente a su persona; la sangre de los Duarte termina con él, y en ella Pascual construye su legado, si no es con descendencia, será de nombre. La fama de Pascual se conocerá, primariamente, por sus actos violentos.

LOS VIAJES DE PASCUAL

Indefectiblemente, los itinerarios heroicos involucran algún tipo de desplazamiento; es condición necesaria para concretar la tarea que pretenden llevar adelante. Los aqueos se trasladan a Troya con el objetivo de cumplir con la promesa hecha a Menelao ante el rapto de Helena; Odiseo dedica 20 años de su vida entre el viaje a Troya y su accidentado regreso a Ítaca; Edipo se moviliza desde el reino de Pólipo hacia Delfos y a Tebas, para finalmente terminar sus días en Colono; Eneas debe dejar una Troya destruida para concretar su destino como iniciador del Imperio Romano, etc. Alejándonos de las referencias griegas y romanas, nos encontramos con el itinerario de héroes como Rui Díaz de Vivar que, debido al destierro al que lo condena el rey Alfonso y en pos de reconquistar territorio ibérico, se desplaza al sur mientras se dispone a luchar contra los moros. En este apartado trataremos los desplazamientos que Pascual realiza fuera de su hogar primario y qué implicancias tiene este en su recorrido como héroe de su propia historia, tales como las recepciones y las expectativas de este personaje. Hallamos tres momentos en los que el protagonista se aleja de casa. El primero se centra en el viaje que realiza con su primera mujer, el segundo, cuando se escapa para evitar matar a las mujeres de su casa, y el tercero, cuando es encarcelado luego de matar al Estirao.

1. EL PRIMER VIAJE

El primer viaje de Pascual tiene lugar en el octavo capítulo de la novela, dedicado a su boda con Lola, la luna de miel y el incidente en la taberna. Este recorrido se encuentra íntegramente atravesado, al igual que el viaje de muchos héroes, con la conciencia de un deber a cumplir. El preludeo de este itinerario inicia con la noticia del embarazo de Lola. A partir de esto, Pascual está determinado a cumplir “su deber como hombre”. Todo este capítulo –y la última sección del anterior- se encuentra marcado fuertemente por este imperativo en específico, en el que debe tomar responsabilidad por lo que está por venir –y sobre todo demostrar que es así-. “[...] le quiero demostrar a tu madre que sé cumplir como un hombre” (pg.64); “[...] una cosa fuera casarse a contrapelo de la voluntad y otra el tratar de quedar como me correspondía” (pg.69). En numerosas ocasiones se le hace saber al lector que su protagonista flaquea ante la inminente ceremonia, pero se mantiene estoico –o sumiso

como un cordero, como él describe- hasta que finaliza. También nos asegura que él ha cumplido con la cortesía esperada hacia los invitados del casamiento y se muestra molesto ante los rumores que afirman lo contrario. “La conciencia tranquila la tengo de haber cumplido –y bien- y eso me basta; en cuanto a las murmuraciones... ¡más vale ni hacerles caso!” (pg.70)

La pareja recién casada se traslada a Mérida para pasar tres días celebrando su luna de miel, este es el viaje propiamente dicho. Este recorrido no se encuentra exento de problemas que, interesantemente, se producen en el trayecto de ida y vuelta. En el intento de hacer lo que Pascual considera correcto, en numerosas ocasiones se sorprende para mal con las actitudes del resto de los pobladores, o hasta de su propia esposa. Cuando en el camino de ida la yegua golpeó a una anciana que por allí pasaba, Pascual se apresura a auxiliarla, mientras que Lola se divertía con el suceso:

No está bien reírse de la desgracia del prójimo, se lo dice un hombre que fue muy desgraciado a lo largo de su vida; Dios castiga sin palo y sin piedra y, ya se sabe, quien a hierro mata... Por otra parte, y aunque no fuera por eso, nunca está de más ser humanitario (p.71).

Podemos decir que este primer viaje de Pascual constituye el primer alejamiento de su hogar, ya como un hombre casado y en aras de formar una familia propia. Asimismo, resulta además ser el único viaje que el protagonista concreta con plena esperanza en un futuro prometedor. La amarga reflexión que Pascual encarcelado recoge de esos años no estaba presente en su juventud: “¡Ay, tiempos aquellos en que aún quedaban instantes en que uno parecía como sospechar la felicidad, y qué lejanos me parecéis ahora!” (p.69) Este viaje que, si bien propició algunas experiencias positivas, concluyó con el aborto de Lola provocado por la yegua. Este primer gran cambio llevado a cabo por Pascual fue perpetrado por su deseo de “hacer las cosas bien”; casarse con su novia, formar una familia como dicta la tradición y criar a su hijo para que sea un hombre de bien. Todo esto resultó ser en vano gracias a un descuido.

2. EL SEGUNDO VIAJE

El segundo viaje de Pascual se encuentra en el decimocuarto capítulo, y es concebido por él como una huida (p.109) y, más adelante, como su “mayor pecado” (p.115). Se concreta

como una imperiosa necesidad para el protagonista puesto que, luego de la muerte de su primogénito, decide alejarse antes de asesinar a algún miembro de su familia: “Pero no se puede matar así; es de asesinos [...] Habrá que huir; que huir lejos del pueblo, donde nadie nos conozca” (p.101)

Este viaje fue de improviso, sin preparación previa y sin tener realmente un destino fijo, sólo sabiendo que tal vez América podría albergarlo en un final. Lo único que se tiene por seguro es un objetivo: no regresar al pueblo y comenzar de cero en otro lugar. En el camino a la estación de tren reconoce tener aspecto de trotamundos (p.109), palabra interesante, si tenemos en cuenta que apenas ha salido de su localidad, y no a destinos demasiado alejados. Pascual parte de su pueblo natal y pasa dos semanas en Madrid, ciudad ubicada en Castilla, para luego instalarse en La Coruña, provincia de Galicia. Algo que va a caracterizar este viaje es el constante contacto con aspectos totalmente ajenos a lo que Pascual está acostumbrado; en su primer viaje no tuvo oportunidad de dar un paso fuera de la posada en donde estaba con Lola, pero en esta ocasión deberá hacerse camino para lograr su objetivo, y para eso tendrá que aprender las “costumbres locales”. Nuestro héroe no ingresa a Madrid completamente ignorante, puesto que es lo suficientemente precavido para dormir en la estación de noche para evitar rateros, pero es lo suficientemente inocente como para darle dinero a un niño, confiado en que regresará con el recado que le encomendó.

Por supuesto, los héroes mencionados anteriormente atravesaron tierras desconocidas, se encontraron con criaturas inhumanas, con personas, con culturas e idiomas diferentes y debieron hacerse camino para cumplir con su propósito. El equivalente paródico, en este caso particular, es el de Pascual “trotamundos”, asombrándose con algo tan insignificante como una discusión acalorada que no escala a la violencia física:

[...] reñían porque, por lo visto, el otro había mirado para la Concepción, pero lo que más extrañado me tiene todavía es cómo, con la sarta de insultos que se escupieron, no hicieran ni siquiera ademán de llegar a las manos. Se mentaron a las madres, se llamaron a grito pelado chulos y cornudos, se ofrecieron comerse las asaduras, pero lo que es más curioso, ni se tocaron un pelo de la ropa. Yo estaba asustado viendo tan poco frecuentes costumbres pero, como es natural, no metí baza, aunque andaba prevenido por si había de salir en defensa de mi amigo. Cuando se aburrieron de

decirse inconveniencias se marcharon cada uno por donde había venido y allí no pasó nada. (p.114, el subrayado es nuestro)

De la misma manera, el recorrido por “nuevas tierras” no puede estar completo sin barreras “idiomáticas” o dificultades en la comunicación, puesto que Pascual no es completamente capaz de comprender lo que su amigo dice en gallego: “[...] el Estévez se lio a discutir a gritos con otro que por allí pasaba, y a tal velocidad y empleando unas palabras tan rebuscadas que yo me quedé a menos de la mitad de lo que dijeron [...]” (p.113). Igualmente, una vez llegado a La Coruña necesitó ayuda de un sargento de artillería para traducirle -o descifrarle (p.115), en palabras de Pascual- las condiciones y tarifas del viaje frustrado a otro continente. Por supuesto, contrariamente a un viajero experimentado que se encuentra inevitablemente con idiomas extranjeros, Pascual es incapaz de entender un dialecto diferente al de él por falta de experiencia y conocimiento. Concepción Castillo López fue la única mujer madrileña con la que tuvo algún tipo de acercamiento, lo suficiente como para dictaminar que: “[...] era guapa y agradable como pocas, a pesar de lo distinta que me parecía de las mujeres de mi tierra” (p.113). Estos pocos aspectos representan un gran impacto en el viaje de Pascual, porque tiene la oportunidad de conocer espacios, costumbres y personajes muy alejados de lo que está habituado –siendo éstos cómicamente cercanos, en realidad-.

Como se adelantó en el párrafo anterior, Pascual tenía planeado que las Américas fueran su destino último, y grande fue su desilusión cuando cayó en la cuenta de que sus ahorros no le alcanzaban ni para la mitad del pasaje. No tuvo más remedio que conformarse con las historias que el sargento Noriega le contaba de sus viajes:

Yo -¿para qué ocultarlo?- lo escuchaba como embobado y con una envidia como a nadie se la tuve jamás, pero como veía que con su charla lo único que ganaba era alargarme los dientes, le rogué un día que no siguiera porque ya mi propósito de quedarme en el país estaba hecho [...] (p.115-116)

A pesar de las grandes desilusiones en este segundo recorrido, Pascual considera que su viaje tuvo “un feliz término” (p. 115) puesto que el tiempo amainó los malos sentimientos que tenía contra su familia, y esperaba que ellos, por su parte, hubieran perdonado su huida. En los siguientes capítulos explayará las consecuencias que tuvo este período fuera de su casa.

3. EL TERCER VIAJE

El tercer viaje difícilmente podría considerarse uno, pero decidimos incluirlo como parte importante de esta categorización, puesto que consiste en un período de tiempo largo en el que Pascual se ausenta de su casa, de su familia. Se encuentra en el capítulo XVII, y trata de los tres años en los que el protagonista se encuentra preso en la cárcel de Chinchilla por el asesinato del Estirao. Originalmente, lo habrían condenado a cumplir veintiocho años en el presidio, pero obtiene la libertad antes de tiempo por buena conducta: “[...] me porté lo mejor que pude, puse buena cara al mal tiempo, cumplí excediéndome lo que se me ordenaba, conseguí los buenos informes del director..., y me soltaron; me abrieron las puertas, me dejaron indefenso ante todo lo malo” (p.132). Podríamos ver este desplazamiento como uno más bien forzoso.

En este viaje particular, lo más interesante a analizar resulta ser el retorno, más que el proceso en el que Pascual se aleja de su casa. Pese a las aseveraciones deterministas¹¹ con las que narra el desarrollo de los hechos, Pascual rememora especialmente las expectativas positivas que tenía puestas en su regreso, conjuntamente con la monótona recepción del resto ante la noticia:

Nadie, absolutamente nadie, si no es Dios que está en las alturas, sabía que yo llegaba, y, sin embargo –no sé por qué rara manía de las ideas- momento llegó a haber en que me imaginaba el andén lleno de gentes jubilosas que me recibían con los brazos al aire, agitando pañuelos, voceando mi nombre a los cuatro puntos. (p.136, el subrayado es nuestro).

Lo que Pascual imagina es la llegada triunfal de un héroe; lo que recibe, en cambio, es el llano desinterés o el fingido entusiasmo del resto. El señor Gregorio, la primera persona que se encuentra luego de salir del presidio, reacciona con un simple “Vaya, vaya”, cuando Pascual esperaba, mínimo, una felicitación. Esta bienvenida fue suficiente para deprimir al protagonista y hacer su retorno a casa más patético. Este sentimiento se acrecienta en el momento en el que Pascual duda de si valdrá la pena despertar a su familia para verlo luego de tres años de ausencia, y en el momento en el que, sin saber explicar el por qué, decide esconder su figura ante los dos transeúntes que pasaban en frente de su casa. Tenemos aquí

¹¹ Pascual dice que las reflexiones fatalistas son agregadas en una reescritura del capítulo, puesto que alguien del penal las hurtó.

un contraste marcado; Pascual considera una proeza el haber matado al Estirao, se considera a sí mismo digno de felicitación, y considera que su ausencia amargó la vida de su familia: “¡Quién sabe si mi hermana no habría rezado una salve [...] en el momento de meterse en la cama, porque a mí me soltasen!” (p.138). Pascual necesita confirmar estas ideas con los hechos, y cuando estos toman un rumbo contrario, su persona se desmorona. Antes deseaba mostrarse ante una multitud vitoreando por él, y ahora desea ocultarse cobardemente de sus vecinos y familia, considerándose indigno de estar ante sus presencias.

Su ánimo cambia en el momento en que se entera de que él es el tema de –una breve conversación entre León y el señorito Sebastián. Estos dos comentan al pasar que Pascual hizo lo que cualquiera hubiera hecho, que es defender a la mujer (140). “Sentí una profunda alegría; me pasó como un rayo por la imaginación la idea de salir, de presentarme ante ellos, de darles un abrazo..., pero preferí no hacerlo; en la cárcel me hicieron más calmoso, me quitaron los impulsos” (p.140). Podemos inferir, a partir de esto, que la importancia de su persona recae casi exclusivamente en la consideración del resto; al fin y al cabo, el culto a los héroes se mantiene por la consistencia en la que un poblado recuerda sus hazañas. Algo interesante a señalar es el encomio: “[...] hizo lo que hubiéramos hecho cualquiera” (p.140, el subrayado es nuestro). Teniendo en cuenta el ambiente familiar y los grandes esfuerzos de Pascual, una aseveración que podríamos formular –y que acrecienta el sentimiento paródico– es que el gran cambio que el protagonista lleva a cabo termina siendo, no el de sobresalir, sino el de encajar en la “normalidad”. Cualquiera hubiera hecho lo mismo que él. Un último aspecto significativo de esta cita, es el hecho de que Pascual se conciba templado –¿prudente?– luego de su estadía lejos de casa, casi como un atributo ganado por sus muchos recorridos y experiencia.

Sea como fuere, este pequeño esbozo de reconocimiento es suficiente para ganar coraje y pedir ingresar a su propio hogar. Con la misma rapidez con la que recobró la felicidad, la perdió, en el momento en que su madre –que además de ser la que menos se alegra de su regreso, no parece siquiera reconocer la voz ni el nombre de su propio hijo– le anuncia no sólo que su hermana – “[...] que fue el único afecto sincero que en mi vida tuve [...]” –no lo esperó, sino que se encuentra “liada” con uno de los mozos que pasaron frente a su casa.

De esta manera concluye el tercero de los viajes narrados en la novela.

CONCLUSIONES DEL PRESENTE CAPÍTULO

Podemos aseverar, luego de lo analizado previamente, que en cada viaje realizado por Pascual los tramos más determinantes se reparten de la siguiente manera: En el primer recorrido, es el incidente con la anciana en el inicio de su trayecto, que luego traerá repercusiones al final de la luna de miel. En el segundo recorrido, el tramo correspondiente a la estadía en Madrid y en La Coruña resulta ser el que más importancia recibe. Finalmente, lo fundamental, lo que Pascual mayormente resalta de su tercer viaje es el retorno. La inclinación natural con la que el personaje enfrenta estos destinos nuevos es la de sorpresa, las expectativas de Pascual no se condicen con el desenvolvimiento de los hechos, por lo que muchas veces, a pesar de haber evaluado la situación, erra en su proceder.

Es necesario recordar que los desplazamientos de Pascual nunca son demasiado alejados de su pueblo natal, o de su casa. Si mantenemos la premisa de que la familia y la casa de Pascual funcionan como un centro gravitacional del que el protagonista no puede escapar, podemos comparar superficialmente su segundo viaje con la travesía de Ulises, pero de manera inversa: mientras que el héroe aqueo anhela desesperadamente regresar a Ítaca y reencontrarse con su familia, Pascual huye de ella –o lo intenta- en múltiples oportunidades. Su estadía fuera de su pueblo se reduce a dos años, mientras que Ulises permaneció 20 lejos de territorio familiar, y la única ocasión en la que espera ansioso un encuentro con su primera mujer, descubre que ésta le ha sido infiel con su enemigo de antaño. En este otro sentido, Lola podría presentársenos como opuesta a Penélope, símbolo de la fidelidad matrimonial. Este último punto no pretende ser exhaustivo, e incentivamos a quien desee a retomar esta comparación para un trabajo más elaborado.

Es bastante común en la crítica remarcar la sumisión o pasividad con la que Pascual transita su vida. Desde la perspectiva de este trabajo aseveramos que, por el contrario, Pascual posee una gran inventiva a la hora de labrar su camino. Consideramos, igualmente, que las reflexiones trágicas y deterministas con las que rememora su pasado se dan en un contexto de encierro, sobre el que pesa una condena a muerte.

El recorrido de Pascual se da únicamente porque sus acciones -a veces impulsivas, a veces premeditadas- ponen en marcha el relato. Podría entablarse otra discusión en la que se debata si seguir ciertos imperativos sociales lo convierten en un personaje dominado o en uno que se empeña activamente en "hacer lo correcto", como lo es el casarse con Lola luego

de la noticia del embarazo, o el "matarla"¹² por estar esperando el hijo de su rival. Lo cierto es que en cada caso descrito depende del valor que Pascual le haya impuesto buscando un resultado específico. Podemos reconocer que existe en este personaje un proyecto al que busca atenerse a cualquier costo, por ejemplo, cuando se propone activamente formar una familia, tener un hijo, porque manifiesta que le "[...] hacía la ilusión de educar y de hacer de él un hombre de provecho" (p.64) o cuando asesina a su madre porque considera que es un obstáculo que le impide avanzar, "respirar".

¿El centro gravitacional se rompe con la muerte de la madre? Podríamos decir que sí, en parte. Aunque el hecho de que se vea impelido a contar su historia lo obliga a regresar de alguna manera a él. En cierta medida, la historia de Pascual será siempre la de su casa, la de su familia, subordinando a ellas todas sus acciones y su creación final.

¹² Colocamos comillas al ser poco claro cómo termina la vida de Lola.

LA MADRE

“Musa, recuérdame por qué causas, dime por cuál numen agravado,
por cuál ofensa, la reina de los dioses impulsó a un varón insigne por
su piedad a arrostrar tantas aventuras, a pasar tantos afanes.
¡Tan grandes iras caben en los celestes pechos!”

(Virgilio, La Eneida)

De todos los estudios consultados y entre la gran diversidad de posicionamientos que existen en general sobre la novela, podemos distinguir una brecha en lo que respecta a la representación de la madre. Por un lado, existe una línea teórica que toma a la madre como una víctima más de la falta de responsabilidad de Pascual, quien se empeña en señalarla como la fuente principal de sus problemas; por el otro, una línea teórica que asegura que este personaje en específico es, efectivamente, la causa de los males. Ziamandanis, en su trabajo *La redención de la madre en La familia de Pascual Duarte* (1997), asegura haber descubierto las claves del relato que evidencian la inocencia de la madre, y éstas se encuentran en ciertas adjetivaciones que efectúa Pascual a la hora de describirla. Son vistas como deslices del narrador que, queriendo demostrar la maldad de su progenitora, termina por evidenciar lo contrario. Para nuestro trabajo, optaremos por la primera línea descrita anteriormente, no sin hacer una salvedad. El lugar de víctima en el que la crítica suele posicionar a la madre casi siempre obedece necesariamente a una acusación implícita o explícita hacia el protagonista, por lo que el foco del análisis termina recayendo en la flaqueza moral y espiritual de Pascual. Uno de nuestros objetivos es evitar ese tipo de aseveración, puesto que no es eso lo que nos interesa. La balanza se inclina de manera condenatoria en una u otra dirección, pero, en definitiva, las fuerzas que disputan son siempre estas: primero las ejercidas por Pascual y, segundo, las ejercidas por su madre. En nuestra lectura, la madre constituye un eslabón más –si no el más importante de todos- en la ridiculización del relato heroico. Siguiendo la idea del artificio literario del protagonista ¿En qué convierte Pascual a su madre? ¿Qué rol cumple dentro de esta ridiculización del relato heroico?

En distinta medida, Zacarías y el Estirao representan obstáculos para Pascual y la consagración de su masculinidad, pero ciertamente, por más molestias que hayan podido ocasionar a nuestro personaje principal, no constituyen el problema de base en su vida, o más bien, en lo que respecta al relato. Lo mismo podríamos decir con respecto a las peripecias que se le presentan, tales como su paternidad frustrada producto del sobresalto de la yegua,

o del mal aire traidor; podríamos aventurar que esta sumatoria de desgracias se debe a una misma entidad. Algo que no podía faltarle al itinerario de un héroe es una fuerza que actúe en contra de su accionar, y es esto en lo que resulta el personaje materno. Aseguramos que este representa, al fin y al cabo, el enemigo principal del héroe de este relato. Podríamos aseverar, incluso, que en el relato la función principal de este personaje es obrar en contra de Pascual y de todos los proyectos que éste emprende, siendo su único objetivo conseguir la infelicidad de su hijo. Esta vez, este apartado estará dedicado a explorar no ya el itinerario de Pascual, sino el de la Madre; el objetivo será señalar qué aspectos y acciones hacen de este personaje antagónico la entidad contraria al héroe.

Rememorando obras fundamentales de la Antigüedad Clásica, señalamos a Odiseo que no consideraba a Poseidón como enemigo, sin embargo, gracias a la afrenta acometida hacia Polifemo, el hermano de Zeus terminó retrasando enormemente el regreso del héroe. Eneas, por su parte, aun siendo la piedad su virtud más grande, debió soportar los golpes que Juno asestaba contra él y su comitiva. En la empresa de estos héroes, un obstáculo constante residía en una fuerza que no pertenecía al mundo mortal. Para conseguir su meta última –en los casos mencionados, regresar a casa y fundar los inicios de Roma respectivamente- estos héroes debieron sortear este peligro en específico. La autora mencionada al principio de este apartado, Ziamandanis, enfatiza la descripción deshumanizante de La Madre que realiza el protagonista; y lo cierto es que la figura y comportamiento descrito la alejan diametralmente de los otros enemigos que ha tenido que enfrentar Pascual, que resultan un tanto más ocasionales y ordinarios. En principio, este personaje se nos presenta como innominado, a diferencia del resto de los personajes de la novela siendo que, incluso aquellos más fortuitos y sin importancia –como podrían serlo los animales o el mismo Zacarías- reciben un nombre.

Continuando con la caracterización de La Madre, podemos señalar que la descripción inicial que Pascual realiza de ella resulta tan grotesca que roza la comicidad:

Mi madre [...] era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud sino que, por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andarle muy lejos; era también desabrida y violenta, tenía un humor que se le daba a todos los diablos y un lenguaje en la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores a cada momento y por los más débiles motivos. Vestía siempre de luto y era poco amiga del agua, tan poco que si he de decir la verdad, en todos los

años de su vida que yo conocí, no la vi lavarse más que una vez [...]. El vino en cambio no le disgustaba tanto y siempre que apañaba algunas perras, o que le rebuscaba el chaleco al marido, me mandaba a la taberna por una frasca que escondía, porque no se la encontrase mi padre, debajo de la cama. [...] Tenía un bigotillo cano por las esquinas de los labios, y una pelambreira enmarañada y zafia que recogía en un moño, no muy grande, encima de su cabeza. (p. 28)

La Madre parece encarnar a la más degradada de las criaturas, sin una sola cualidad positiva; explotando lo grotesco del movimiento tremendista hasta sus últimas consecuencias, la imagen que evoca este personaje es la más inhumana de todas las que se encuentran en el relato. Pascual hace especial énfasis en lo alejada que su madre se encuentra de cualquier parecido a la representación femenina que luego admirará en otras mujeres que han pasado por su vida. Yendo incluso más allá, son reiteradas las oportunidades en las que se la representa como portadora de un comportamiento esencialmente animal “Cuando el señor Rafael acabó por marcharse, mi madre recogió a Mario, lo acunó en el regazo y le estuvo lamiendo la herida toda la noche, como una perra parida a los cachorros” (p.49).

1. ROL DE MUJER/MADRE

Podríamos decir, inicialmente, y siendo una de las primeras memorias que Pascual saca a la luz, que La Madre es responsable de traer al mundo criaturas cada vez más miserables. La degradación que encarna el personaje materno podría trasladarse a la incapacidad creciente de sus vástagos en valerse por sí mismos o, en cualquier caso, de continuar con el linaje. En primer lugar, tenemos al mismísimo Pascual, supuesto primogénito¹³ de la familia Duarte que resulta portador de una mala fortuna que lo perseguirá hasta el final de sus días. Siendo aparentemente un hombre sano, parece ser incapaz de traer hijos al mundo que puedan sobrevivir por mucho tiempo, pues su mal sino evita que éstos puedan llegar siquiera a la niñez; el primero por un aborto provocado por la yegua, y el segundo por un mal aire.

¹³ Garrido Ardila, en su trabajo *La violencia sexual en La familia de Pascual Duarte* (2015), menciona la posibilidad de que Pascual no sea siquiera hijo del que él cree su padre, puesto que La Madre habría quedado embarazada en el mismo período en el que Esteban Duarte cumplía condena en la cárcel (p.7)

Rosario, por su parte, nace enferma, y Pascual deriva la responsabilidad de esto a su progenitora: “Rosario se nos crio 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.34). Destaca, sin embargo, la astucia e inteligencia con la que la niña crece, para luego decir que ese potencial se ha dirigido a tareas tales como officiar de celestina para su madre, o huir de su casa a muy temprana edad, o trabajando de prostituta. Cabe señalar que, de alguna manera, Rosario sigue algunos de los pasos de su madre, con la diferencia de que esta última sí parece disfrutar de su estilo de vida, mientras que la hermana es descrita mayormente como infeliz, propensa a enfermarse con regularidad y constantemente asediada por su proxeneta.

Por último, Mario, el hijo menor de la familia, es descrito como un personaje desvalido, incapaz de comunicarse o desplazarse por su cuenta. Sumado a las desventajas inherentes de su vida, Pascual rememora que era permanentemente descuidado por su madre, contando que su hermano se pasaba “[...] los días y las noches llorando y aullando como un abandonado, y como la poca paciencia de la madre la agotó cuando más falta le hacía, se pasaba los meses tirado por los suelos, comiendo lo que le echaban, y tan sucio que [...] llegaba a darme repugnancia” (p.47). Tan es así que el niño no llegó a pasar los diez años de vida, falleciendo de una manera extraña, dando a entender que alguien debió de facilitar su muerte.

Un aspecto a señalar es que Pascual menciona la permanente presencia de la señora Engracia, “especialista en duelos y partera” (p.31), en los momentos más delicados de sus hermanos y de su propia madre, por lo que esta última se muestra negligente en el cuidado general de sus tres hijos. No obstante, a todo esto, sí existen algunas pocas situaciones en las que La Madre demuestra afecto hacia su círculo, por ejemplo, cuando procura que Rosario no se enferme de pequeña o, como mencionamos anteriormente, la ocasión en la que lame las heridas de su hijo menor. Estos escasos momentos, sin embargo, no están desprovistos de la repulsión característica que incita este personaje. Con respecto a Rosario, Pascual explica que en sus primeros días la tenían “[...] tan tapada que muchas veces me daba por pensar que acabarían por ahogarla” (p.33). Por otro lado, el único gesto amable hacia su hijo menor surge luego de haberse divertido mientras Don Rafael lo maltrataba, y demás está señalar lo grotesco de la situación. Los pocos gestos cariñosos que provienen de ella tienden a la

torpeza, repulsión o al poco interés; todo parece indicar que La Madre es incapaz de emprender acción alguna sin que ello signifique algo perjudicial para terceros.

Ciertamente, la descripción de ningún otro personaje familiar es tan despiadada como la de La Madre, y eso constituye una constante a lo largo de todo el relato. Pascual se esmera en demostrar esta naturaleza abismalmente inhumana que la separa del resto de los personajes. A diferencia de ella, las otras tres mujeres que han tenido un papel significativo en la vida de Pascual reciben un tratamiento más amable, pese a los males que éstas hayan podido infringirle –y que él haya podido causarles a ellas-. Rosario parece ser el único familiar cercano que genuinamente se preocupa por él, por lo que Pascual le tiene un especial cariño, más que a cualquier otro personaje. Lola se vuelve parte de la familia prácticamente por accidente, pero la idea de formar una propia con ella entusiasma a Pascual; sobre esto, Resulta interesante cómo se refiere a ella en su primera descripción:

[...] era alta, morena de color, negra de pelo, y tenía unos ojos tan profundos y tan negros que herían al mirar; tenía las carnes prietas y como endurecidas de saludable como estaba, y por el mucho desarrollo que mostraba cualquiera daría en pensar que se encontraba delante de una madre” (p.54, el subrayado es nuestro)

Hallamos aquí la representación opuesta de lo que es La Madre, en donde las características presentadas por Pascual son vistas como lo que debería ser una verdadera figura materna. Esperanza, siendo la última esposa del protagonista, se nos presenta contraria a Lola (p.144), recatada y religiosa. Pascual menciona que era “[...] aseada como pocas, tenía la misma color de las manzanas y cuando, al poco tiempo de entonces, llegó a ser mi mujer [...] tal orden hubo de implantar en mi casa que en multitud detalles nadie la hubiera reconocido” (p.145).

Podemos reconocer que el tratamiento de las mujeres de su familia –por lo menos de las tres mencionadas anteriormente- resulta más positivo con respecto al de los demás miembros. La representación correspondiente a Esteban Duarte o Mario era más bien patética, pero connotaba una cierta ternura que no se encuentra vigente en la de su progenitora. Sobre su padre, Pascual recuerda que este “[...] se sentaba en el suelo, a la vera del cajón, y mirando para la hija se le pasaban las horas, con una cara de enamorado, como decía la señora Engracia, que a mí casi me hacía olvidar su verdadero sistema.” (p.34). Más adelante, Pascual escribe que su hermana era la única capaz de aplacar la ira de Esteban, y

que “[...] en más de una ocasión buenos golpes se ahorraron con su sola presencia” (p.37). Mientras que su padre, siendo el hombre violento y pendenciero que era, tiene permitidos estos escasos momentos de afección que lo acercan a lo humano, La Madre permanece inmutable a lo largo de todo el relato.

2. ¿UNA ERINIA MÁS?

Existe en La familia de Pascual Duarte una descripción presente en el capítulo XI que acerca a las mujeres de su familia a la imagen de las Erinias o Furias de la Antigüedad. Según Pierre Grimal (2010), las Erinias son representadas como deidades que preceden la tercera generación de dioses en la Antigüedad Griega; esto implica que sus dominios exceden los de los Olímpicos, siendo estos últimos parcialmente¹⁴ incapaces de influir en sus tareas. Dice lo siguiente en su *Diccionario de mitología griega y romana*:

A partir de los poemas homéricos, su misión esencial es la venganza del crimen. De modo especial castigan las faltas contra la familia. [...] Como protectoras del orden social, castigan todos los delitos susceptibles de turbarlo, así como el exceso, la *Hýbris*, que tiende a hacer olvidar al hombre su condición de mortal. [...] A través de ellas se encuentra su expresión la concepción fundamental del espíritu helénico en un orden del mundo que debe protegerse contra las fuerzas anárquicas. Naturalmente, una de sus funciones esenciales es castigar al homicida, no solo al asesino y criminal voluntario, sino al homicida en general, ya que el asesinato es una mancha de tipo religioso que pone en peligro la estabilidad del grupo social en cuyo seno se ha cometido. [...] las Erinias van concibiéndose como las divinidades de los castigos infernales (p.169-170)

Al inicio del capítulo hallamos a Pascual lamentando no sólo la muerte de Pascualillo, sino la presencia de las mujeres de su familia:

Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido, aunque a veces me encontrase tan extraño a ellas como al primer desconocido que pasase, tan desligado de ellas como del resto del mundo, y de esas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más levadera la pena de la muerte del hijo; al contrario,

¹⁴ Parcialmente, porque Atenea y Apolo fueron capaces de excluir a Orestes de sus tormentos.

parecía como si se hubiesen puesto de acuerdo para amargarme la vida. Esas tres mujeres eran mujer, mi madre y mi hermana. (p.92)

Ahora bien, la definición de Grimal se menciona que estos seres castigan crímenes que se cometen en el seno familiar, torturando incansablemente al perpetrador y llevándolo a la locura; esto podría traducirse a la culpa que estas tres mujeres depositan en Pascual, responsabilizándolo directamente de la muerte de sus dos niños. Lola arremete contra su marido alegando que su descendencia no prospera, puesto que su sangre “se vierte en la tierra al tocarla” (p. 98); la debilidad del protagonista se traduce directamente en la poca fortaleza de los niños: “¡Para esto te di yo dos hijos, que ni el andar de la caballería ni el mal aire en la noche supieron aguantar!” (p.97). El recordatorio de ser igual que su hermano regresa a él, esta vez confirmando lo que alguna vez intentó contrariar. Pascual desafió la mala fortuna inherente de su sangre, y fue castigado por eso. Su madre, en el entretiem po, refuerza –o dirige- lo dicho por Lola, y es en el capítulo XII en donde se le hace saber a Pascual que estas dos mujeres lo consideran “un hombre maldito” (p. 99). Es necesario aclarar que Rosario no acomete contra su hermano de la misma manera en que lo hacen La Madre y Lola; de hecho, el protagonista menciona que se comportaba compasiva, pero acompañando el ambiente pesadoso que cubría la casa y amenazaba a Pascual.

Esta narración coloca inicialmente a las tres mujeres en un mismo plano, en tanto las tres se encargan por igual de recordar y reforzar la pena que Pascual siente¹⁵. Esta igualdad en la que se posicionan las tres es solo en apariencia, puesto que la frialdad y fiereza de La Madre precedía a la de las otras dos mujeres, y la forma en la que se desenvuelven los acontecimientos en un futuro –con este personaje oficiando de celestina para Lola y el Estirao, traicionando a su hijo- indican que ella se encuentra, de alguna manera, orquestando las penas que Pascual debe enfrentar, utilizando a Rosario y a Lola como armas para ese fin. Aventuramos que la representación ilustra adecuadamente esta dinámica, puesto que es aquí donde el protagonista menciona que su esposa se había vuelto huraña y cruel “como un gato montés” (p. 97). Por lo dicho anteriormente, aseveramos que, en lugar de ser una Erinia más, La Madre actúa como un foco del cual se desprende el resto de los ataques hacia Pascual; no

¹⁵ En la edición utilizada para este trabajo se encuentra una ilustración de Javier Serrano, en donde se ve a las tres mujeres enlutadas; al fondo se distingue a La Madre erguida, portando un gesto impasible, mientras que Lola y Rosario se muestran acongojadas en un primer plano.

se trataría, entonces, de un agregado a la miseria, sino la que se esfuerza en prolongarla, colocándola en un plano superior con respecto a las otras dos.

Paradójicamente, sin haber sido directamente responsable del fallecimiento de un miembro de su familia –en ese momento del relato, al menos- las influencias de estas mujeres lo incitan al asesinato o, por lo menos, sopesar la posibilidad; es por eso que Pascual huye, alejándose de la posibilidad de realmente cometer un crimen de sangre.

3. CRIMEN Y CASTIGO

A pesar de ser representada como una de las criaturas más degradadas del relato, La Madre sí ha sido capaz de traer descendencia, a diferencia de Pascual. Es justamente esta la afrenta mayor que La Madre alguna vez cometió: “No me atrevía, después de todo era mi madre, la mujer que me había parido, y a quien solo por eso había de perdonar... No; no podía perdonarla porque me había parido. Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno” (p.155). En esta cita se condensa la razón por la que Pascual decide enfrentarse, de una vez y por todas, a esta fuerza que ha arruinado su vida. Su conducta impulsiva, sus decisiones erradas, su mala fortuna, todas las penas que esto ha provocado es consecuentemente condensado en un solo foco.

La Madre, en definitiva, es la que mantiene el círculo familiar unido, incluso con el pasar del tiempo, y a pesar de los miembros muertos; es aquella que mantiene la miseria de la casa, contaminando a los integrantes de la misma. Quienes comparten su sangre se convierten en criaturas cada vez más infelices e incapaces, a la vez que posee la habilidad de influenciar a los miembros que se unen a la familia, tal es el caso de Lola actuando en contra de Pascual luego de la muerte de su hijo, o el malestar que genera con su última mujer, Esperanza.

Ella es la responsable de la formación de la familia, una familia ilegítima -si seguimos la teoría de que Pascual y Rosario no son realmente hijos de Esteban-; ella es la responsable de traer al mundo hijos incapaces; es la que conduce la mala fortuna que pesa sobre los Duarte; ella es, en definitiva, la que continuaría su influencia sobre la potencial familia que Pascual intenta formar una y otra vez. Por estos crímenes es que Pascual decide actuar. Esta es la última tarea del héroe.

La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos.

La solté y salí huyendo [...] Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras. El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me recorrió las venas. Podía respirar... (p.156, el subrayado es nuestro)

Pascual finalmente logra liberarse de la entidad que ha atormentado su existencia y, cómo no, la sangre responde, mencionando que el alivio se sintió hasta en sus venas.

CONCLUSIONES DEL PRESENTE CAPÍTULO

En un primer momento y, a partir de las descripciones proporcionadas por el relato presentado por Pascual, podemos establecer que el personaje de La Madre funcionaría como una entidad parecida a la que encontramos en los relatos épicos de la Odisea o la Eneida. Se trataría, por lo tanto, no de una fuerza humana, sino de una criatura que tiene como único objetivo promover la desgracia. Ahora bien, el centro sobre el que gravitan estas fuerzas está delimitado; se trataría de algo que afecta exclusivamente al círculo familiar. Sobre esto podríamos añadir que, aquellos que tienen la mala fortuna de nacer en el seno familiar, o deciden voluntariamente unirse a él (en el caso, por ejemplo, de Lola o Esperanza), sufren directa o indirectamente de las tretas de esta mujer – evitar que Pascual se escolarice, iniciar a su hija en el alcoholismo, hacer de Mario un niño miserable, hacer de celestina entre Lola y el Estirao, etc-. Señalamos que personajes circunstanciales como Don Rafael –amante de La Madre y supuesto padre biológico de Mario- no parecen ser afectados, puesto que no formarían parte del círculo familiar. Otro aspecto que se encuentra directamente relacionado con lo anterior, es que esta fuerza que pesa sobre la familia evitaría que los miembros de la misma se desprendan de ella. Estando atrapados en este círculo, es posible que los protagonistas se alejen de su hogar, pero nunca por demasiado tiempo. La mala fortuna que persigue a la familia de Pascual Duarte recluye a sus miembros en un mismo lugar, donde se degradan cada vez más con el paso del tiempo o eventualmente sufren una muerte violenta. En este espacio no hay posibilidad de escape ni salvación, quienes pertenezcan a la familia Duarte no tendrán otro destino posible.

Ahora bien, en lo que respecta a lo burlesco del itinerario heroico, existe un aspecto importante que es menester señalar. Consideramos que, por sí mismo, colocar al personaje

materno como aquel causante de todos los embates que enfrenta Pascual resulta patético: el universo en el que él puede desempeñarse heroicamente resulta, por sí mismo, enormemente acotado, por lo que La Madre es descrita como la fuerza sobrehumana –o inhumana- que obra en contra de él, de todo lo que Pascual intenta construir. En este pequeño universo, la fuerza destructiva no puede ser otra que la creadora de la misma, aquella que ha permitido formar a la familia.

No obstante, y, después de todo lo analizado hasta ahora, existe algo más, algo que empeora la totalidad de este itinerario. La idea última de La Madre está construida sobre la base de la intencionalidad: La Madre es intencionalmente malvada, se trata de una criatura esencialmente repulsiva, incapaz de infundir algún tipo de aspecto positivo a la vida de su círculo más cercano; todas las acciones que emprende hacia sus hijos y hacia su marido están orientadas a hacer daño. Este personaje y la tarea que ejecuta es lo que, de alguna manera, une todo el relato; es esto contra lo que el héroe tiene que luchar.

La pretendida intencionalidad, sin embargo, es sólo en apariencia. Aseguramos que un aspecto determinante para el patetismo presente en la autobiografía que escribe Pascual es que, en realidad, a La Madre *no le interesa Pascual*. La Madre, simplemente, existe. A partir de la breve información que Pascual proporciona sobre cómo era la vida en la casa antes de su nacimiento, sabemos que La Madre ha cometido sus malas acciones desde antes de que su primogénito apareciera, y el hecho de que éste se encuentre presente en su vida no afecta diametralmente su forma de proceder. El personaje que intenta desesperado posicionarse como protagonista de su propia historia no es considerado lo suficientemente importante como para que esta criatura tan miserable e inhumana lo tome como flanco o, por lo menos, como objetivo principal, pues La Madre acciona igualmente sobre todos los personajes. El afán de importancia que se traduce en la necesidad de ser héroe queda ridiculizado todavía más, puesto que la aludida fuerza maligna que ha arruinado su vida entera no lo considera digno de ser su enemigo. El Monstruo no elige al héroe, sino al revés.

UN RAPSODA PARA PASCUAL

En este apartado nos dedicaremos a tratar la función de un personaje que, en una lectura rápida, no parecería ofrecer demasiado para el análisis general del protagonista. El mismo se nos presenta inicialmente como un mero descubridor del manuscrito de Pascual, alguien que se ocupa de despachar finalmente el texto para su publicación. Se trata del Transcriptor.

Antes de adentrarnos al análisis de este personaje, resulta necesario establecer algunas breves puntualizaciones sobre el manuscrito encontrado. Podríamos asegurar, luego de lo escrito hasta el momento, que una de las mayores empresas de Pascual fue la re-escritura de su vida, siendo el resultado lo suficientemente débil como para desmoronarse; un poco por mérito propio, pero, sobre todo, gracias a elementos externos a su relato, elementos con los que nunca contó. Concibiéndolo, tal vez a modo de prolongación, podemos leer esta hazaña literaria-autobiográfica como un intento del personaje de dejar una herencia. Si obviamos la incongruencia inicial -presente en el primer capítulo, donde menciona una posible descendencia- y optamos por considerar que nunca tuvo hijos, este desprolijo manojito de hojas representa su único legado material. Su apellido –que como sugiere Garrido Ardila (2015) podría ni siquiera pertenecerle- moriría con él, a menos que encontrara una forma de hacerlo perseverar.

Sus memorias entran en juego como una suerte de salvación. Si bien aparece inicialmente como una justificación, Pascual tiene el privilegio –por lo menos en un primer momento- de contar su historia como él la ha vivido, de la manera en la que él ha concebido su camino y explicando cómo supera los obstáculos que se le han presentado.

Según nuestra lectura, la burla principal se ejercería sobre la figura heroica, y el género principal que ha ensalzado a estos personajes es el de la epopeya. Nos encontramos aquí en un problema, puesto que Pascual Duarte se nos aparecería como un héroe que no tiene quién le escriba. Resultaría redundante puntualizar las enormes diferencias existentes entre la autobiografía y la epopeya¹⁶, sin embargo, podemos trazar algunos aspectos comunes que son interesantes a la hora de analizar el caso de Pascual. En ambas tipologías textuales es necesario una figura central en la que se concentre una historia, y las razones por las que

¹⁶ Ambos géneros fueron definidos en el marco teórico de este trabajo.

ésta se cuenta no están demasiado alejadas entre sí. Si bien en la épica las hazañas de un héroe son contadas para ser celebradas y en la autobiografía existe un fuerte peso en la justificación, Pozuelo Yvancos (2006) resalta que la segunda se desarrolla en un terreno movedizo intergenérico, en el que la alabanza y el encomio se ven implicados entre sí, por lo que el ensalzamiento de un héroe no es un rasgo exclusivo de la epopeya. Los personajes a quienes están dedicados ambos textos tienen el merecimiento de ser recordados a posteriori; sus acciones, de la índole que hayan sido, fueron consideradas lo suficientemente grandes para ser escritas. Se trata de figuras que reciben atención del ojo público y son juzgados por él.

El aspecto oral podría ser otro punto de cruce entre uno y otro. Pozuelo Yvancos menciona que, de todos los géneros escritos, la autobiografía concentra un fuerte carácter oral, puesto que la figura creadora mantiene un rol primordial como conductor de su historia, haciendo imposible que el sentido de la misma vire hacia otro lado; la interpretación libre de los hechos por parte de un lector no encuentra lugar en un escrito como este, como sí lo podría tener con cualquier otro.

¿Por qué hemos dicho al comienzo que la empresa literaria de Pascual termina por desmoronarse? Como primera apreciación, podríamos aventurar que el fracaso inicial de Pascual recae en no haber tenido la posibilidad de ser objeto de una epopeya, sin tener más opción que volcarse al formato autobiográfico para conseguir su objetivo. Las razones lo impelen, pero éstas no se encuentran ligadas a la justificación de sus actos o al pedido de perdón –o por lo menos, no sustancialmente-. El género autobiográfico no constituye un opuesto para la epopeya, pero el relato que Pascual escribe se diferencia de la épica por una razón inmanentemente fundamental: los actos de su vida fueron tan ruines o, peor aún, tan faltos de importancia que el personaje no posee a nadie dispuesto a contar sus hazañas. No representa un personaje singular para nadie, ni ha jugado un papel emblemático en la vida de nadie. Esa es la razón por la que el personaje toma la decisión de contar su propia historia, a su manera, con todo lo que eso implica. El rasgo esencial del relato épico, entonces, resulta truncado, imposible de realizarse, y a partir de esto se origina la urgencia de la autobiografía para suplantar su lugar. Este género discursivo representa la única posibilidad que Pascual tiene de, efectivamente, ser protagonista, ser un personaje singular. Esto nos lleva a desarrollar un segundo fracaso. Este se da en el campo de la propia autobiografía: se traiciona

la propia veracidad contractual de la autobiografía. Esto se debe tanto a las incongruencias de su creador como a la constatación de los documentos que enmarcan el relato de Pascual. Estos textos que, recordemos, son escritos por autoridades de diferentes ámbitos, refutan en numerosos aspectos aquello que el personaje asegura: Aquí es donde entra en juego la figura del Transcriptor.

Su primera notación es, quizás, el apartado más interesante y el que mejor expone este aspecto. Se encuentra ubicada estratégicamente al principio del relato autobiográfico, y se encarga de suplantar de manera cabal la autoridad de Pascual como escritor, como dueño del sentido de su texto. La presencia de este personaje irrumpe en el relato y ejerce su poder sobre el manuscrito físico:

Me parece que ha llegado la ocasión de dar a la imprenta las memorias de Pascual Duarte. Haberlas dado antes hubiera sido quizás un poco precipitado; no quise acelerarme en su preparación, porque todas las cosas quieren su tiempo, incluso la corrección de la errada ortografía de un manuscrito, y porque nada bueno ha de concluir una labor trazada, como quien dice, a uña de caballo. Haberlas dado después, no hubiera tenido, para mí, ninguna justificación; las cosas deben ser mostradas una vez acabadas. (p.9, el subrayado es nuestro)

Este primer párrafo evidencia claramente el dominio ajeno sobre el texto que “retrata” la vida del protagonista. Es un personaje que no está relacionado de ninguna manera directa con Pascual, más allá del hecho de haber hallado casualmente sus memorias; él es el que decide cuándo, cómo y en qué términos deben ser publicados los manuscritos del difunto (o si finalmente decidía publicarlos o no). Es dueño de decidir, incluso, qué pasajes deja intactos y en qué otros opta por “usar la tijera y cortar por lo sano” (p.9), aunque la intromisión es justificada aludiendo que se trataba de ciertos detalles que el curioso lector “nada pierde en ignorar” (p.9). El control sobre el manuscrito se manifiesta, además, en la redirección del sentido original del texto (cualquiera que este sea, pero que pertenecía al protagonista del relato autobiográfico); al final de la nota de este personaje, restringe las posibilidades de lectura, expresando las razones de su publicación:

Este personaje, a mi modo de ver, y quizá por lo único que lo saco a la luz, es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo; un modelo ante el cual toda actitud de duda sobra; un modelo ante el que no cabe sino decir:

- ¿Ves lo que hace? Pues hace lo contrario de lo que debiera (p.10, el subrayado es nuestro)

Podríamos decir que estas líneas restringen, incluso, la visión del lector, puesto que nos adelanta la postura que este debe tomar con respecto al protagonista.

La segunda nota del transcriptor, ubicada nada más finalizar el relato de Pascual, es un tanto menos inocente. A nuestro criterio, el único pasaje que termina de poner en duda las intenciones del protagonista recae en la siguiente cita:

La carta de Pascual Duarte a don Joaquín Barrera debió escribirla al tiempo de los capítulos XII y XIII, los dos únicos en los que empleó tinta morada, idéntica a la de la carta al citado señor, lo que viene a demostrar que Pascual no suspendió definitivamente, como decía, su relato, sino que preparó la carta con todo cálculo para que surtiese su efecto a su tiempo debido, precaución que nos presenta a nuestro personaje no tan olvidadizo ni tan atontado como a primera vista pareciera (p.160, el subrayado es nuestro)

Además de encargarse de predeterminar un modo de lectura para las memorias se empeña, con este último texto, en reafirmar cualquier sospecha surgida en torno a la sinceridad de Pascual. Resulta interesante puntualizar que la conclusión a la que arriba se manifiesta inmediatamente después de dejar en claro el haber realizado un minucioso trabajo detectivesco para encontrar los supuestos restos del relato. Dejar asentado los procedimientos de búsqueda garantiza la autenticidad del investigador, a la par que merma la del personaje enmarcado. El transcriptor pudo organizar los hechos mucho mejor de lo que podría haberlo conseguido el protagonista (que además se pretende protagonista de su propia historia). Con extrema rapidez, Pascual pasa de ser héroe a objeto de estudio. Por si no fuera suficiente, el transcriptor facilita dos documentos más que le hacen un flaco favor a la autobiografía del protagonista.

El capellán de la cárcel, Santiago Lurueña, atestigua que el condenado careció de la valentía suficiente para tener una muerte digna, siendo que minutos antes había hecho gala de un comportamiento encomiable (p.161-162). El guardia civil, Cesáreo Martín, por su parte, no es tan piadoso con la descripción que ofrece del reo:

[...] terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado ninguno de los circunstancias y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar: demostrando a todos su miedo a la muerte (p.164).

La muerte es el último bastión en el que Pascual podría congraciarse como figura heroica, no obstante, los testimonios inobjetables de quienes lo acompañaron en sus últimos momentos desmoronan y hasta ridiculizan la imagen que tanto trabajó por construir. Debemos resaltar que existen contradicciones tanto en el relato de Pascual como en las afirmaciones del Transcriptor. Las del segundo no resultan tan evidentes, puesto que recaen solamente en afirmar que ha liberado el manuscrito sin modificaciones para luego admitir que ha realizado algunos cortes y correcciones. Es importante señalar que las contradicciones de este último personaje no son tenidas tan en serio por la crítica como sí lo son las contradicciones de Pascual; aventuramos que puede deberse al rol del primero, puesto que sus intenciones no parecen ser tan ruines como las que pudo haber tenido Pascual. Curiosamente, el Transcriptor lleva adelante un rol muy parecido al que muchos críticos se propusieron encarnar, buscando detalles para desacreditar el constructo del personaje principal. Luego de desarrollado lo anterior resulta que, después de todo y haciendo aún más evidente lo paródico del héroe, Pascual pudo tener un rapsoda para su historia, uno que puso el último clavo al cajón de Pascual.

Un aspecto no menor para resaltar, es que el Transcriptor aparece innominado, de la misma manera que la Madre. De cierta manera, ambos personajes actúan encerrando al protagonista en un espacio del que no puede librarse. El primero –que fue discutido en el apartado anterior- representa la causa del centro gravitacional que impide a Pascual alejarse de su hogar, o de conformar una familia diferente, que no esté marcada por la desgracia y la muerte. Esa presión se rompe una vez muerta la Madre. El segundo espacio, creado por el Transcriptor, enmarca el relato y predetermina su sentido, arrebatándole ese poder a Pascual. El transcriptor, sin necesidad de presentarse, ostenta una mayor autoridad sobre el relato que la que Pascual Duarte podría tener. Sin su intervención, los errores de la autobiografía del protagonista, tal vez, podrían haber pasado desapercibidos, y la autenticidad que conlleva el llamado pacto autobiográfico seguiría intacta. La función de este personaje es la de minar, definitivamente, con todo intento de Pascual de construir una imagen heroica.

Si se quiere, en último término, este gesto de destrucción del texto enmarcado podría leerse como una parodia de la misma parodia; la autobiografía –que de alguna manera funcionaría como hipertexto del género épico- evidencia su carácter ficcional, dejando al descubierto la poca credibilidad del personaje principal. Podríamos culminar con el presente apartado aseverando que los dos fracasos genéricos representan, en un principio, el intento del Pascual de ejercer algo de control sobre su vida, así sea por única vez; el intento de escribir y reconstruir su historia, y consecuentemente, poder colocarse a sí mismo como una figura admirable, un personaje que sortea los numerosos obstáculos que la vida –su familia- le pone. De esta manera dejaría impresa su huella en una realidad en la que nunca pudo destacar, ni lograr ninguno de sus objetivos. Los aspectos mencionados en los párrafos anteriores minan de manera contundente esta empresa, despojando a Pascual de cualquier tipo de control sobre su persona. Lo expuesto sobre la nota del Transcriptor es, tal vez, la prueba más cabal de ello: Pascual queda descubierto por los textos que encierran su relato. El resultado de todo lo expuesto hasta el momento no es la “incapacitación” de su relato, sino su puesta en evidencia. Las aspiraciones con las que el personaje principal habría escrito su autobiografía dan como resultado un producto opuesto. Su vida se haría pública, sin duda, pero su imagen se erigirá como la de un mentiroso, un criminal y, lo que es peor, la de un perdedor.

CONCLUSIONES

En vistas de lo trabajado previamente a lo largo de nuestra tesis, nos disponemos a organizar las ideas expuestas y determinar si las conclusiones que obtuvimos satisfacen las hipótesis propuestas. De la misma manera, reconocemos en esta instancia que varias ideas brevemente planteadas como ejemplos podrían ser profundizadas, tal vez, en un trabajo más extenso y exhaustivo, tales como las conexiones más específicas con Odiseo, Penélope, Orestes, Edipo. Otro cuestionamiento interesante que podría formar parte de una extensión de este trabajo hace referencia al período histórico y condiciones en el que se publicó la novela, ¿Es Pascual el único héroe posible en este contexto? ¿Qué correlación tiene esta construcción fallida del héroe, esta parodia, con el fin de la guerra civil española y el establecimiento de la dictadura de Franco? De cualquier manera, en este punto del trabajo nos enfocaremos en las certezas que reunimos a lo largo de nuestra investigación.

Trayendo a colación los interrogantes escritos al comienzo del trabajo, podemos sistematizar algunos aspectos tratados durante el desarrollo:

1. ¿Es Pascual un héroe?, ¿Por qué Pascual es un héroe?, ¿Qué lo convierte en tal?

En un principio, y según lo sintetizado en el estado de la cuestión, Pascual cumple con tres principios fundamentales: ser protagonista, ser reconocido, y tener voluntad de cambio.

El más importante de todos recae en el último punto, y lleva aparejado los dos anteriores. Pascual busca incansablemente un cambio para su vida, e intenta concretarlo por todas las direcciones posibles: pretende alejarse de los comportamientos heredados de sus padres que hicieron su infancia y adultez miserable; intenta formar un modelo de familia diferente, cumpliendo con lo que él considera que debería hacer un hombre honrado, porque serlo es su objetivo. Cuando las cosas no funcionan y se ve abrumado con la muerte de su segundo hijo y la presencia apabullante de las mujeres de su casa, decide dar un giro radical a su vida y escapar lo más lejos que puede. Una vez de regreso a su pueblo, luego del intentar y fracasar en iniciar de cero, Pascual busca, nuevamente, establecerse como hombre de familia, pero sabe que hay asuntos que debe resolver antes de poder ganar renombre y control sobre su destino; el primero es deshacerse del Estirao, hombre que deshonoró a su hermana y a él con su chulería; el segundo, es librarse de la Madre. Estos intentos de cambio, si bien

persiguen todos la mejora de su vida, fluctúan dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre el protagonista, No obstante, existe un objetivo fuertemente derivado del cambio que permanece estable de principio a fin, y que atraviesa todas las acciones descritas anteriormente, y es el de la búsqueda constante de hacerse de una imagen positiva, valiente y masculina ante el resto. Pascual se debe a su público por lo que, cuando estaba en libertad, sufría cuando el comportamiento del Estirao, Don Rafael o Lola atentaban directamente contra su imagen, haciéndolo sentir “igual que su hermano”. Pascual es extremadamente consciente de la opinión que el pueblo tiene de él, por lo que se esmeraba en atacar ante la mínima provocación de algún adversario. Este personaje experimenta momentos de felicidad cuando el resto reconoce su valor y sus hazañas, y su confianza merma significativamente cuando alguien –ya sea aparente o efectivamente- menosprecia su persona.

En última instancia, si fue imposible salvaguardar su imagen en vida, Pascual intentaría hacerlo de manera post mortem, con su obra final; una autobiografía de apariencia humilde y apologética, pero con acometidas arrogantes y una fuerte pretensión pedagógica. Si Pascual no pudo convertirse en protagonista de su propia vida, al menos lo sería en su propio texto. Por supuesto, antes de que el Transcriptor y otros involucrados influenciaran su creación.

2.2 ¿Qué tipo de héroe es Pascual?

De acuerdo a lo que concluimos al finalizar el desarrollo, Pascual es un héroe al revés, un héroe fracasado, que trastoca los tópicos comunes a los héroes de antaño, de ahí a que lo consideremos como un modelo paródico. Teniendo en cuenta el contexto familiar del que Pascual proviene, debemos preguntarnos consiguientemente, ¿Su objetivo era destacarse, o la deshumanización de esta familia era tan grande que alcanzar la normalidad era lo deseado? Retomando el elogio de León y Sebastián (p.140) en cierto punto a Pascual se lo rememora por hacer cosas que “cualquiera hubiera hecho”, para luego ser sentenciado por el transcriptor como un modelo para rehuirlo (p.10). Eso nos lleva a la siguiente pregunta:

2.3 ¿Qué tipo de acciones heroicas realiza? ¿Qué busca y qué gana con ellas?

El tipo de acciones heroicas de Pascual están orientadas a una mejora en su contexto social y familiar y, como se resumió en el primer interrogante, las empresas que el personaje se propone pueden fluctuar de gran manera dependiendo de qué camino decida recorrer para conseguir la libertad de su hogar, o un poco más de renombre. Consideramos que dos de los

mayores accionares heroicos que realiza Pascual son, en principio, el asesinar a la Madre, que le garantiza un principio de alivio para su vida; el segundo, su proyecto de escritura, que pretende realzar su imagen luego de su ejecución. Siendo Pascual un personaje que en última instancia no logró ser protagonista de su propia historia en vida, se propone crear un relato que construya una *nueva identidad* enfocada en los logros y derroteros del héroe, posicionándose a sí mismo como uno.

2.4 ¿La autobiografía/memorias de Pascual constituyen un relato heroico? ¿Cómo está configurado el mismo?

El texto de Pascual se constituye, en un principio, en el relato propio de un pícaro, con su tono apologético y explicativo pero, como se explicó previamente, el tono del mismo cambia a uno altivo y moralizante. Por supuesto, reconocemos que una autobiografía difícilmente pueda ser vista paralelamente como una épica y viceversa, no obstante, encontramos ciertos aspectos circunstanciales que los unen y contribuyen a acrecentar el sentimiento paródico que se juega entre ambas formas. Una de ellas y, tal vez la más importante, es la presencia de un tercero anónimo que interceda para contar la historia de un modelo a seguir –o a no seguir, como es el caso de nuestro protagonista-. De la misma manera, la intención educadora de este relator puede ser hallada tanto en el género épico como en esta autobiografía en particular.

2.5 ¿Qué rol cumplen los demás personajes en el relato heroico?

De la manera en la que está dispuesto el relato, gran parte de la presencia de otros personajes sirve para realzar la imagen del protagonista, o para establecer una progresión con respecto a la misma. Aunque Pascual no se encuentre desprovisto de cualidades negativas, las del resto aparecen descritas momentos antes de construirse un contraste con las suyas. De esta manera, Pascual flaquea en reaccionar ante los atropellos de sus padres, o del Estirao, o de Don Rafael, pero se presenta un quiebre en su forma de actuar luego de su confrontación con Lola. A partir de este punto, el resto parecerá actuar hasta de forma corrupta y maliciosa (véase en los ejemplos anteriores de la luna de miel, la trifulca en la taberna, y los encuentros con el Estirao), mientras que él se propone proceder de la manera que cree correcta.

Hemos establecido en numerosas ocasiones que el motor que guía el accionar del héroe es la voluntad de cambio. A lo largo de su travesía, hallamos a Pascual imponiendo su visión del deber en un contexto que poco favor le ha hecho, tanto desde el círculo de lo

familiar como el social; esto se vislumbra en una idea fundamental, que se encuentra aparejada con la idea del cambio: la colisión.

Podemos imaginarnos cómo está constituido un héroe, imaginamos sus valores, sus itinerarios y batallas. La literatura entera nos muestra cómo este formato debería ser... Y luego está Pascual, cuyo proceder está motivado en miras a un modelo a seguir, pero los resultados y semejanzas posibles distan por mucho de lo que podría ser clasificado como heroico, o siquiera honorable.

Entonces, ¿qué es lo que salió mal? ¿Cuál es el elemento que logra trastocar todos los tropos establecidos por los héroes de antaño? ¿El responsable es el mismo Pascual, el ambiente, la sociedad, la familia? Retomamos la idea que propusimos en la introducción de este trabajo, y es que la novela de Cela, según lo analizado, nos presenta un mundo y un protagonista que se burla de sí mismo y de sus referentes de una forma grotesca y hasta ridícula. La familia de Pascual Duarte trastoca las expectativas que alguien podría tener sobre una novela heroica, sin referenciar directamente que se trata de una parodia, pero emulándola perfectamente.

Pascual es, simplemente, un héroe al revés. Pascual no tiene madera de protagonista, aun cuando su lugar tendría inherentemente una impronta principal. Éste siempre aparece en segundo (si no último) lugar; el ser primogénito es un lugar un tanto cuestionado en una familia como la Duarte y con una madre como la que tiene. Como esposo, su autoridad dura poco, lo que dura la vida de su ¿único? hijo. En un corto tiempo, las tres mujeres de la casa se ciernen sobre él con sus lamentos como Erinias, de esta manera el linaje maldito de Orestes parece asemejar al de Pascual. Su viaje como trotamundos poco tiene de interesante y lo hace sumirse en su nostalgia, no por lo que dejó, sino por lo que debería haber tenido. En términos de oponentes, el Estirao es un rival un tanto particular para Pascual, puesto que ambos se disputan el protagonismo dentro del muy reducido espacio en el que transita el personaje, aquel que reúne a su casa y su familia. No olvidemos que el Estirao comete la osadía de deshonorar a su hermana y luego a su esposa y, para rematar, se atreve a mostrarse en su casa, faltarle el respeto, haciendo gala de su chulería.

Pascual ha salido invicto solamente en un ámbito, que es el de la violencia; nadie pudo sobreponerse a la fortaleza ni brutalidad de Pascual.

En lugar de una vida de conocimiento y exposición, de apertura de horizontes, el trayecto de Pascual parece empantanarse y ceñirse en un espacio cada vez más pequeño y oscuro, hasta encontrar que el origen primigenio de todos los males de su vida estaba durmiendo en el cuarto contiguo. De la misma manera, sus días terminan reclusos en un cubículo de prisión, aguardando la muerte en un día predeterminado.

Paradójicamente, pareciera haber una apertura en la visión del personaje, en la autorreflexión y evaluación de su vida en este espacio último de encierro. La celda se convierte en un ambiente propicio para que Pascual medite sobre su trayecto y accionar, permitiéndose, incluso, escribir una obra dedicada a ello. Esta obra será el segundo intento de Duarte de labrarse un nombre que pueda ser recordado con algo de admiración; en la reflexión escrita de su vida creará una obra que mezcla la disculpa, con la auto-justificación, con la enseñanza del buen proceder. Esto último sólo es posible gracias a la gran experiencia que ha acumulado a lo largo de sus muchos errores y pocos aciertos, de sus innumerables intentos por hacerse de un nombre, desmentir los prejuicios referidos a su poca hombría y de generar un cambio, por lo menos, en el seno de su familia.

La novela/autobiografía de Pascual Duarte contiene su último y desesperado intento de ser protagonista. Si las circunstancias de su vida provocaran que no se destacara, al menos él lo intentaría escribiendo sobre sí mismo. Paródicamente, la autobiografía acabó condicionada de antemano por alguien más, mermando su accionar y reduciendo su carácter al de un bufón del cual poder reírse y tener como referencia, sí, pero sobre lo que no se debe hacer.

La Madre, y por consiguiente el Transcriptor- funcionan como entes parásitos para el desarrollo de Pascual; el primero en vida y el segundo post mortem, condicionando la imagen del condenado con sus intervenciones. El transcriptor, entonces, quebranta el último intento del personaje de tener un dejo de control sobre su vida y su imagen. En el final, su vida –y su muerte- siempre estuvieron supeditada a lo que otros han imaginado de él, siendo su último intento de autonomía, vano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alchazidu**, A. (2005) Las raíces del tremendismo español. *Études romanes de Brno*, 35, 25-33.
- Alighieri**, D. (2014) *La divina comedia*. Buenos Aires: Editorial Juventud.
- Arenas**, A. D. (2006). "Miserias" textuales en La familia de Pascual Duarte. *Anuario de estudios celianos*, (1), 15-31.
- Ascunce**, J. A. (1991). Presencias de Pío Baroja en la obra novelística de Camilo José Cela: la familia de Pascual Duarte. *Eguzkilore: Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*, (4), 19-32.
- Aseguinolaza**, F. C. (2007). Memoria de la Transición y modelo picaresco. Notas de lectura. In *Memoria literaria de la Transición española* (pp. 78-93). Iberoamericana.
- Bauzá**, H. F. (1998) *El mito del héroe: Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE.
- Beck**, M. A (1964). Nuevo encuentro con "La familia de Pascual Duarte". *Revista Hispánica Moderna*, 30(3/4), 279-298.
- Cela**, C.J. (2014) *La Familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Vicens Vives.
- Correa Forero**, G. (1977). El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 32, 75-94.
- Crispin**, J. (1992). Pascual Duarte y sus lectores. In *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989* (pp. 1707-1712). Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU.
- Del Brío Carretero**, C. (2002) Técnica narrativa y configuración del protagonista en La familia de Pascual Duarte. *Epos: Revista de filología*, 18, 177-197.
- Ferrer**, O. (1956). La literatura española tremendista y su nexos con el existencialismo. *Revista Hispánica Moderna*, 22(3/4), 297-303.
- Funes**, L. 2007. "Introducción". *Poema de Mio Cid* (Anónimo). P.6-75
- Garrido Ardila**, J.A. (2014) La tradición novelística en La familia de Pascual Duarte. *Archivum*, 64, 127-156.
- _____ (2015). Violencia sexual en La familia de Pascual Duarte. *Arbor*, 191(772), 226.

- García, M. V.** (2005). Pascual Duarte: ejemplo de familias. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, (18), 107-116.
- Gómez, M.A.** (2011). Reminiscencias del matricidio mítico en "La familia de Pascual Duarte," de Camilo José Cela. *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, 35(3), 513-531.
- Grimal, P.** (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Buenos Aires: Paidós.
- Gullón, G.** (2010). Contexto ideológico y forma narrativa en La familia de Pascual Duarte: en busca de una perspectiva lectoral. *Hispania*, 1-8.
- Henn, D.** (1990). El pesimismo en la narrativa celiana. *Hispanística XX*, (8), 53-68.
- Homero.** (2005) *Odisea*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hoyle, A.** (2016). La familia de Pascual Duarte: psicoanálisis de la historia. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, 1-11.
- Jerez-Farrán, C.** (1989). Pascual Duarte y la susceptibilidad viril. *Hispanófila*, (95), 47-63.
- Kirk, G. S.** (1968) *Los poemas de Homero*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Kirsner, R.** (1990). La persistente presencia de la guerra civil española en la obra de Camilo José Cela. *Hispanística XX*, (8), 69-80.
- Knickerbocker, D.** (1994). Pascual Duarte y el narcisismo fóbico. *Revista Hispánica Moderna*, 47(2), 407-420.
- Kronik, J. W.** (1988). Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto. *Anales de Literatura Española*, N. 6 (1988); pp. 309-323.
- Mainer, J.** (2017). Cela: Sombra y herencia del noventayocho. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, 42(4), 1095-1116.
- Maraban, J.** (1975) *Camus y Cela, el drama del antihéroe trágico*. Barcelona. Ediciones Picazo.
- Molina Sevilla de Morelock, E.** (2003, 8 de febrero) *La maldad de Pascual Duarte* [Ponencia] Second Annual Graduate Student Conference, Universidad Miami. Oxford, Ohio. Estados Unidos. URL: https://www.academia.edu/1693132/_La_maldad_de_Pascual_Duarte_
- Oberti, L.** (2002) *Géneros literarios, composición, estilo y contextos*. Buenos Aires. Editorial Longseller
- Ortega, J.** (1965). Antecedentes y Naturaleza del Tremendismo en Cela. *Hispania*, 48(1), 21-28. doi:10.2307/336393

- Osuna, R.** (1979). Pascual Duarte: asesino, miliciano, nacionalista. *Ideologies and literature*, 3(11), 85-96.
- Pérez Abellán, F.** (2012). *Indagación del asesino en serie en Pascual Duarte* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- Personneaux, L.** (1980). La búsqueda de la madre en La familia de Pascual Duarte. In *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 569-570). Toronto: University of Toronto Press.
- Pozuelo Yvancos, J. M.** (2006). *De la autobiografía: teoría y estilos*. Crítica.
- _____ (2000). Parodiar, rev(b)elar. *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, (4), 1-18.
- Reyes Coll-Tellechea, J.L.** (1996). La familia de Pascual Duarte o la función política de la picaresca. *Cincinnati Romance Review*, 15, 64-72.
- Salvo, R., Vicioso, E.** (octubre 1996) *Dos aproximaciones a La familia de Pascual Duarte*. Gonzalo Sobejano, reflexiones sobre La familia de Pascual Duarte. Teled debate CELA sobre "La familia de Pascual Duarte", de Camilo José Cela. URL: <http://www.xtec.cat/~rsalvo/cela/dossier/1.htm#sobejano>
- _____ (octubre 1996) *Dos aproximaciones a La familia de Pascual Duarte*. Gregorio Marañón. Prólogo a *La familia de Pascual Duarte*. Teled debate CELA sobre "La familia de Pascual Duarte", de Camilo José Cela. URL: <http://www.xtec.cat/~rsalvo/cela/dossier/1.htm#gregorio%20mara%C3%B1%C3%B3n>
- Shakespeare, W.** (2018) *Macbeth*. Recuperado el 14 de diciembre de 2023. URL: https://centroderecursos.educarchile.cl/bitstream/handle/20.500.12246/53073/articles-100339_Archivo.pdf?sequence=1
- Sobejano, G.** (1964). Sobre la novela picaresca contemporánea. *Boletín Informativo de Derecho Político*, 31, 213-225.
- _____, G., & **Vellon, A.** (1972). *Direcciones de la novela española de posguerra*. "Bolde la Ass. Europea de Profesores de Español.
- Van Praag Chantraine, J.** (1963). El pícaro en la novela española moderna. *Revista Hispánica Moderna*, 29(1), 23-31.
- Virgilio.** (2010) *La Eneida*. Madrid: Biblioteca EDAF.

Ziamandanis, C.M. (1997). La redención de la madre en La familia de Pascual Duarte. *ELUA. Estudios de Lingüística*, N. 11 (1996-1997); pp. 439-445.