

## ANÁLISIS FÍLMICO-LITERARIO DE LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE

*Al Dr. Manuel Alvar,  
mi maestro de siempre.*

### *Sentido del tiempo*

Pretendo, con este trabajo, poner de relieve el "valor" del tiempo desde una doble vertiente: la fílmica y la literaria. Porque, si bien es cierto que la literatura es un arte del tiempo, no lo es menos que la aportación más importante del cine la representan su manejo del tiempo y su influencia en las demás artes que con él conviven, principalmente la literatura.

¿Se podrá pensar que el cine —dada la fuerza de la imagen— es preferentemente un arte del espacio? A esta cuestión contesta con un no rotundo Marcel Martin,<sup>1</sup> ya que —según él— cuando tomamos contacto con un filme, no es el espacio lo que se nos impone con mayor fuerza, sino el tiempo. En efecto, se puede hablar de una temporalidad pura en un filme —sucesión de superficies blancas— pero no se puede hablar de un espacio del filme, ya que la pantalla no es una superficie, sino una abertura y una profundidad. No se puede hablar de un espacio *del* filme, sino de un espacio *en* el filme, o sea, del espacio en que se desarrolla la acción diégetica. Parece innegable que el cine es ante todo un arte del tiempo. Esto se percibe inmediatamente en todo nivel de aprehensión del filme, tanto en un nivel formal —el filme es una sucesión temporal de imágenes— como en un nivel profundo y específico. El cine, en definitiva, *temporaliza* todo cuanto representa, y además *valoriza el tiempo*. Acentúa su dominio sobre nosotros y nos lo hace no sólo sensible, sino incluso molesto. En cambio, es indiferente el uso que se haga

<sup>1</sup> MARCEL MARTIN, *Estética de la expresión cinematográfica*, Madrid, 1958, pp. 233-249.

del espacio, que se presta a todos los planteamientos y empalmes; el tiempo, por el contrario, tiene una estructura con una dirección única, e impone a nuestra percepción un discurso irresistible e irreversible. La aportación esencial del cine no reside en la posibilidad de transportarnos en un instante de Madrid a París —experiencia factible en un futuro no lejano, gracias a los adelantos modernos—, sino más bien en presentarnos la torre Eiffel a mediodía e inmediatamente a la puesta del sol, experiencia que no podremos vivir nunca, porque supera los medios humanos. El dominio del tiempo constituye la manifestación más formidable de la aportación técnica y estética del cine en el terreno del arte.

Sin menospreciar la influencia cinematográfica del espacio en *Pascual Duarte*, damos preferencia a la influencia fílmica del tiempo, por parecernos más sutil e interesante. No dejan de ser ciertas, a este respecto, las palabras de René Clair: "El novelista dispone también del tiempo y el espacio con la misma libertad que el autor cinematográfico. En la novela, como en el cine, todo puede suceder en una tarde, pero en unas líneas, en unos segundos, pueden pasar unos cuantos años. Las transiciones se hacen con la misma libertad".<sup>2</sup>

Porque la literatura es una de las artes del tiempo, nos ha parecido oportuno analizar el uso de los tiempos en el *Pascual Duarte*, partiendo de las concomitancias y diferencias habidas en este terreno entre la obra de Cela y *L'étranger* de Camus. Los tiempos en el *Pascual Duarte* están en función de la parábola trágica que describe el deambular fatal del protagonista o antihéroe celiano. El tiempo exacto —como me decía Cela en una charla personal— lo miden sólo los relojes. Su novela está narrada desde el presente, pero con una serie de modalidades verbales que crean *relieve temporal*. Cela ha sabido sortear los difíciles escollos de las palabras para expresar el punto de vista de su personaje. A propósito del trabajo ingrato y fatigante del escritor, decía Orson Welles —y no le faltaba razón— que "los más desgraciados son los escritores. Están completamente solos ante su papel

<sup>2</sup> RENÉ CLAIR, *Reflexiones sobre el cine*, Madrid, 1955, p. 214.

blanco. Tienen que sentarse, pensar, jugar con palabras. Esto es terrible".<sup>3</sup>

Cela ha sabido salir incólume y áiroso en esta obra de la terrible prueba del juego con las palabras que conlleva el novelar. Recuerdo la contestación que me dió, en agosto del 1971, a la pregunta "¿Se siente seguro y contento de ser escritor?". —"Seguro, no; en la seguridad puede estar el peligro. Me siento contento porque, con la pluma en la mano, creo que puedo realizarme como hombre, que en definitiva es lo único que interesa".

Si la película *Senso* (1953-1954), de Luchino Visconti, entre otras, se puede considerar como todo un *flash-back*, cuyo presente estaría constituido por los diversos comentarios de la protagonista, *Pascual Duarte* puede considerarse igualmente un gran *flash-back* en que el protagonista revive y nos hace partícipes de los diversos avatares de su vida, que le han conducido a la espera de la pena capital. Hay a lo largo de la novela, irregularmente distribuida, una serie de consideraciones que nos hacen ver que Pascual está relatando desde el presente. "La novela —me aclaraba Cela en agosto de 1971— está escrita en presente histórico, con todas las licencias precisas y permisibles. En la memoria, el tiempo se interfiere. Quien narra el tiempo cronológicamente y en su orden es el reloj".

Así, en el capítulo 1, antes de comenzar a relatarnos su vida, Pascual confiesa que no es malo por naturaleza, sino que el destino y las circunstancias lo han hecho así. En el capítulo 2, antes de hablarnos de sus padres, declara: "De mi niñez no son precisamente buenos recuerdos los que guardo". De ahí pasa sin transición al pasado, a la narración: "Mi padre se llamaba Esteban Duarte Diniz..." (p. 66).<sup>4</sup>

En el capítulo 4, Pascual nos hace sentir de nuevo que está recordando desde el presente, cuando, dirigiéndose al destinatario de sus memorias, explica:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo

<sup>3</sup> *Nuestro cine*, Madrid, nº 55, p. 34.

<sup>4</sup> Hago las citas por la edición de las *Obras completas* de C. J. CELA, I, Madrid, 1962.

me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela, ya que, a más de que probablemente no me saldría, siempre estaría a piñe del peligro que me daría el empezar a hablar y hablar para quedarme de pronto tan ahogado y tan parado que no supiera por donde salir (p. 82).

Aquí tenemos la declaración expresa de una consciente indiferencia temporal. El narrador mezcla tiempos diferentes, porque en la conciencia, como en el filme, todo se halla mezclado y en presente. La indiferencia temporal es muy corriente en el *Pascual Duarte*. Añadamos algún ejemplo más. Cuenta Pascual cómo la ignorancia de su madre y su propia inapetencia dieron al traste con el deseo de su padre de que continuara asistiendo a la escuela, y añade: "Cuando dejé la escuela tenía doce años; pero no vayamos tan de prisa, que todas las cosas tienen su orden y no por mucho madrugar amanece más temprano. Era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana Rosario". Y sigue narrando los recuerdos que guarda del nacimiento de su hermana (pp. 70-71).

En el capítulo 5, hay una serie de presentes reales intercalados entre los demás tiempos de la narración predominantes (46 pretéritos simples y 79 imperfectos de indicativo). Por ejemplo, se nos dice, a propósito del triste fin de su hermano Mario: "Al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras" (p. 89), y, comentando la falta de llanto de su madre ante la muerte de Mario, añade: "¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a la alimañas falta alguna les hace!" (pp. 89-90). Los otros presentes se refieren al esfuerzo —su esfuerzo presente— por relatarle al destinatario lo más fielmente posible los acontecimientos de su vida: "Ahora me cuesta un trabajo desusado el reconstruir lo que por mí pasó" (p. 91). Y poco después: "Sin embargo, y antes de pasar adelante y arriesgarme a echarlo en olvido, quiero decirle a usted. . ." (p. 93). Son estos últimos presen-

tes los que más acentúan el valor de *flash-back* de toda la narración.

El capítulo 6 es eminentemente reflexivo: reflexiones hechas en la cárcel, no desde la cárcel, por lo cual está plagado del tiempo comentado por excelencia: el presente. Sólo hay 4 pretéritos simples y 21 imperfectos de indicativo. Los 5 pretéritos compuestos, al igual que algunos futuros, son tiempos comentados también. Todo el capítulo es una afloación masiva del presente dentro del *flash-back* en que está contada la novela. Es muy breve este capítulo con respecto al que le antecede y le sigue; resulta así que su tiempo débil (poca acción) no se come la narración, ni interrumpe los tiempos fuertes (acción abundante o tensa) de los dos capítulos en que está enmarcado.

Si se unen los 84 presentes de indicativo a los 5 pretéritos compuestos, y se comparan con los 30 pretéritos simples y los 14 imperfectos de indicativo, se colige que el tiempo preponderante en el capítulo 13 es el comentado.

Pascual nos hace sentir una vez más el presente desde el que escribe: "Cerca de un mes entero he estado sin escribir; tumbado boca arriba sobre el jergón" (p. 14). Se trata de un *tempo lento*, que sirve de remanso a la agitación de los capítulos anteriores. Es como un examen de conciencia que acaba con la confesión ante el capellán del presidio: "En este largo mes me dediqué a pensar... Son muchos treinta días seguidos dedicados a pensar en una sola cosa, dedicado a criar los más profundos remordimientos, solamente preocupado por la idea de que todo lo malo pasado ha de conducirnos al infierno" (p. 142). Tras haberse confesado, le acomete una gran desazón y un profundo abatimiento, que no puede calmar más que poniéndose a la tarea de completar su historia.

Éstas son las más importantes referencias al presente desde el que escribe Pascual, dentro de todo el gran *flash-back* que supone el relato. No es preciso insistir en la idea de que el tiempo está condensado. Pascual nos da una sagaz síntesis de su vida azarosa. No se trata de un tiempo fiel, como ocurre en *La noria* (1951), de Luis Romero —donde se nos describe un día en Barcelona a través de treinta y seis personajes— sino de toda una vida, vista a través de sus momentos más definitivamente álgidos, y contada en diecinueve capítulos,

todo ello con gran indiferencia temporal. Así, por ejemplo, en el capítulo 1, el protagonista expresa sus recuerdos de adulto, y en el 2 nos cuenta cosas de su niñez.

Se puede hablar también de un *tiempo elidido*, ya que están reducidos al máximo los tiempos débiles (de escasa acción), los cuales sirven, por otra parte, para distender el ánimo de la gran potencia dramática que tiene la acción. En realidad, estos tiempos, que podemos llamar débiles, son dos: el capítulo 6 y el capítulo 13. En cambio, los tiempos fuertes (en los que ocurren cosas interesantes) son prácticamente todos los restantes. Ello hace que el ritmo, salvo algún respiro, sea de una formidable tensión trágica.

Fácilmente se advierte que las estructuras fílmico-temporales señaladas en el *Pascual* encajan en un montaje discontinuo, consistente en la yuxtaposición de escenas distintas encaminadas a demostrar que su idiosincracia y las circunstancias —factor determinista en el *Pascual*— le han empujado a ser como no hubiera querido: “Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y las chumberas” (p. 57).

El relato del *Pascual* no está hecho como el protagonista nos confiesa (p. 82), sino que es un mosaico de sensaciones contrastadas que van *in crescendo*. Y aquí tenemos otro aspecto del montaje *discontinuo* de la novela: el *montaje por contraste*. Demos un repaso esquemático a los capítulos:

El primer capítulo es descriptivo y posee cierta tranquilidad. En el segundo, saltan en seguida a la vista las desavenencias violentas de los padres, suavizadas por el nacimiento de Rosario, la hermana de Pascual. Aparece, en el capítulo tercero, la desazón en la familia por la crianza raquítica de Rosario, desazón que contrasta con la alegría producida por su restablecimiento, desarrollo y mocedad; pero vuelve a entrar otro elemento de contraste: la ida de Rosario a Trujillo. Esbozo de alegría al volver Rosario a curarse de unas fiebres, alegría que se quiebra al irse Rosario de nuevo; este abatimiento se agudiza agresivamente en Pascual al encontrarse con el Estirao y conocer más tarde, por la propia Rosario, el trato que aquél le daba. En el capítulo 4, el nacimiento de Mario, hermano de Pascual, complicado con la trágica muerte del padre, no produce ninguna

alegría; si a esto se añaden los malos tratos a que se ve expuesto el niño, el capítulo resulta amargo. Igual sabor deja el siguiente capítulo, con la muerte de Mario. En contraste, el capítulo 6 es eminentemente reflexivo, muy breve con respecto al que le antecede y al que le sigue, de forma que este tiempo débil no se sobrepone a la narración ni interrumpe los tiempos fuertes en que está enmarcado, sino que sirve de pequeño alivio a la fuerte acción trágica que se viene desarrollando. El 7 es un capítulo movido, pero no trágico. En el 8 se contraponen la alegría y un final pesadumbroso, que se consume en el 9, y que vuelve a contrastar con la alegría que se produce en el 10; sin embargo, la desgracia se encarga de nuevo de turbar el ánimo reinante (contraste). El 11 es consecuencia del anterior; es un capítulo de depresión psicológica, lleno de malos presentimientos, fatídicamente sugeridor: Pascual no encuentra consuelo ni en su mujer, ni en su madre, ni en su hermana. El tiempo parece estacionado malignamente en un solo color de muerte: el negro de las tres mujeres. A la depresión sigue, en el capítulo 12, una cargazón de tormenta psíquica en Pascual, provocada por su mujer y su madre. Los puntos suspensivos eliden los tiempos débiles; al final, un comentario remansa y presagia la tormenta futura. Pero el *tempo lento* del capítulo 13 contrasta con el anterior, y calca la agitación de todos los anteriores (contraste). El 13 contrasta también con el 14: evasión de la cárcel e intento de evasión de España. Ante la imposibilidad de huir, Pascual decide volver a su casa. Este capítulo sirve al lector como evasión de la densidad trágica del relato. Contrasta con el 15, en el que Lola confiesa a Pascual su adulterio con el Estirao, y muere. En el siguiente, Pascual busca al Estirao, no lo encuentra y queda por el momento tranquilo; al fin se ven y se produce el homicidio. Este capítulo contrasta con el 17, en que Pascual queda en libertad: gozo y malos presentimientos se alternan. En el 18, Pascual siente alegría por el encuentro con su hermana y la Esperanza: Tiempo fuerte y alegre que contrasta con el 19, de tiempo lento, pero tenso. Aunque se conoce globalmente el final, quizá esto le presta mayor emoción trágica. La tragedia se consuma.

¿Se puede hablar en el *Pascual* de *tiempo psicológico*? Creo que sí. Hay efectivamente un tiempo sentido, no medido: un crecimiento de la ansiedad trágica que mantiene tenso al lector, salvo en algunos momentos de pasajero alivio. Cela

ha combinado sabiamente los tiempos fuertes —en los que ocurren cosas interesantes— con los tiempos débiles —de escasa acción. Y los ha combinado con una longitud y sucesión casi simétricas: Los cinco capítulos primeros están plétóricos de sucesos, pero el sexto es reflexivo (tiempo débil). Siguen otros seis capítulos, y luego el 13, de tiempo también débil. Los seis restantes abundan en acción trágica, hasta llegar al punto álgido final del asesinato de la madre: clímax de la acción diegética.

### *Decorado*

Hay tres decorados distintos en el *Pascual* que sirven de contrapunto al estado anímico del protagonista y que muestran un desarrollo paralelo de dos procesos expresivos, con el mismo contenido significativo, pero con dos registros plásticos diferentes. Dicho de otro modo, que manifiestan el estado psíquico del personaje que los contempla y describe. Me refiero al decorado fílmico, que, como tal, debe tener dos cualidades básicas: a) Ser realista (salvo cuando no lo sea el argumento); b) Participar en la acción, contribuir a crear la atmósfera psicológica del drama.

Veamos algunas muestras de esos tres decorados del *Pascual Duarte*:

1) "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 nada desmerecía de otras muchas en las que el dueño había echado porlan por sentirse más moderno. El hogar era amplio y despejado y alrededor de la camapana teníamos un vasar con lozas de adorno, con jarras con recuerdos pintados en azul, con platos con dibujos azules o naranja; algunos platos tenían una cara pintada, otros una flor, otros un nombre, otros un pescado. En las paredes teníamos varias cosas: un calendario muy bonito que representaba una joven abanicándose en una barca y debajo de la cual se veía en letras que parecían de polvillo de plata, «Modesto Rodríguez, Ultramarinos finos. Mérida (Badajoz)», un retrato del



Espartero con el traje de luces dado de color y tres o cuatro fotografías —unas pequeñas y otras regular— de no sé quién porque siempre las vi en el mismo sitio y no se me ocurrió nunca preguntar. Teníamos también un reló despertador colgado de la pared, pero que no es por nada, pero siempre funcionó como Dios manda, y un acerico de peluche colorado, del que estaban clavados unos bonitos alfileres con sus cabecitas de vidrio de color. El mobiliario de la cocina era tan escaso como sencillo: tres sillas —una de ellas muy fina, con su respaldo y sus patas de madera curvadas, y su culera de rejilla— y una mesa de pino con su cajón correspondiente, que resultaba algo baja para la silla, pero hacía su avío. En la cocina se estaba bien: era cómoda y en el verano, como no la encendíamos, se estaba fresco sentado sobre la piedra del hogar cuando, a la caída de la tarde, abríamos las puertas de par en par; en el invierno se estaba caliente con las brasas que, a veces, cuidándolas un poco, guardaban el rescoldo toda la noche. ¡Era gracioso, mirar las sombras de nosotros por la pared, cuando había unas llamitas! Iban y venían, unas veces lentamente, otras a saltitos como jugando. Me acuerdo que de pequeño, me daba miedo, y aún ahora, de mayor, me corre un estremecimiento cuando traigo memoria de aquellos miedos" (pp. 59-61).

2) "En el cuarto se estaba bien; era amplio, de techos altos, sostenidos por sólidas traviesas de castaño, de limpio pavimento de baldosa, y con un mobiliario cómodo y numeroso que daba verdadero gusto usar. El recuerdo de aquella alcoba me acompañó a lo largo de toda mi vida como un amigo fiel; la cama era la cama más señora que pude ver en mis días, con su cabecera toda de nogal labrado, con sus cuatro colchones de lana lavada... ¡Qué bien se descansaba en ella! ¡Parecía mismamente la cama de un rey! Había también una cómoda alta y ventrada como una matrona con sus cuatro hondos cajones con tiradores dorados, y un armario que llegaba hasta el techo, con una amplia luna de espejo del mejor, con dos esbeltos candelabros —de la misma madera— una a cada lado para alumbrar bien la figura. Hasta el aguamanil —que siempre suele ser lo peor— era vistoso en aquella habitación; sus curvadas y livianas patas de bambú y su aljofaina de loza blanca, que tenía unos pajarillos pintados en el borde, le daban una gracia que lo hacía simpático. En las paredes había un cromo grande y en cuatro colores, sobre la cama, representando un Cristo en el martirio; una pandereta con un

dibujo en colores de la Giralda de Sevilla, con su madroñera encarnada y amarilla; dos pares de castañuelas a ambos lados, y una pintura del Circo Romano, que yo reputé siempre como de mucho mérito, dado el gran parecido que le encontraba. Había también un reló sobre la cómoda con una pequeña esfera figurando la bola del mundo y sostenida por los hombros por un hombre desnudo, y dos jarrones de Talavera, con sus dibujos en azul, algo viejos ya, pero conservando todavía ese brillar que tan agradable los hacen. Las sillas, eran seis, dos de ellas con brazos, eran altas de respaldo, con un mullido peluche colorado por culera (con perdón), recias de patas y tan cómodas que mucho hube de echarlas de menos al volver para la casa, y no digamos al estar ahora aquí metido. ¡Aún me acuerdo de ellas a pesar de los años pasados!" (pp. 110-112).

3) "Cerca de un mes entero he estado sin escribir; tumbado boca arriba sobre el jergón; viendo pasar las horas, esas horas que a veces parecen tener alas y a veces se nos figuran como paráliticas; dejando volar libre la imaginación, lo único que libre en mí puede volar; contemplando los desconchados del techo; buscándoles parecidos, y en este largo mes he gozado —a mi manera— de la vida como no había gozado en todos los años anteriores; a pesar de todos los pesares y preocupaciones" (p. 141).

No creo necesario insistir en el realismo del decorado. Responde al tono general de la novela, más que realista, tremendista. Ahora bien, la esencia estética de este triple decorado consiste —al igual que en el cine— en producir la ilusión de que todo, protagonista y objetos, está unido con una estrecha solidaridad, por una interdependencia, que crea la atmósfera psicológica en los tres decorados transcritos.

A través del primero, pobre y tenebroso, el protagonista se nos descubre como víctima de su propia manera de ser, y lleno de miedos. En cambio, el segundo, todo él jubiloso, es la expresión fiel del momento más feliz —el único quizás tan feliz— de la vida de Pascual. Y la ausencia casi absoluta de decorado, en el tercer ejemplo, indica aplastamiento moral, ánimo introvertido.

La tristeza immanente en el primer ejemplo parece establecer mayor detenimiento en la descripción de la cocina:

un pequeño *picado* para ver el suelo, una *panorámica circular* para describir las paredes con sus objetos y, en el centro, el escaso y pobre mobiliario: tres sillas y una mesa.

La alegría infantil del segundo ejemplo ("A los recién casados parece como si les volviera de repente todo el candor de la infancia", p. 110) le hace no seguir un orden en la descripción, sino ir dando saltos y acariciando cada objeto con la mirada, tal como nos lo hace suponer el detallismo descriptivo y las exclamaciones felices intercaladas.

En el tercer ejemplo, el monólogo interior parece conllevar el *decorado interno* de un hombre que se tiene ya por acabado en su triste deambular existencial. Por ello alude al jergón desde donde, boca arriba, contempla (*contrapicado*) los desconchones del techo, "buscándoles parecidos". Esta última expresión casi viene a sugerirnos un decorado del cine expresionista de los años veinte. Claro que, al no indicarnos qué figuras ve en los desconchones, no nos atrevemos a seguir adelante, y nos quedamos en simple expresión simbólica de su estado anímico: los *desconchados* de su pobre alma.

### *Valor temporal gramatical*

Albert Barrera-Vidal, en su artículo sobre *L'étranger* de Camus y el *Pascual Duarte* de Cela,<sup>5</sup> compara los tiempos predominantes de cada obra. Favorece el cotejo, según el articulista, el que ambas obras datan del mismo año (1942) y el que ambas son el relato autobiográfico (por lo tanto en primera persona del singular) de un condenado a muerte, lo que implica una visión retrospectiva del tiempo.

*L'étranger* se caracteriza por un fuerte predominio del perfecto compuesto, lo cual no hace más que confirmar el carácter coloquial de su lengua, pues —como ha notado acertadamente P. Imbs—<sup>6</sup> en la lengua hablada el perfecto compuesto sirve de tiempo narrativo para los hechos pasados. El

<sup>5</sup> "La perspective temporelle dans *L'étranger* de Camus et dans *La familia de Pascual Duarte* de José Camilo [sic] Cela", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 309-322.

<sup>6</sup> Cf. PAUL IMBS, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960.

análisis de Barrera-Vidal confirma los asertos de Brian T. Finch y R. Quilliot. El pasado compuesto se repite en el relato de *L'étranger* con una obstinación casi lacerante, mientras que son escasísimos los ejemplos de perfecto absoluto (*passé simple*).

Todos los acontecimientos pasados de *L'étranger*, sean remotos o próximos, aparecen para el lector situados cronológicamente en el mismo plano, lo cual obedece a que el protagonista, el héroe, el condenado a muerte, considera que todo lo anterior a su encarcelamiento pertenece a un mismo plano, en el que todo le es indiferente; lo único que no le resulta indiferente es su propia ansia de vivir. El valor resultativo del pasado compuesto expresa la idea del mecanismo fatal o cuasifatal que domina la existencia de Meursault, que se sabe víctima de la fatalidad.

Barrera-Vidal analiza después la lengua del *Pascual*, que pertenece al mismo nivel de "lengua" de Meursault (nivel coloquial, común). Sin embargo, no obstante esta homogeneidad, la "lengua" del *Pascual* representa características muy diferentes desde el punto de vista del empleo de los tiempos: en el relato que hace Pascual, domina totalmente el perfecto absoluto, el *passé simple* (según Barrera-Vidal, corresponde al hábito lingüístico español para narrar hechos pasados), pero, contrariamente a lo que ocurre en *L'étranger*, Cela no emplea exclusivamente un solo tiempo verbal: al lado del perfecto absoluto, encontramos en el *Pascual* 24 perfectos compuestos, 5 en el relato propiamente dicho; estos cinco casos tienen un gran valor, pues se intenta con ellos hacer referencia a la situación *actual*, al momento en que Pascual escribe. Se trata, por tanto, no de un presente puntual, sino de un presente durativo extendido hacia el pasado. Desde el punto de vista temporal, Pascual opone fuertemente un *ahora* (su estancia en prisión) a un *antes* (su vida anterior). Cuando se refiere al *antes*, emplea el perfecto absoluto; cuando se trata del *ahora*, el perfecto compuesto. Y, en español, el empleo del perfecto absoluto establece una gran distancia temporal entre el pasado y el presente, tal como ocurre en el *Pascual Duarte*. El distanciamiento psicológico se ve muy claramente en el relato de Pascual, sobre todo cuando emplea el perfecto absoluto de manera inesperada

("nunca me lavé demasiado" o "fue el único afecto sincero que en mi vida tuve").

Abundando en la idea de Albert Barrera-Vidal sobre los tiempos del *Pascual*, parece oportuno traer a colación dos ejemplos más, muy significativos por el valor de perspectiva temporal que existe entre ellos. El contraste existente en el capítulo 7 entre el pretérito simple y el presente en los diálogos, no puede despacharse sin más, diciendo que el presente pertenece al mundo comentado y el pretérito simple al mundo narrado. No es sólo esto. El presente pertenece al estilo directo, cuya viveza es superior a la del indirecto, y conlleva una participación más íntima del lector; el pretérito simple, por su parte, repetido con insistencia a lo largo de todo el capítulo y con superioridad numérica sobre algunos otros tiempos (hay 42 pretéritos simples), nos recuerda que estamos en el mundo narrado; pero hay un relieve entre ambos tiempos. El pretérito simple designa el tiempo más relajado de la narración (es un segundo plano), mientras que el presente del diálogo goza de las características de un presente histórico que hace más tensa la narración (es un primer plano). Por eso Paul Imbs lo calificaría de "tiempo de la cercanía a la experiencia" (p. 171). Así pues, estos dos planos no se reducen a su propia temporalidad, sino que crean espacio y dan relieve a la narración.

En el capítulo 13 predominan estos tres planos temporales: 1) Parte narrada, en pretérito simple (Hay 30 de ellos). 2) Parte dialogada, en presente. 3) Parte comentada, también en presente (Hay un total de 84 presentes de indicativo).

¿Bastaría afirmar, con Weinrich,<sup>7</sup> que en las novelas domina el segundo grupo temporal (*tiempo narrado*) y en los diálogos, el primero (*tiempo comentado*)? Dicho de otra manera: que el grupo II (imperfecto y pretérito simple) se emplea para narrar, y el grupo I (presente), para comentar. ¿O podrá aplicarse aquí la idea de Michel Butor, según la cual el perfecto simple caracteriza un mundo que está "muy netamente" separado del nuestro y que ha sido desplazado al

<sup>7</sup> HARALD WEINRICH, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, 1968, pp. 64-66.

plano "mítico"<sup>8</sup> Esto último, en el caso que nos ocupa, es inadmisibles. La afirmación de Weinrich, aunque genérica, es preferible. Se trata más bien de un pasado retrospectivo, pero con influencia en el *ahora* del protagonista, como diría Barrera-Vidal. El mismo texto nos da pie para ello: "Ayer me confesé; fui yo quien di el aviso al sacerdote" (p. 142); y, después de la confesión, agrega: "No pude pegar ojo en toda la noche y hoy estoy fatigado" (p. 144). Hay ciertamente, al comienzo del capítulo, un pretérito absoluto que puede indicar el *ahora* de Pascual —"Cerca de un mes *he estado* sin escribir; tumbado boca arriba sobre el jergón" (p. 141) — y que forma con el pretérito simple el *antes*, perspectiva temporal, o, para ser más exactos, espacio-temporal.

El tiempo-guía, tanto en la parte dialogada como en la comentada, es el presente. En la parte comentada, el presente podría llamarse gnómico: "Cuando la paz invade las almas pecadoras es como el agua que cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar el erial" (p. 141). El presente dialogado, característico del estilo directo, tiene valor de presente histórico y, por ende, categoría de metáfora temporal; el objeto expresado con él aparece más tenso, porque la narración —según Weinrich (p. 161)— participa, gracias a ese valor metafórico, de la tensión del mundo comentado. Por eso Paul Imbs lo llama "tiempo de la cercanía a la experiencia" (p. 171). Si admitimos como metáfora la aparición de una palabra en un contexto extraño, no llamará la atención que haya señalado como metafórico el empleo del presente. El narrador siente la necesidad de crearnos la ilusión de que realmente estamos oyendo el discurso de las personas que dialogan, aunque el marco narrativo, gracias al pretérito simple, no desaparece de nuestra conciencia.

La circunstancia —señalada por Barrera-Vidal— de que tanto *L'étranger* como el *Pascual Duarte* se publicaran el mismo año (1942) así como el hecho de que en ambas novelas se nos presente a un condenado a muerte que ofrece una visión retrospectiva de su vida, pueden parecer coincidencias sumamente sugestivas. Pero cabe analizar también algunas de las diferencias existentes entre ambas obras. La primera que

<sup>8</sup> Cf. M. BUTOR, *Les temps modernes*, febrero 1961, p. 939.

salta a la vista es el ateísmo de Meursault frente al cristianismo de Pascual. El primero declara sin ambages que no cree en Dios, y por esa rechaza varias veces al cura de la prisión, la última de ellas agresivamente; Pascual, en cambio, se confiesa antes de su boda y llama en la prisión al capellán para hacer lo mismo. A este respecto, el propio Cela comentaba: "El cristianismo de Pascual ¿no es un cristianismo atávico, inerte, mágico? (Sé bien que se puede ser cristiano sin tener conciencia de serlo)". Y reconocía: "Están muy bien vistas las diferencias entre Meursault y Pascual Duarte".

En Meursault se da un erotismo superficial con respecto a María, su amante. No sabe ni siquiera si desea casarse con ella, porque esté enamorado. Pascual, en cambio, ama a Lola, con quien contrae primeras nupcias, y después a Esperanza, con la que también se casa. El protagonista de Camus vive solo; no está vinculado a una familia; a su madre la interna en un asilo. El protagonista de Cela vive, aunque fatídicamente, ligado a una familia. En Pascual sentimos el paso angustioso de su destino ya desde el principio. A propósito de ello, Cela me hizo ver que el personaje de Pascual es la fatalidad. Pascual es víctima de sus circunstancias. Es un personaje que podríamos comparar con un gato al que encerraríamos en una habitación para provocarlo: sería capaz de sacarnos los ojos, aunque en otra situación fuera un animal inofensivo al que podríamos matar de un pisotón. Insistiendo en la misma idea, le pregunté a Cela:

—¿Cómo ve usted a Pascual desde el punto de vista psicológico? ¿Y el simbolismo de *la madre*, de Iglesias Laguna?

—Creo que fue un fatalista o, mejor, un fatal producido por un cúmulo de circunstancias fatales. Los símbolos, en principio, son siempre ajenos a la voluntad del escritor.

En Meursault, sólo sentimos ese peso a partir de la segunda parte de la novela, más precisamente a raíz del momento en que comete el asesinato, hacia el final del último capítulo de la primera parte.

Meursault sólo siente indiferencia por su madre, inclusive cuando muere. Pascual llega a concebir un odio tal hacia la suya, que le induce a matarla (como climax de la novela)

y es la causa de su condena final. Cela puntualiza: "Lo contrario del amor no es el odio, sino la indiferencia; el odio es una forma de amor". A diferencia de Pascual, Meursault siente gran indiferencia por las personas y por cualquier materia opinable; es un temperamento abúlico, mientras que Pascual es sanguíneo. A pesar de todo, nadie tacharía de anormal el principio de la vida de Meursault, hasta que mata al árabe; en cambio, la de Pascual, desde un principio, nos hace sentir una anormalidad vital que nos inquieta: la muerte que da Pascual a su perra, ya en el capítulo primero, sin que medien motivos, nos pone en antecedentes sobre su recordada psicología. En torno a todo esto, me comenta Cela: "No resulta anormal la contemplación de la indiferencia, puesto que pasa inadvertida. Sí lo resulta la contemplación de la violencia".

En *L'étranger* asistimos al proceso, que constituye una parte notable de la novela. En el *Pascual*, no; nos lo hace suponer hábilmente Cela. Hasta el final del proceso, Meursault no se sabe condenado a muerte. Pascual, en cambio, escribe sus memorias bajo el peso de la condena; así sus memorias adquieren el tono grave y serio de un testamento hecho en la antesala de la muerte. Meursault, al principio de su encierro, conserva ideas de hombre libre; después de algunos meses, llega a tener pensamientos de presidiario, pero acaba acostumbrándose. Pascual, en cambio, hubiera deseado empezar, con la experiencia adquirida, una nueva vida. Cela señala al respecto: "El conocimiento del desenlace por el propio actor es lo que caracteriza la tragedia (*Pascual Duarte*), frente a su ignorancia, que es lo que determina el drama (*L'étranger*)".

Meursault cuenta lo que hace en su encierro, para poder evadirse así, psicológicamente, del presidio. Pascual tiene prisa por contar su vida al destinatario como si ello le sirviera de liberación moral. Meursault se siente mal ante la idea de la ejecución; llega a la desesperación. Pascual siente su final trágico, pero no desespera; se resigna y se arrepiente de lo pasado: "¡Buena diferencia va entre lo pasado y lo que yo procuraría que pasara si pudiese volver a comenzar!" (p. 146).



*Conclusiones*

Espero haber puesto de relieve el carácter fílmico del *Pascual*. Actualmente no creo que quepa duda sobre la influencia cinematográfica en la literatura, en general, y sobre la novela, en particular. Así lo afirma taxativamente Marcel Martin: "Desde el punto de vista psicológico, la novela moderna guarda gran analogía con el cine".<sup>9</sup> Manuel Alvar<sup>10</sup> ha evidenciado muy acertadamente la influencia fílmica en nuestra novelística contemporánea y, después de citar una larga serie de novelas estudiadas por él donde se da este influjo fílmico, condensa, entre otras, las siguientes características en la novelística contemporánea: realismo, fragmentarismo, morosidad descriptiva para darnos el alma de las figuras que pueblan la novela, dramatismo en el diálogo, lirismo en cuanto al monólogo interior de los personajes, la reiteración y los juegos de luces. Respecto a la condición del público, Claude-Edmonde Magny ha observado acertadamente que "la novela y el cine buscan sistemáticamente todo lo que puede favorecer la fusión afectiva del personaje y del público".<sup>11</sup> El lector de novela se comporta como "una criatura raptada por la visión y restituida a su soledad fundamental. Igualmente que para el cine" (pp. 26-27). En cuanto al medio expresivo, Magny insiste en el hecho de que "el cine es poco —o nada— espectáculo; es mucho más —como la novela— narración" (p. 29). Marcel Martin, por su parte, afirma: "La continuidad, la participación casi sensible en sueños encarnados, la subjetividad de la narración pudiendo el espectador asimilarla fácilmente, el rescate de la servidumbre de la temporalidad, sobre factores que concurren para hacer del cine, como de la novela, una forma de arte profundamente adaptada a la corriente de la conciencia" (p. 267).

Centrándonos en la obra de Cela aquí analizada, creo oportuno recapitular las concomitancias encontradas entre ella

<sup>9</sup> MARCEL MARTIN, *Estética de la expresión cinematográfica*, p. 266.

<sup>10</sup> M. ALVAR, "Técnica cinematográfica en la novela española de hoy", *Prosa novelesca actual (Segunda reunión, 1968)*, Madrid, 1969.

<sup>11</sup> CLAUDE-EDMONDE MAGNY, *L'age du roman américain*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1948, p. 16.

y el cine. Hemos visto cómo el protagonista hace presentes sus vivencias pasadas, cómo actualiza su pasado; y ello porque en la conciencia —como en el cine— pasado, presente y futuro forman un todo simultáneo, un presente psicológico. El mundo del hombre de hoy está imbuido de la conciencia del presente, así como el de la Edad Media lo estaba por la atmósfera del otro mundo, así como el de la Ilustración, por una espectación ante el futuro. Según Arnold Hauser, el hombre de hoy vive la fascinación de la *simultaneidad*: "El descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta como el arte moderno describe la vida. Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos".<sup>12</sup>

Así, Pascual relata desde su presente —la espera de la pena capital en la cárcel— su trágica vida, pero no lo hace en un orden cronológico ni según le vienen los recuerdos a su mente, sino en una sucesión de planos bien contrastados y yuxtapuestos, que nosotros, *no sin fundamento*, hemos reputado por espacios reales distintos, que crean, como en el cine, un espacio único. Esto es lo que en cine se conoce como *montaje discontinuo*. Suele hablarse de seis tipos de montaje discontinuo. A lo largo de nuestro trabajo, nos hemos fijado en dos de ellos: el *flash-back* y el *montaje por contraste*. En cuanto al primero, que puede llamarse también *vuelta atrás*, observamos que, en la novela de Cela, no se da el procedimiento, clásico en el cine, del *travelling* hacia adelante hasta fijar un primer plano de la figura del personaje, que recuerda su pasado, y una introducción de éste mediante el fundido enca-

<sup>12</sup> ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, 1962, p. 410.

denado, sino que —como en bastantes filmes relativamente recientes y aun actuales— la transición se hace directamente, sin ningún paso visual o sonoro que anuncia únicamente el cambio —y no siempre—, por ejemplo, con una sencilla frase del diálogo. El segundo tipo, *el montaje por contraste*, consiste en la yuxtaposición de planos de contenido diegético, que hace surgir en el espectador —o el lector— un mensaje previsto de antemano por el autor. Ya es clásico citar a este respecto la película *Zuyderzee* (1929), donde se ven dos planos: uno de trigo arrojado al mar; otro, de un niño hambriento. Este procedimiento fílmico ha quedado, a mi parecer, bien explicado en la novela de Cela. Estos procedimientos de montaje fílmico suponen, claro está, el del tiempo.

Reflexionemos brevemente sobre la experiencia que nos ha deparado el *Pascual*. El tiempo físico tiene una sola dimensión, una sola marcha, que no se puede ni invertir, ni acelerar. En la vida real se va necesariamente del pasado al futuro, a través del presente. Pero el cine es el único arte que ha dominado la sucesión natural del tiempo: puede acelerarlo, invertirlo o retardarlo, según se quiera. El tiempo, en el cine, tiene diversos tratamientos. Excluimos el comentar los que no se dan en esta novela: *adecuación o tiempo fiel, tiempo abolido, continuidad*, etc. Tampoco haremos alusión a otros tratamientos, ya expuestos, inherentes a la novela de Cela —*flash-back* y *discontinuidad*—, para ocuparnos sólo del *tiempo condensado* y del *tiempo psicológico*. El primero, que es el más directamente opuesto al *tiempo fiel*, resulta el más habitual en cine. Consiste, primero, en establecer una continuidad única y lineal en el entrelazamiento de los diversos y dispares acontecimientos del tema que se vaya a relatar; después, supresión de los tiempos débiles, es decir, de aquellos que no participan directa ni útilmente en la progresión de la acción narrativa. Podemos citar al respecto películas tan ilustrativas como *La conquista del Oeste*, cuya acción real dura más de medio siglo, o *Los diez mandamientos* cuyo tiempo real sobrepasa la centuria. Así hemos visto que Cela nos ofrece una sagaz síntesis de la azarosa vida de Pascual, reduciendo al máximo los *tiempos débiles* (de escasa acción), que en realidad son sólo dos, los capítulos 6 y 13, los cuales, por otra parte, sirven para distender el ánimo de la

enorme tensión de la tragedia. Los *tiempos fuertes* (en los que ocurren cosas interesantes) están acumulados prácticamente en todos los capítulos restantes. Ello hace que —como en el cine— haya una sensación de plenitud vivida, y que el ritmo, salvo en algún momento, sea de una formidable tensión trágica. No quiero pasar por alto el hecho de que el *tiempo condensado* sea la base del *montaje discontinuo* y del *montaje por contraste*: no nos relata Pascual los sucesos de su vida según a las mientes le vienen —como nos dice en algún momento—, sino como un mosaico de sensaciones contrastadas *in crescendo*, que culminan con el asesinato de la propia madre.

No quiero insistir en esta idea, pero sí deseo confirmar que la acertada combinación de *tiempos fuertes* y *tiempos débiles* en el *Pascual Duarte* —como en el cine— proporciona un buen ritmo a la novela, al mismo tiempo que una duración *sentida, no medida*, que es lo que constituye el *tiempo psicológico* en el cine.

Resulta consolador no encontrarse solo, ni predicar en el desierto, a la hora de afirmar el carácter filmico de esta obra de Cela. Eduardo Pons Prades, al hablar del inmenso poder de penetración, de la invasión, de la conquista de la obra de Cela, afirma: "Quizá se deba ello —y la estructura de todos sus escritos lo prueba— a que cuanto mana de la pluma celiiana tiene talante cinematográfico. La noticia de la próxima adaptación al cine de *La familia de Pascual Duarte* no nos ha sorprendido lo más mínimo".<sup>18</sup> Pero quizás alguien pueda sentirse defraudado por no haber observado en la obra analizada ningún alarde técnico; a esta posible objeción se puede contestar con palabras de André Bazin: "Hacer cine hoy día es contar una historia en una lengua clara y transparente. Escasos movimientos de cámara para no hacer sensible su presencia y pocos primeros planos que no correspondan a nuestra percepción normal. La planificación descompone la acción en planos preferentemente *americanos* porque son los más abundantes en la realidad. Todo el arte se reduce a la planificación cuyas reglas son ahora conocidas e indiscuti-

<sup>18</sup> EDUARDO PONS PRADES, en la revista *Cuadernos*, Paris, diciembre de 1962.

bles. La originalidad de expresión, en lo sucesivo, es perfectamente libre: responde a una elección tomada en función de la intención artística. No es ya la eficacia de la propiedad de la cámara o de la película lo que determina, desde el exterior, la forma de la obra, sino las exigencias internas del argumento, tal como las siente el autor, las que eligen una u otra técnica particular. . . . Por primera vez, desde los orígenes del cine, los directores trabajan en cuanto a técnica en las condiciones normales del artista. El estilo del director moderno se crea a partir de medios de expresión perfectamente dominados y tan dóciles como el estilo".<sup>34</sup> Es decir, que no es el argumento el que sirve para poner en juego un alarde técnico, sino que el manejo dócil de la cámara es el que se utiliza en función de las exigencias del argumento. Por tanto se impone la sobriedad de expresión, aunque algunos autores en la actualidad —como Fellini en sus últimas producciones— sean barrocos en la narración.

A propósito de la personalidad fílmica de Cela, podíamos exponer tres tipos de resonamientos más: sus alusiones concretas al cine y al ambiente cinematográficos, sobre todo en *La colmena* y en *San Camilo 1936*; sus experiencias personales como actor de cine en varias películas: *Manicomio*, de Florrieta, *El sótano*, de Jaime de Mallorca y *Facultad de Letras*, de Pio Ballesteros; y su opinión personal respecto de la influencia cinematográfica en su propia obra. Dejemos para otra ocasión los dos primeros tipos de argumentos, y fijémosnos en el último. En una de mis entrevistas con Cela (agosto de 1971), le pregunté expresamente si se sentía influido por el cine. Transcribo mis preguntas y sus respuestas:

—¿Piensa usted cinematográficamente cuando escribe?

—No; para eso tendría que ser hombre de cine, y no lo soy. De otra parte, pienso que todo puede tener su más o menos ortodoxa versión cinematográfica; de lo único que se trata es de saber hallarla, en cada caso.

—¿Por qué compara la novela con una cámara tomavistas?

—Porque no ha de reflejar sino aquello que ve con los ojos del cuerpo o con los del alma. A la visión de estos últimos, le llamo imaginación.

<sup>34</sup> ANDRÉ BAZIN, *L'écran français*, nº 60, agosto de 1946.

—¿Se siente usted influido consciente o inconscientemente por el cine?

—No; aunque tampoco me extrañaría que sucediese lo contrario. Veo pocas películas, pero no rechazo la posible existencia de lo que pudiéramos llamar influencia del ambiente.

Como puede verse, Cela no echa por tierra la posibilidad de una influencia fílmica en su obra; el saberla encontrar por parte del estudioso es ya harina de otro costal, según podría apostillar el propio escritor.

Al hablar del aspecto literario del *Pascual Duarte*, no nos hemos quedado en la mera consideración paradigmática de los tiempos verbales. Hemos tratado de trascenderla, mostrando, en primer lugar, el valor preeminente del presente de indicativo —tiempo-guía en esta novela— que, con su valor de estilo directo, da viveza a la narración y obtiene dentro de su contexto categoría metafórica; y abundando, en segundo lugar, en el estudio del pretérito simple —superior numéricamente a otros tiempos de la obra— que nos hace caer en la cuenta de que estamos en el mundo narrado y que, junto con el presente, el pretérito crea relieve temporal entre ambos tiempos. Es trascendente también, exclusivamente dentro de lo temático, el hecho de que el estudio comparativo inicial de los tiempos en el *Pascual* y en *L'étranger* nos dé pie para hacer un cotejo de ambos personajes, de similitud temática aparente, pero divergentes en su esencial formalismo novelesco, como diversos son el drama (*L'étranger*) y la tragedia (*Pascual*).

Sólo nos queda añadir algunas consideraciones finales ligadas con la crítica hermenéutica que se ha hecho del *Pascual Duarte*. Se ha dicho y repetido hasta convertirlo en un tópico que esa primera obra de Cela resucitó el tremendismo en la novelística española de la posguerra. Sin entrar por el momento en el meollo de la cuestión, diré para empezar, que una de las cosas que, sorprendidos, acabamos por descubrir en la obra de Cela es la ternura que siente por sus personajes. Y es que nada preocupa tanto a Cela como el hombre. Así me lo confirmó, al preguntarle:

—¿Cuál es su máxima preocupación intelectual, su mundo?

—Mi mundo es el hombre. Como a todos los escritores auténticos me preocupa su presencia y su huella en este valle de lágrimas.

Cela, a nuestro entender, es más realista que tremendista, y ya se sabe que la realidad excede, a veces, a la literatura; que la realidad es más novelesca que la misma novela. Pero, admitiendo que Cela sea tremendista, sería conveniente saber qué ingredientes integran ese tan traído y llevado tremendismo celiano: "Las definitorias de la tendencia *tremendista*, si es que aceptamos la calificación, al menos por un momento, para Camilo José Cela, o sea, si aceptamos el encasillamiento de Cela como tremendista, son, de hecho, un humorismo caricaturesco y mordaz, un violento golpe al lugar común, al tópico y a la falsilla en donde se esconde la hipocresía, y un decidido carpetovetonismo".<sup>15</sup> Cela se resiste a encasillarse como escritor. Le pregunté:

—¿Se considera usted tremendista o tremendista o simplemente realista?

—No; creo poco en escuelas, ya le digo. La literatura no es una actividad de preceptos, sino de posceptos; cuenta el resultado, no la intención.

Finalmente, podría extrañar que en la novela de Cela no haya héroes ni antihéroes. Toda su obra es así: sus personajes van desde el incansable andarín que busca lo extraordinario en lo vulgar o lo inadvertido, hasta el personaje guiñolesco de *San Camilo 1936*, que no se explica los fantasmales acontecimientos que vive, pasando por los personajes víctimas de su propio modo de ser —Pascual Duarte— o los que miran, entre resignados y rebeldes, el espectro de la muerte —*Pabellón de reposo*— o aquellos otros a los que se les ofrece el cotidiano pan al final de la cucaña del sexo, como ocurre en *La colmena*, sin olvidar la inocente astucia de Lazarillo, la obsesión de Mrs. Caldwell o el fuerte temperamento de Pipía Sánchez. Todos estos personajes no son fruto de una imaginación épica, sino de un fuerte deseo de acu-

<sup>15</sup> MARIANO TUDELA, *Cela*, Madrid, 1970, pp. 38-39.

mular experiencias vitales: "Su deseo de atesorar experiencia es voraz e insaciable", advierte un buena conocedor de los talentos de Cela.<sup>16</sup>

ANTONIO CANTOS

Facultad de Filosofía y Letras, Málaga.

<sup>16</sup> MARIANO TUDELA, *op. cit.*, p. 59.