



EGUZKILORE

Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología.
San Sebastián, N.º 4 Extraordinario. Diciembre 1991.

“Pío Baroja y el criminólogo”

• Dedicatoria	5
• M.ª Jesús Aranburu. “Aurkezpena / Presentación”	6
• Antonio Beristain. “Prólogo”	9
• José Luis Astiazarán Aristizábal. “El Baroja de Eugenio Tamayo”	13
• Augusto Maeso. “Introducción”	15
• José Angel Ascunce. “Presencias de Pío Baroja en la obra novelística de Camilo José Cela: <i>La familia de Pascual Duarte</i> ”	19
• Iñaki Beti Sáez. “ <i>Las ciegas hormigas</i> de Ramiro Pinilla: un canto a la libertad y al esfuerzo personal”	33
• Jesús M.ª Lasagabaster. “La novela de la utopía imposible: <i>Paradox, rey</i> ”	43
• Lourdes Lecuona. “La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens”	53
• Miguel Pelay Orozco. “Releyendo a Baroja”	67
• Roberto Pérez. “Pío Baroja y su lucha por la vida”	81
• Andrés Sorel. “Baroja y la vieja nueva lucha por la vida” ..	95
Acto Solemne de Clausura	103
• Antonio Beristain. “La compasión en y de Baroja guipuzcoano”	105
• Juan San Martín. “El patrimonio familiar de los Baroja”	109
• Julio Caro Baroja. “42 años junto a mi tío”	111

EGUZKILORE

Número Extraordinario. 4
 San Sebastián
 Diciembre 1991
 19 - 32

PRESENCIAS DE PIO BAROJA EN LA OBRA NOVELISTICA DE CAMILO JOSE CELA: “LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE”

José Angel ASCUNCE

*Catedrático de Literatura
 Universidad de Deusto - San Sebastián*

Pío Baroja nace en San Sebastián en 1872 y muere en Madrid en 1956. Son casi 85 años de vida en uno de los períodos más conflictivos y dramáticos de la historia peninsular. Pío Baroja nace con la tercera carlistada y muere en la etapa más dura de la posguerra y del dogmatismo franquista. Entre ambas fechas extremas de nacimiento y muerte, el escritor donostiarra conoce las guerras de Africa, la independencia de las últimas colonias americanas, la primera guerra mundial y la guerra civil española. Excesivos acontecimientos bélicos para un tiempo tan breve de historia.

Por otra parte, los primeros recuerdos que posee el escritor son evocaciones infantiles de guerra, destrucción y muerte¹:

1.- Al respecto afirma su biógrafo Miguel Pérez Ferero: “...esas impresiones, borrosas y sin encadenamiento, (serían las) que habían de construir los primeros recuerdos de la infancia. Acaso la primera impresión es la del traslado nocturno de él y sus hermanos por unos soldados, que les llevaron envueltos en mantas desde esta casa a un chalet del paseo de la Concha, cuyo dueño era un señor Errazu, de Méjico, algo pariente de la madre.

El traslado se hizo por miedo al bombardeo de San Sebastián con que amenazaban los carlistas” (Cfr. *Vida de Pío Baroja*. Edic. Magisteril Español. Madrid, 1872. Pág. 35).

El recuerdo más antiguo de mi vida es el intento de bombardeo de San Sebastián por los carlistas. Este recuerdo es muy borroso, y lo poco visto por mí se mezcla con lo oído.

También tengo una idea confusa de la vuelta de unos soldados en camillas y de haber mirado por encima de una tapia un cementerio pequeño, próximo, en donde había muertos sin enterrar con uniformes rotos y podridos.

...

Fuimos a vivir al sótano del chalet de la Concha, para resguardarnos de las granadas. En aquel hotel cayeron tres granadas de aquellas que llamaban pepinillos; rompieron los techos, que debían de ser poco fuertes, e hicieron un agujero en la tapia que separaba nuestro jardín del próximo.

(O.C. VII - 529)

Desde un punto de vista político, España experimenta un zigzag tan sorprendente como disparatado de regímenes políticos y de directrices ideológicas. Pío Baroja vive el experimento político de la monarquía foránea de Amadeo de Saboya, el primer sistema republicano, la instauración borbónica, las épocas de regencia y las dictaduras militares, la segunda república y, finalmente, el fascismo. Tantas tentativas políticas para cosechar tan pocos y tan exangües frutos sociales testimonian una época de profunda crisis que proclama en todo momento un presente desesperanzado con un futuro permanentemente incierto.

Si la justicia es la ley, y cumplir la ley siempre es realizar la justicia, entonces, ¿en qué se diferencia el conservador del progresista? El revolucionario no tiene más remedio que creer que la justicia no es la ley; por eso tiene también necesariamente que ser partidario de la benevolencia en todo delito de carácter altruista, social, en sentido reaccionario o anárquico.

(O.C. V - 219)

Desde el punto de vista sociológico, el escritor guipuzcoano, durante los dilatados años de su vida, sólo conoce la tragedia de la intolerancia social. Las respuestas de fuerza organizadas desde el poder establecido para acallar los gritos y posturas de protesta del pueblo parecen ser los únicos medios disponibles o eficaces. Por su parte, el pueblo sólo encuentra en la violencia y en los desmanes las formas de demostrar su descontento y malestar con las clases dirigentes. El fanatismo e intolerancia de las partes encontradas dentro de una clara dinámica de espirales de violencia niegan toda solución en un futuro inmediato. Intolerancia, violencia, fanatismo, etc., son los fundamentos de la sociedad española de la época, pero también los principios de la sociedad universal.

La naturaleza es lo que tiene; cuando trata de reventar a uno, lo revienta a conciencia. La justicia es una ilusión humana; en el fondo, todo es destruir, todo es crear. Cazar, guerrear, digerir, son las formas de creación y de destrucción al mismo tiempo.

(O.C. II - 494)

En otro fragmento de *El árbol de la ciencia*, el escritor vasco afirma:

¿Hay que indignarse porque una araña mate a una mosca? —siguió diciendo Iturriz—. Bueno. Indignémonos. ¿Qué vamos a hacer? ¿Matarla? Matémosla. Eso

no impedirá que sigan las arañas comiéndose a las moscas. ¿Vamos a quitarle al hombre esos instintos fieros que le repugnan?

(O.C. II - 493)

Frente a este panorama socio-político de índole ontológica es fácil comprender el desencanto de un espíritu bondadoso y sentimental que por las circunstancias en las que tuvo que bregar existencialmente llegó a ser escéptico siempre y sarcástico con mucha frecuencia. La realidad española no le brindaba otras opciones ni le permitía otras reacciones. Baroja, después de una penosa búsqueda por los múltiples espectros del comportamiento social e histórico del hombre, pierde la fe en el hombre y pierde la esperanza en toda posible utopía². La fe en la utopía exige una acción voluntaria y comprometida por un ideal y con una fe. Pío Baroja es un hombre sin fe en el hombre y sin confianza en los sistemas. Por eso es un hombre de críticas más que un hombre de creencias. La psicología de Pío Baroja, según mi personal entender, más que consecuencia de una forma de ser racial, que también lo es, debe interpretarse como resultado de un desengaño universal frente a la vida y frente a la humanidad. Sus esperanzas en un mundo mejor se esfuman tan pronto como toma conciencia de la maldad congénita del hombre y de la sociedad: "Creo que el hombre es un animal dañino, envidioso, cruel, pérfido, lleno de malas pasiones" (O.C. VII - 235) e intensos egoísmos³.

Las acerbas críticas contra políticos e ideologías es buena prueba de lo que estamos afirmando. Pío Baroja ataca todos los sistemas políticos, lo mismo las posturas extremas como las posiciones de centro. La crítica barojiana no perdona ni a izquierdas ni a derechas, ni a monárquicos ni a demócratas, ni a socialistas ni a anarquistas⁴. Pero quizá donde se vea mejor esta crítica sea en las situaciones extremas donde la naturaleza humana lo mismo que las posiciones políticas se ponen a prueba y asumen su verdadero sentido: la violencia y la guerra.

Nunca he creído que una violencia o una muerte pueda estar legitimada por una idea política que en general es una vulgaridad, una tontería o algo muy viejo y muy manido.

(O.C. VII - 791)

2.- La obra clave para conocer el pensamiento de Pío Baroja sobre la existencia del hombre y su sentido es *El árbol de la ciencia*.

En dicha obra Pío Baroja coloca un personaje central, Andrés Hurtado, quien a través de su experiencia existencial va negando cualquier posible atisbo de esperanza. Su suicidio es la conclusión final de una búsqueda apasionada de sentido vital sin encuentro posible en la realidad humana.

3.- De estos sentimientos de base es fácil concluir en la atormentada emocionalidad de nuestro escritor proyectado por la fuerza de sus vivencias a un mundo interior regido por el pesimismo más profundo y por el escepticismo más completo.

4.- Son sumamente esclarecedoras las ideas que desarrolla Ignacio Elizalde en el capítulo "Baroja y la política española" de su obra *Personajes y temas barojianos* (Cfr. *Personajes y temas barojianos*. Universidad de Deusto. Bilbao, 1986. Págs. 70-75).

Baroja se sintió interesado por las guerras carlistas⁵. Al respecto afirma Carmen Iglesias en su estudio *El pensamiento de Pío Baroja*: “Baroja nació en el momento en que finalizaba la Guerra Carlista y en la región en que habían tenido lugar importantes batallas. El recuerdo de esta lucha —una de las últimas en que aún era posible el heroísmo personal, con sus guerrilleros, sus emboscadas, sus saqueos y crueldades— debió perdurar en todo el País Vasco y, sin duda, causó una gran impresión en Baroja, quien, como niño, captó únicamente lo más romántico del acontecimiento bélico y lo que más estimulaba su imaginación”⁶. Ahora bien, lo que en sus primeros años pudo ser una visión romántica, en tiempo de su madurez y especialmente en época de su vejez fue un sentimiento dramático y un desgarrón emocional que le condujo a un estado de profundo pesimismo por la incapacidad del ser humano frente al absurdo de la guerra y a la sinrazón de la muerte.

En distintas novelas narra esta suerte de episodios nacionales centrados preferentemente en el País Vasco y Navarra: *Zalacaín el aventurero* (1909), *Memorias de un hombre de acción* (1913-1935), *Juventud, egolatría*, etc. En otras ocasiones, inventa países fabulosos para novelar el absurdo de la guerra ya sean civiles o imperialistas como en *Paradox, rey*. Sus obsesiones sobre la violencia y la guerra se centran preferentemente en estas obras.

En las obras de Pío Baroja no se verifican planteamientos maniqueos de buenos y malos, ni se justifican unas posiciones para negar las contrarias. Pío Baroja, desde su agrio y amargo criticismo, desapruueba los comportamientos de unos y de otros, porque todos ellos se caracterizan por la violencia, por los desmanes y por la crueldad. Por otro lado, los personajes barojianos representan no tanto enunciados psicológicos de una conducta como comportamientos genéricos de una forma de ser y de una interpretación de vida. Desde este punto de vista, los héroes barojianos, héroes sólo por ser personajes centrales de la narración, asumen una aureola simbólica que trascienden la concreción de la propia personalidad. Los personajes de Pío Baroja carecen de valor histórico a pesar de su claro historicismo lo mismo que están faltos de sentido psicológico a pesar de sus fuertes y bien caracterizadas personalidades. Estos importan especialmente por lo que representan. Si esto es así, cabe afirmar que los personajes barojianos en sus circunstancias noveladas representan formas del sentimiento o maneras de creencia del propio autor más que descripciones objetivas y realistas de unas situaciones históricas concretas. En esta misma línea de interpretación se puede afirmar que las novelas de Pío Baroja reproducen no tanto lo que debió ser o lo que realmente fue un acontecer dado como las valoraciones que merecen esos mismos acontecimientos en el ánimo de nuestro autor.

5- Una prueba de lo afirmado es la presencia de este tema en sus novelas. Desde *Zalacaín el aventurero* hasta *Memorias de un hombre de acción*, pasando por *La nave de los locos* o *Los confidentes audaces*. Muchas de sus obras son narraciones noveladas de las guerras carlistas, acontecimiento clave durante decenios de la historia de España y, por tanto, tema lógico para un escritor tan obsesionado por su entorno y por su historia como Pío Baroja.

6- Cfr. Carmen Iglesias: *El pensamiento de Pío Baroja*. Antigua Librería Robredo. México, 1963. Págs. 48-49.

Incluso, la crítica tan feroz que realiza el novelista vasco sobre situaciones, personajes, ambientes, etc., permite hablar de cierto regusto por lo macabro y por lo desagradable. El mal gusto y la caricatura cínica que emplea con cierta frecuencia para caracterizar conductas y actitudes permiten al lector acceder en toda su inmediatez a la realidad retratada por el novelista sin tapujos estilísticos ni vaselinas narrativas. Desde este punto de vista, parece consecuente poder hablar de ciertas técnicas propias del tremendismo en el estilo barojiano.

El simbolismo valorativo de los personajes y de las anécdotas noveladas, las agrias críticas contra todo comportamiento violento y fanático, el trasfondo benevolente y humanitario con una cierta dosis de cinismo frente a los comportamientos y actitudes del hombre en general, el empleo de ciertas técnicas narrativas que recuerdan o se acercan al tremendismo, la gran fuerza personal de su estilo, etc., hacen que las novelas de Pío Baroja se diferencien de las obras históricas de los grandes narradores del momento: Pérez Galdós y Valle Inclán. Y sin embargo, esos mismos recursos expresivos como igualmente la orientación de sus temas le permiten acercarse a la narrativa de otros escritores más actuales. Uno de los casos más sobresalientes, entre otros posibles, es el de Camilo José Cela en su obra *La familia de Pascual Duarte*.

Cuando Cela le pidió a Pío Baroja un prólogo para su reciente obra *La familia de Pascual Duarte*, petición despreciada olímpicamente por el escritor vasco seguramente porque no conocía la obra e interpretaba el acercamiento del escritor gallego como simple búsqueda de notoriedad y de atractivo editorial, no sólo aspiraba al visto bueno y al aplauso de uno de los grandes novelistas del momento sino también pretendía de forma más o menos consciente reconocer una afinidad estilística o bien testimoniar una deuda narrativa.

Pío Baroja no novela la guerra civil española. Los hechos históricos superaron con creces los débiles resortes de su espíritu. A su vez, Pío Baroja no era un escritor bien visto por el poder oficial debido a su pasado turbio según la ideología dominante. Por otro lado, el escritor vasco para estas fechas es un hombre cansado y decrepito. Ni por temperamento, ni por posibilidades propias y ajenas estaba predispuesto a escribir una novela sobre la guerra civil española. Sin embargo, a lo largo de los muchos años de magisterio, el escritor donostiarra muestra un camino y concreta un estilo, en los que se irán educando muchos de los escritores posteriores. Uno de ellos, Camilo José Cela. *La familia de Pascual Duarte* es una buena muestra de este magisterio o de esta analogía de enfoque y de solución narrativa.

Sin querer entrar en disputas de afinidades o deudas, sí parece lógico plantear una cierta identidad espiritual y una sintonía temática entre la novelística de Pío Baroja y la obra primogénita de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte*. Estos datos justifican el título de este trabajo: "Presencia de Pío Baroja en la obra narrativa de Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*".

Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte* inaugura en la narrativa española de posguerra la vía de un "nuevo realismo" y el reencuentro con una línea

de claro signo rehumanizador perdida a consecuencia de la guerra civil española⁷. Tras un período donde se imponen las tendencias novelísticas de la evasión o de la recordación, con esta obra la narrativa española vuelve los ojos hacia un realismo de sentido problemático y de carácter crítico.

Reduciendo la trama de la novela y tomando el discurso lógico de los acontecimientos en su progresión cronológica se puede afirmar que *La familia de Pascual Duarte* es la historia trágica de seis muertes violentas: los cinco asesinatos-muertes cometidos por Pascual y el ajusticiamiento del asesino como respuesta compensatoria o expiatoria de la sociedad establecida. Las cinco primeras muertes están narradas de forma autobiográfica por el propio Pascual Duarte. Es la confesión escrita de su caso, la justificación de un comportamiento aparentemente criminal pero humanamente inocente.

El hombre puede escribir todas las anécdotas y circunstancias de su vida, excepto las de su propia muerte. El autor, para solucionar este principio de verosimilitud narrativa, tiene que crear una serie de figuras como el transcriptor, quien recoge el manuscrito y completa la historia de Pascual gracias a las cartas del presbítero S. Lurueña y del guardia civil Cesáreo Martín. De esta forma, a través de la técnica epistolar, función narrativa del presbítero y del guardia civil, somos capaces de conocer cómo fue y en qué circunstancias se dio el ajusticiamiento de Pascual Duarte.

Según el orden cronológico de los hechos, la primera muerte que lleva a cabo Pascual es la de su yegua. Después de regresar del viaje de bodas, marcha a la taberna de Martinete el Gallo para celebrar con sus amigos su matrimonio. El abundante vino, la efervescencia de ánimo y el mínimo dominio de sus instintos, unas gracias malintencionadas de Zacarías, la respuesta airada de Pascual provocan una reyerta que acaba con el apuñalamiento de Zacarías⁸:

Me fui hacia él y, antes de darle tiempo a ponerse en facha, le arreé tres navajazos que le dejé como temblando. Cuando se lo llevaban, camino de la botica de Don Raimundo, le iba manando la sangre como de un manantial...

(P. 680)

Después de la reyerta con Zacarías, sin consecuencias trágicas, en un estado de máxima exacerbación a causa del incidente y del vino, le comunican el aborto de Lola, su mujer, como consecuencia de una caída desde la yegua.

La rabia que llevaba dentro no me dejó ver claro; tan obcecado estaba que ni me percaté de lo que oía.

— ¿Dónde está la yegua?

— En la cuadra.

...

7.- En torno a las tesis que definiendo en estas páginas sobre la idea medular de *La familia de Pascual Duarte* asumo la línea defendida por Gonzalo Sobejano en su obra *Novela española de nuestro tiempo*. (Cfr. Prensa española. Madrid, 1975. Págs. 89-106).

8.- Para las citas de la obra de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* sigo en esta ocasión la edición de *Las mejores novelas contemporáneas 1940-1944* (T.X). Edit. Planeta. Barcelona, 1967. Págs. 579-750.

La yegua se movía hacia el rincón. Me arrimé; llegué hasta poder darle una palmeta en las ancas. El animal estaba despierto, como impaciente.

— ¡To, yegua!

Fue 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 la de Zacarías...

Cuando de allí salí saqué el brazo dolido; la sangre me llegaba hasta el codo. El animalito no dijo ni pío; se limitaba a respirar más hondo y más de prisa, como cuando le echaban al macho.

(Ps. 683-4)

La segunda muerte es la de su perra Chispa. Chispa es su compañera de caza y de diversiones. Con ella dialoga con los gestos y con las palabras. Sin embargo, la mirada escrutadora de su perra en un día de calor y en medio de una excitación nerviosa le lleva a disparar sobre la perra.

La perra volvió a echarse frente y volvió a mirarme; ahora me doy cuenta de que tenía la mirada de los confesores, escrutadora y fría, como dicen que es la de los linceos... un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos. El pitillo se me había apagado; la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro, y su mirada me calentaba la sangre de las venas de tal manera que se veía llegar el momento en que tuviese que entregarme; hacía calor, un calor espantoso, y mis ojos se entornaban dominados por el mirar, como un clavo, el animal.

Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra.

(Ps. 638-9)

La tercera muerte, ya asesinato, es la del Estirao, el chulo de la hermana y amante de la mujer de Pascual. Entre el Estirao y Pascual existe una rivalidad manifiesta de carácter machista que acaba con la muerte del primero.

El Estirao, haciendo un esfuerzo supremo, intentó echarme a un lado.

Lo sujeté del cuello y lo hundí contra el suelo.

— ¡Achate fuera!

— ¡No quiero!

Forcejamos, lo derribé, y con una rodilla en el pecho le hice la confesión:

— No te mato porque se lo prometí...

— ¿A quién?

— A Lola.

— ¿Entonces, me quería?

Era demasiada chulería. Pisé un poco más fuerte... La carne del pecho hacía el mismo ruido que si estuviera en el asador... Empezó a arrojar sangre por la boca. Cuando me levanté, se le fue la cabeza —sin fuerza— para un lado...

(Ps. 721-2)

La cuarta muerte se centra en el asesinato de su propia madre. Las relaciones de madre e hijo siempre habían sido difíciles y tirantes. Incluso, desde los tiernos años de la infancia de Pascual existía un odio mal disimulado por parte de los dos. Es un asesinato premeditado y frío durante largo tiempo deseado.

Di la vuelta para marchar. El suelo crujía. Mi madre se revolvió en la cama.

— ¿Quién anda ahí?

Entonces sí que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca... En una de mis vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar.

Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno...

Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón —el izquierdo— y me lo arrancó de cuajo. Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta...

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

(Ps. 730-732)

A partir del asesinato de la madre, el relato autobiográfico se interrumpe. Hay que espigar con atención los datos sueltos que nos ofrece la narración para poder recrear circunstancias y tiempo del quinto asesinato: el Conde Torremejía, Don Jesús González de la Riva.

En la “Carta anunciando el envío del original”, Pascual afirma: “pero resulta que de los amigos de Don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) ...” (P.627). Pascual suplica el perdón divino para el conde lo mismo que desea el perdón del conde para con él. En la dedicatoria, se explicita la razón de este perdón: “A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía” (P. 631). En la dedicatoria se aclara la paternidad de este asesinato. Sin embargo, al verificarse este dato antes de iniciarse la narración, queda marginado de la atención del lector. Es un aspecto clave para la interpretación de la obra que queda soslayado en la dinámica interna de la narración. Al final de la obra en “Otra nota del transcriptor” se nos dice “Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva —del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso— nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él...” (Ps. 745-6). Más adelante hay otra cita que insiste sobre el particular: “porque si martes había sido el día que matara al señor conde de Torremejía...” (P. 749). Al final de la obra se reitera el asesinato del conde a manos de Pascual, pero de

una forma tan esporádica y descontextualizada que pierde aparentemente todo su significado y toda su función narrativa. Sin embargo, como ya hemos adelantado, es una anécdota clave en el entramado narrativo de la obra.

Centrándonos en la sexta muerte, el ajusticiamiento de Pascual, que, como se ha afirmado con anterioridad, debe interpretarse como la respuesta que asume la sociedad organizada frente al comportamiento descarriado y criminal de uno de sus miembros, lo conocemos de forma velada y parcial pero suficientemente objetiva para sacar una idea clara de la muerte del protagonista. Según la carta del presbítero Lurueña:

Para un servidor, que recogiera sus últimas palabras de arrepentimiento con el mismo gozo con que recogiera la más dorada mies el labrador, no deja de ser fuerte impresión la lectura de lo escrito por el hombre que quizás a la mayoría se les figure una hiena (como a mí se me figuró cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser.

Su muerte fue de ejemplar preparación y únicamente a última hora, al faltarle la presencia de ánimo, se descompuso un tanto, lo que ocasionó que el pobre sufriera con el espíritu lo que se hubiera ahorrado de tener una mayor valentía.

(P. 747)

El Guardia civil Cesáreo Martín expone en su carta ideas parecidas, pero sin la delicadeza y ternura del presbítero:

En cuanto a su muerte, sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un ¡*Hágase la voluntad del Señor!* que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patíbulo se desmayó y cuando volvió en sí, tales voces daba de que no quería morir y de que lo que hacían con él no había derecho, que hubo de ser llevado a rastras hasta el banquillo. Allí besó por última vez un crucifijo que le mostró el padre Santiago, que era el capellán de la cárcel y mismamente un santo, y 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.

(Ps. 749-750)

Lo mismo que planteábamos a la hora de valorar narrativamente la presentación y explicitación del asesinato del Conde de Torremejía eso mismo encontramos en torno al ajusticiamiento de Pascual Duarte. Al ofrecernos su muerte al margen de la narración principal, la autobiografía del propio ajusticiado, queda como desligada de la acción central, cuando todos sabemos que es la anécdota más importante de todo el entramado narrativo. El carácter moralizador de la obra se centra precisamente en el factor conclusivo de la obra, pero éste se ofrece de tal manera difuminado y velado que a nivel receptivo pierde el papel clave de significado, convirtiéndose en apariencia en una especie de facecia secundaria dentro de la narración .

¿Este desajuste narrativo es un error de composición o inversamente el autor juega con el lector para que percibiendo tan groso despiste se pregunte por las cau-

sas reales de esta distribución narrativa? ¿Desajuste narrativo o voluntad narrativa? La respuesta la vamos a encontrar a través del análisis totalitario de la obra, desvelando los significados y las funciones parciales y orgánicas de los diversos componentes de la narración.

Iniciamos este estudio de interpretación por el propio protagonista de la obra: Pascual Duarte. El único personaje con entidad es Pascual. Los demás personajes giran en torno a la figura del criminal como complemento significativo o funcional. Es simplemente el resultado de una confesión autobiográfica:

Voy a explicarme un poco. Como desgraciadamente no se me oculta que mi recuerdo más ha de tener de maldito que de cosa alguna, y como quiero descargar, en lo que pueda, mi conciencia con esta pública confesión, que no es poca penitencia, es por lo que me he inclinado a relatar algo de lo que me acuerdo de mi vida.

(P. 727)

La narración se centra en la descripción de una vida, pero no una descripción exhaustiva y completa sino significativa: “lo que me acuerdo de mi vida”, es decir, los acontecimientos más significativos de una existencia. Por esta razón, todas las anécdotas y todos los personajes se subordinan a este principio de significación narrativa: el yo-autobiográfico.

Pascual Duarte representa la forma de ser del hombre primitivo, del hombre natural. Como tal, presenta una psicología primaria e instintiva, naturaleza apasionada, caracterizada por sentimientos extremos. A priori, Pascual no es bueno ni es malo. Son las circunstancias y las personas las que hacen que se comporte de una manera u otra. Pascual sólo responde con la misma moneda a los seres o cosas que entran a formar parte de su entorno vital. Pascual es capaz de los más extremos sentimientos de amor y de odio. Ama a los que le quieren y se muestran respetuosos con él: su hermana Rosario, su hermano Mario, Don Santiago, capellán de la cárcel de Badajoz, Don Conrado, director de la cárcel de Chinchilla, Esperanza, segunda mujer de Pascual, y algunos momentos de su vida marital con Lola, su primera mujer. Pero odia intensamente a su madre, a Rafael, amante de su madre, al Estirao, etc. Es pacífico o irascible según las circunstancias. Es capaz de llorar de ternura o de asesinar por animadversión. Está dispuesto a perdonar las más graves ofensas, el deshonor que ocasiona el comportamiento voluptuoso de Lola, como a culpar las faltas de egoísmo o ausencia de amor de sus semejantes, su madre. Pascual es un hombre de sentimientos extremos por presentar una personalidad primaria e instintiva.

Para comprender las reacciones de Pascual hay que estudiar el medio humano y las circunstancias que le rodean. Desde el punto de vista de las circunstancias ambientales, la nota más significativa es la privación. La escasez de comida, de cultura, de medios junto a la falta de cariño y ternura en un medio duro —tierra seca, mucho sol—, etc., le convierten a Pascual en un sujeto en permanente estado de alerta como medio para sobrevivir en una lucha por la vida tan bestial como desigual.

Si Pascual llega a ser criminal, no es por voluntad o por querencia, sino por las circunstancias. El sujeto está determinado a ser lo que las circunstancias, huma-

nas o ambientales, obligan a que sea el individuo. Si Pascual llega a ser un criminal es porque las circunstancias le han obligado a ser criminal. Cuando Pascual lleva a cabo sus actos extremos de violencia y muerte, nunca se pregunta por cuestiones de ética o moral. El actúa de forma instintiva según los dictámenes de su corazón. Pascual obedece la justicia del instinto, aunque esta obediencia sea una clara transgresión de la justicia social.

Hay una clara ruptura entre moral instintiva y moral social, y Pascual sufrirá las consecuencias de este desajuste. Toda actuación de Pascual es la respuesta natural frente a un estímulo. Según la naturaleza del estímulo así será también el sentido de la respuesta.

La narración se centra en cinco respuestas extremas relacionadas con muertes-asesinatos. Mata a la yegua porque es la causante, o por lo menos así interpreta Pascual, del aborto de su mujer. Mata a la perra porque le mira fría y acusadoramente. Asesina al Estirao porque significa el desafío y el deshonor. Se convierte en parricida porque no puede soportar la permanente instigación de su madre. Y, por último, desconocemos las razones que motivan el asesinato del conde.

Frente a estas muertes, cabe plantear diferentes puntualizaciones, ya sean tomadas desde el punto de vista de la moral instintiva o de la moral social. Desde la perspectiva de la justicia social, las muertes de los animales no entrañan culpa, porque es destruir un bien personal sin repercusión a un segundo. La muerte del Estirao significa para Pascual tres años de cárcel real, aunque la condena fue de veintiocho años. La muerte de la madre, en medio de una imprecisión narrativa total por falta de datos puntuales, significa una prisión de unos diez años. El asesinato del Conde de Torremejía implica el ajusticiamiento y garrote para el acusado. Las muertes que ocasiona Pascual presentan una graduación de condena en relación con la transgresión legal de su comportamiento: desde la inocencia hasta el garrote. Sin embargo, desde la perspectiva de la justicia instintiva las tres primeras muertes forman un bloque unitario, ya que las tres son consecuencia de una provocación consciente o inconsciente contra su hombría, principio fundamental en una sociedad primitiva y natural. Tiene que matar a la yegua porque ha ocasionado la pérdida de la prueba palpable de su machismo, el hijo. Mata a la perra porque en su mirada escrutadora y fría, como la de su madre y la de Lola, asume la acusación de su impotencia y poca hombría al no ser capaz de embarazar una vez más a su mujer o de producir hijos que la muerte se los lleva. La endeblez física de los hijos o la ausencia de éstos son razones de su falta de hombría. Asesina al Estirao porque es el causante de la deshonor familiar y de su honor particular, al ser el chulo de su hermana y el amante de su mujer durante los dos años de ausencia del hogar. La muerte de la madre es un asesinato querido y premeditado, con el que busca romper todas las ataduras con el ser que le dio una vida tan cruel e inhumana. ¿Por qué mata al conde? Nueva interrogación sin respuesta. Las pocas veces que Pascual ha tenido algún trato con el conde, éstas han sido hasta cariñosas. Incluso, cuando Pascual le remata, según la dedicatoria, éste le sonrío y le llama cariñosamente "Pascualillo".

Desde una valoración estrictamente textual y denotativa, no encontramos sentido ni a la muerte del conde de Torremejía ni a los desajustes narrativos que se

dan en esta obra y que mencionábamos con anterioridad. Esto nos obliga a acceder a la novela desde presupuestos simbólicos, aportando a la obra unos significados más universales y connotantes. Damos el paso definitivo de una lectura referencial a una lectura simbólica.

La yegua y la perra son animales domésticos que se relacionan con el trabajo y con el pasatiempo: arar, llevar cargas o bien cazar y pescar. Son los animales que ponen en relación directa al sujeto con el medio, con su naturaleza. Cuando Pascual mata a la yegua y a la perra, junto a la aniquilación de un agente molesto —acusación o destrucción de la prueba real de su hombría— lectura denotante, destruye el lazo que le une con su medio ambiente, con su entorno natural. Pascual rompe con un medio embrutecedor, pobre, duro, que le impide realizarse como hombre y contra lo que tiene que luchar permanentemente para garantizar la pura subsistencia. La muerte de estos dos animales simboliza la negación del medio ambiental.

El Estirao representa el medio humano. Un medio humano hostil, cínico, provocador, desafiante, aniquilador. La afirmación del sujeto frente a este medio enemigo y destructor supone su completa negación. El asesinato del Estirao significa la renuncia y rechazo a su medio humano.

La madre representa el ser y la vida. Cuando Pascual da muerte a su propia madre, este asesinato simboliza el rechazo por parte del personaje a su propio ser, a su misma existencia. Dice Pascual en sus confesiones: “No; no podía perdonarla porque me había parido. Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno...” (P. 743). Pascual experimenta una existencia cruel, despiadada, con un grado de brutalidad sólo comparable con la deshumanización de su madre. La muerte de la madre connota la dejación del ser hacia su propia existencia.

En este contexto, ¿qué puede simbolizar la muerte del conde? Los asesinatos o muertes que va realizando Pascual de manera progresiva e intensiva son actos de autoafirmación personal en la medida que destruye los elementos perturbadores de su vida. Pascual destruye y renuncia a su medio ambiente, a su medio humano, a su propia existencia. ¿Qué está rechazando Pascual con el asesinato del conde?

Sabemos a través de las breves y sucintas pinceladas que aquí y allá nos va ofreciendo la narración que el conde es centro del poder social en ese ambiente inhóspito de Torremejía. Su casa, a diferencia de todas las demás, es nobiliaria con gran escudo de piedra. Está frente a frente de la Iglesia formando las dos únicas edificaciones sólidas y pétreas. Cultiva las flores y los árboles frutales. Vive frente al común denominador de los habitantes del lugar en una especie de paraíso. Las sobras de sus comidas alimentan y engordan a las anguilas. Si Pascual y los habitantes de Torremejía forman el “contrafactum” social, el conde es el “factum”. Desde este punto de vista, el conde representa el poder social establecido. A su vez, este orden social es de tal manera destructor para el pobre Pascual, y con Pascual todos los habitantes llanos de ese mismo pueblo —miseria, privación, indigencia, etc.—, que la única forma de sobrevivir y proclamar el ser personal es anulando y destruyendo dicho orden social, asesinando al conde. Desde esta perspectiva parece consecuente que la conducta de Pascual frente al Conde de Torremejía sea la muerte-asesinato. Cuando Pascual asesina al Estirao o a la madre, la condena

que le impone la sociedad es la de un número mayor o menor de años de cárcel; cuando el destruido es el orden social, entonces la sociedad se organiza para acabar con el agente distorsionador de su orden. El comportamiento de la sociedad es idéntico en su apasionamiento y violencia al mostrado por Pascual Duarte. El ajusticiamiento de Pascual es la respuesta que de forma instintiva da esa sociedad para proclamar y garantizar su existencia y sus formas de conducta. De esta manera, se observa bien a las claras cómo el orden establecido, la justicia social, responde con la muerte y la violencia frente a los elementos peligrosos o distorsionantes de la calma y de la armonía social.

Desde este punto de vista, aparecen diáfanos tanto el sentido como la función que juega la doble muerte del conde y de Pascual: una alteración extrema del orden establecido y una respuesta también extrema por parte del poder oficial —llámese jurídico— para recuperar y encauzar la armonía social perdida o en peligro de descomposición.

Dando un paso adelante en la interpretación de la obra, me parecen sumamente valiosas las acotaciones de tiempo que se dan en la novela. A lo largo de la acción vivencial de Pascual no importan tanto las fechas como los hechos. Por eso, aunque se puede reconstruir la cronología de los acontecimientos en bloques amplios de tiempo y es difícil e incluso imposible datar con precisión las anécdotas concretas, aspecto importante para notar la poca importancia que el tiempo cronológico tiene en el desarrollo de la acción. Sin embargo, llegado el momento de la suspensión narrativa, lo que exige un complemento a base de cartas, de noticias que nos da el transcriptor, etc., para poder tener una idea completa de la acción, se multiplican las referencias a los datos cronológicos y tenemos noticias de unos hechos muy confusos con unas fechas muy concretas. La muerte del conde Torrejón tuvo lugar en 1936, el ajusticiamiento de Pascual en 1937, la recuperación de la historia de Pascual en 1939. La publicación de esta historia en 1942. Sin embargo, la verdadera historia de Pascual se desarrolla entre 1936 a 1939, años límites de la guerra civil española. De esta manera, la analogía cronológica existente entre la historia personal de Pascual Duarte y los acontecimientos bélicos de la contienda civil hacen pensar que la historia de Pascual Duarte perfectamente puede ser la historia simbólica pero real del cómo y del por qué de la guerra civil.

Pascual Duarte representa finalmente a un pueblo español que debido a todas las circunstancias de vida es capaz de romper con todas sus tradiciones y costumbres para enfrentarse con el orden establecido y los sistemas imperantes. La acción de este pueblo fue desalmada y violenta. Pero la reacción del orden vigente para devolver la paz social perdida fue igualmente despiadada y salvaje. Ya sea bajo imperativos de una justicia natural-instintiva o bajo principios de una justicia social-legal, los resultados fueron los mismos: la barbarie, la destrucción y la muerte. La guerra civil española es la historia salvaje y criminal de una acción de desorden social y de una reacción de recuperación de este orden perdido bajo el mismo denominador común de crueldad, barbarie y muerte.

¿Por qué Cela utiliza la técnica de las alusiones y elusiones? ¿Por qué en una obra tan pensada y meditada existen desajustes narrativos aparentes? ¿Por qué las

dos anécdotas principales de la obra quedan veladas y soslayadas dentro de la acción narrativa? La respuesta parece lógica, después del análisis que hemos ofrecido. Camilo José Cela tiene que usar unas técnicas narrativas concretas para poder expresar en su totalidad el universo de valoraciones que le merecen los hechos novelados. Desde este punto de vista, narra sin dificultades los primeros pasos de la historia de Pascual Duarte, pero cuando ésta se acerca a los prolegómenos de la guerra civil tiene que cambiar de sistema narrativo. Es simple estrategia narrativa para superar la censura y poder publicar su obra. Las alusiones y elusiones le permiten contar una historia con su completo dramatismo para que el lector la recree y tome partido en la misma.

Una vez analizada la obra, podemos volver con ciertas garantías a plantear influencias o afinidades de valoración y enfoque entre Pío Baroja y Camilo José Cela. En primer lugar tendríamos que mencionar la preocupación de ambos escritores ante el hecho de las guerras civiles. En segundo lugar, la utilización de las técnicas del tremendismo, en Pío Baroja de forma más suave que en Cela, responde a un afán de verismo y de verosimilitud narrativa. Los hechos descritos —destrucción, muerte, violencia, etc.— son tan deshumanizados y despiadados que sólo a través del tremendismo, de la exageración de los rasgos más desagradables y mórbidos, se puede ser fiel con la realidad retratada. En tercer lugar, los acontecimientos descritos en las obras de ambos autores no son tanto reproducción fiel de una realidad, sino plasmación de los sentimientos, estados de valoración o conciencia que dichos hechos producen en el espíritu de los escritores. Por eso se puede hablar de un fundamento simbólico más fuerte en Cela que en Pío Baroja. En cuarto lugar, es interesante afirmar que para ambos escritores en estas obras de guerra civil y destrucción no hay vencedores ni vencidos, ni justificación para un bando y desaprobación para otro, etc., sólo hay perdedores, porque hablando de la guerra y de la destrucción no pueden existir vencedores o portadores de razón. Todos son causantes de la ruina y de la desintegración moral. La crítica es feroz tanto para unos como para otros, para los rojos como para los blancos, porque ambas partes cometen iguales atrocidades e idénticas violencias en nombre de supuestos justos y absolutos. En quinto lugar, hay que remarcar dentro de este ambiente sórdido un cierto grado de ternura y humanidad hacia los desposeídos e indigentes sociales. Pascual Duarte puede ser un criminal pero está descrito con una gran dosis de ternura simplemente por ser un pobre hombre producto de las circunstancias. Pío Baroja tiene una frase clave en sus *Memorias* que muy bien puede ser tomada como síntesis simbólica de la obra de Cela:

Ya dentro de la República, mi tesis era que el pueblo revolucionario se insubordinaría, y que el gobierno se vería en el caso de ametrallarlo.

(O.C. VII - 243)

Todos los rasgos mencionados presentes en la obra de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte* y comunes al ámbito novelesco de Pío Baroja permiten hablar de “Presencias de Pío Baroja en la obra novelística de Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*”.