

**CELA Y FAULKNER:  
DOS NOVELAS DE FASCINACIÓN POR LA VIOLENCIA**

*José María del Águila Gómez*

(Université Catholique de Louvain. Bélgica)

«The deepest form of fascination, that of the artist, derives its strength from being both horror and the possibility of conceiving horror».

Con estas palabras André Malraux<sup>1</sup>, definía el arte de *Sanctuary* de Faulkner. Las mismas se podrían atribuir a *La familia de Pascual Duarte* de Cela. Las dos novelas reflejan un tono pesimista, presentan mundos en crisis, valores que se desmoronan y seres humanos arrastrados por esa hecatombe.

Si bien las dos novelas están distanciadas en el tiempo<sup>2</sup>, se da una gran similitud de las circunstancias en que ambas aparecieron, así como una confluencia en aspectos temáticos y estructurales. En este trabajo nos proponemos analizar estas coincidencias, ya que «el mutuo reflejo de ambos textos [...] permite comprender mejor, tanto la similitud de las circunstancias de su creación y su repercusión en la crítica como el proceso mismo de creación estética»<sup>3</sup>, y no tanto una verosímil influencia de la obra de Faulkner sobre la de Cela<sup>4</sup>.

Sin embargo, si bien no existe documentación de que Cela conociera la obra de Faulkner, sí es posible que se hubiera interesado por ella a raíz de los numerosos artículos periodísticos aparecidos en España referente a *Sanctuary* desde 1933<sup>5</sup>, como pone de manifiesto el estudio de M<sup>a</sup> Elena Bravo. Desde un primer momento las dos obras fueron elogiadas por unos y repudiadas por otros, si bien la obra de Faulkner llevó tras de sí más de éstos últimos, al ser rechazada por la crítica denominada "humanista", que se oponía a cualquier atentado contra una ética y una estética de la existencia. Esto se debía a que, según palabras de Santayana, «everything ugly, or trivial, or barbaric offended their cultivated tastes»<sup>6</sup>. Esta fealdad con que tildaban a *Sanctuary*, ponía a Faulkner a la cabeza de la que se vino en llamar "cult of cruelty school", y que presenta un intenso parecido con el tremendismo español, tanto en su esencia como en las reacciones críticas suscitadas.

La obra de Cela, por su parte, obtuvo desde un primer momento una calurosa acogida por parte de la crítica, aunque no dejó por eso de tener sus

detractores, que criticaban el ambiente duro y desconsolador que refleja, así como el moroso detalle que superaban el horror y la repugnancia. En general, *La familia de Pascual Duarte*, ha sido señalada como punto de arranque del tremendismo español, moda de idéntico contenido estético y emocional que el asignado a la "cult of cruelty school".

Tanto Cela como Faulkner desdeñaron siempre la interpretación crítica que los situaba en una escuela rápidamente superada por sus obras. Sin embargo, los dos hicieron uso de cierto sensacionalismo deliberado en el contenido de sus obras, mostrando una cierta actitud de desafío a la crítica, como lo ponen de manifiesto los comentarios que los dos hicieron sobre sus obras. De *Sanctuary* dijo Faulkner que era «a cheap idea deliberately conceived to make money»<sup>7</sup>. De *La Familia de Pascual Duarte* dijo Cela «empecé a sumar acción sobre acción y sangre sobre sangre y aquello me quedó como un petardo»<sup>8</sup>.

### **William Faulkner**

La importancia de William Faulkner (1897-1962) en la literatura del siglo veinte es incuestionable. Surgió como el escritor más importante de los Estados Unidos de este siglo, quizás el primero que los estadounidenses pueden situar al lado de Shakespeare, Milton o Cervantes; además, «...su huella queda bien marcada, pues su obra es hoy piedra angular de la literatura universal»<sup>9</sup>.

William Cuthbert Faulkner nació en New Albany, Mississippi, el 25 de setiembre de 1897. Aunque su apellido original era Falkner, William le añadió la "u" al firmar sus primeras obras, para distinguirse de su bisabuelo, del mismo nombre, y que había tenido un cierto renombre como escritor.

En una carta, el mismo Faulkner contaría a Malcolm Cowley que estuvo en la escuela primaria, que únicamente pasó dos años en la secundaria y que nunca llegó a graduarse; según su propio testimonio sólo acudía al colegio durante el trimestre otoñal para jugar al fútbol. Al enterarse sus padres, fue llevado al banco de su abuelo para que trabajara de contador.

Tenía un aire superior y aristocrático aunque reservado y extraño, que le ganó el apelativo de "Count No ´count". Las viejas familias de Oxford (Mass.), donde vivía, lo toleraban porque se trataba, después de todo, de un

miembro de los Falkner, aunque normalmente no era invitado a las fiestas de la alta sociedad.

En agosto de 1919 publicó su primer poema «L'Après-Midi d'un Faune» en *The New Republic*. Ese mismo año, el periódico de la Universidad de Mississippi, *The Mississippian*, publicó una versión levemente modificada del mismo poema, junto con otros tres poemas más y su primer cuento impreso, «Landing in Luck», producto de su experiencia en la escuela de entrenamiento de la Real Fuerza Aérea del Canadá, en la que había ingresado con la intención de participar en la guerra, aunque nunca llegó a Europa durante la guerra.

Después pasó a trabajar como funcionario de la universidad, en la que comenzó a ejercitar su gran pasión: la lectura. Los resultados de tal lectura empezaron a aparecer en los poemas de aquella época, que sugieren la influencia de Swinburne, Oscar Wilde, Ernest Dowson, el Yeats de la primera época y, más intensamente, de los simbolistas franceses.

En 1920, tras realizar trabajos de todo tipo como carpintero o "pintor de brocha gorda"<sup>10</sup>, se va Nueva York a trabajar en la sección Lord & Taylor de la librería Doubleday, y más tarde, de vuelta en Oxford, empieza a trabajar como encargado de correos de la universidad, puesto en el que estaría hasta su renuncia en 1924.

Durante todo este tiempo no ha dejado de publicar poemas y cuentos cortos hasta la aparición en 1924 de su primer libro *The Marble Faun*. Después fue a New Orleans, donde cobró conciencia plena de algunas de las influencias intelectuales más en boga, sobre todo las que emanaban de Freud, Frazer y Joyce.

De esta época es *Soldiers' Pay* (1926), a la que seguirá una larga lista de novelas que le llevaron a lo más alto del panorama literario mundial y que le hicieron conseguir, en 1950, el premio Nobel en Literatura.

Entre sus novelas más aclamadas se encuentran: *Mosquitoes* (1927), *Sartoris* (1929), *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), *Pylon* (1935), *Absalom, Absalom* (1936), *The Wild Palms* (1939), *Go Down Moses* (1942), *Intruder in the Dust* (1948), *Knight's Gambit* (1949), y un largo etcétera.

Los últimos años de Faulkner no estuvieron dedicados únicamente a la publicación de *The Mansion* (en noviembre de 1959) y la conclusión de *The Reivers*, sino también a algunas actividades públicas que se habían convertido

en parte de su vida como conferencias, estancias en universidades, visitas al extranjero (como la de abril de 1961 a Venezuela por el Departamento de Estado), etc.

En el verano de 1962 Faulkner y su esposa estuvieron en Oxford; el 4 de junio se publicó su última novela *The Reivers*, siendo universalmente aclamada.

El 6 de julio, mientras se encontraba en el hospital haciéndose un chequeo médico, Faulkner sufrió un ataque cardíaco y murió. Al día siguiente fue enterrado en el cementerio de San Pedro, en Oxford.

Sus novelas describen una sociedad en transformación, la ruina de la tradicional familia sureña y pasiones inmutables y violentas. Con ellas compone una especie de saga que muestra a su región como un microcosmos elevado a proporciones simbólicas.

Faulkner crea una obra dinámica que exige una constante participación por parte del lector. Esta actividad obligada en las lecturas de Faulkner, que fue con frecuencia motivo de rechazo, es en la actualidad su mayor atractivo:

"Much of the vitality of Faulkner's art stems from this indeterminacy of his character's perception, and from his apparent denial of formal closure, even as we try to give the story a fuller shape..."<sup>11</sup>.

El lector se ve forzado a tomar conciencia de los hechos por su propia cuenta, partiendo de unos datos procedentes de diversas perspectivas, expuestos por medio de una yuxtaposición de voces. Esta yuxtaposición de enfoques, algunos francamente contrapuestos, responde a las formulaciones del perspectivismo artístico que fueron puestas de manifiesto por Ortega y Gasset:

«Una misma realidad se quiebra en muchas realidades divergentes cuando es mirada desde puntos de vista distintos. Y nos ocurre preguntarnos ¿cuál de esas múltiples realidades es la verdadera; la auténtica? Cualquier decisión que tomemos será arbitraria. Nuestra preferencia por una u otra sólo puede fundarse en el capricho. Todas estas realidades son equivalentes, cada una la auténtica para su congruo punto de vista»<sup>12</sup>.

Esta reflexión podría servir de lema a las creaciones faulknerianas y expresa una íntima identificación con la frase de Faulkner que define la actividad lectora como interprete de unos sucesos:

«It was, as you say, thirteen ways of looking at a blackbird. But the truth, I would like to think comes out, that when a reader has read all these thirteen ways of looking at a blackbird, the reader has his own fourteenth image of that blackbird which I like to think is the truth»<sup>13</sup>.

Así, podemos decir que la oscuridad de estilo en las obras de Faulkner otorga a su prosa valor poético, ya que el novelista no relata la acción, «el lector tiene que ir leyendo a ciegas... sólo posteriormente engarzan la cadena los hechos en bruto»<sup>14</sup>.

Para resumir la importancia de la obra de Faulkner, nos hacemos eco de las palabras de Joseph Urgo <sup>15</sup>:

«What I have come to say is that Faulkner, through the whole of his work, has redefined the place of literature in the twentieth century. According to the literary world of Faulkner, a text should disorient, it should challenge us by confusing us in its structure, by forcing us to take our time, to meditate—and above all, according to Faulkner's example, the text should captivate. It is impossible to read a Faulkner text for the first time. It is impossible, as any Faulknerian knows, to know *anything* about anything by reading it, or looking at it, for the first time. However, each successive reading yields meaning. Those who do not want to look more than once will never know. Faulkner knew that in the twentieth century the world had entered overdrive. A very fast pace pulls at life [...] and he commented on the tendency of human beings to confuse these fine things (he rather liked them all) with thought. The things we make can move very quickly, but the human mind must contemplate them as ever—in the old, human way—slowly, with deliberation».

### ***Sanctuary***

En el prólogo a la primera edición de la novela<sup>16</sup>, publicada en 1931, el autor afirmaba que la había escrito con el único objeto de ganar dinero y que

si lo que el público pedía era violencia y sexo, les iba a dar ambas cosas en amplia medida. Los primeros críticos de Faulkner solían partir de este comentario para justificar su propia aversión hacia la obra. Sin embargo los críticos modernos han tenido que valorar *Sanctuary* más generosamente, y varios escritores han enfatizado el significado de las frases finales de la misma Introducción, donde Faulkner aclara que al referirse al libro como "idea barata" lo hizo teniendo en mente la primera versión, no revisada que escribió a finales de 1929, y que antes de que el libro fuera editado en 1931 lo había revisado completamente.

Teniendo en cuenta el gusto de Faulkner por las citas como títulos de sus novelas<sup>17</sup>, es posible que el título *Sanctuary* provenga del parlamento de Angelo, en *Measure for Measure* de Shakespeare, en el que éste explora su deseo por Isabella y su sentido de la virtud y la justicia:

«[ . . . ] Can it be  
That modesty may more betray our sense  
Than woman's lightness? Having waste ground enough,  
Shall we desire to raze the *sanctuary*,  
And pitch our devils there? [ . . . ]»<sup>18</sup>.

Sea cual fuere el origen del título, lo cierto es que la obra está plagada de escenas cruentas, en las que la violencia y el sexo predominan. Efectivamente, desde una violación (descrita de un modo bastante elíptico) realizada por un individuo impotente, por lo que se ayuda de una mazorca de maíz para llevarla a cabo, hasta el linchamiento de un condenado a muerte aún siendo inocente, pero acusado con perjurio por el testigo fundamental en el juicio, pasando por un asesinato a sangre fría, nada falta en esta novela. Ni siquiera el humor macabro, como en la escena del funeral de Red, cuyo cadáver acaba rodando por el suelo en medio del tumulto de sus amigos borrachos; o la inocencia de Snopes y su amigo que acaban alojándose en el hotel de Miss Reba sin percatarse que se trata de un prostíbulo.

El impulso inicial del libro<sup>19</sup> parece haber procedido parcialmente de una ocasión en que el autor conoció a una muchacha en un club nocturno de New Orleans y le oyó narrar la asombrosa historia de su rapto por un pandillero de Memphis. Este relato dio a Faulkner parte del material narrativo de *Sanctuary* y varias de las características de Popeye.

La novela es, básicamente, la historia de tres personajes: el idealista Horace Benbow. La joven Temple Drake, inicialmente parecida a las *flappers* de la época, víctima, no del todo inocente, del mal y el vicio que encarna su secuestrador y violador. Y la de este último, Popeye, un gangster absolutamente frío, sin ningún vestigio de sentimientos humanos que de alguna manera puedan redimirle a los ojos del lector, quien sólo a través del último capítulo se enterará de las circunstancias biográficas que han hecho de él lo que ha llegado a ser a lo largo de la acción.

Otro personaje importante es Gowan Stevens, como parcialmente causante de los sucesos narrados, cuya historia no se conocerá completa hasta que 1952 publique Faulkner *Requiem for a Nun*, ya que desaparece en seguida en *Sanctuary*, después de haber puesto en marcha los hechos los deja en manos de los tres personajes principales ya mencionados.

Técnicamente la novela posee un considerable brillo, y gran parte de su fuerza se debe a la manera precisa y económica que tiene Faulkner de presentar imágenes específicas e intensas, su vívida vocación de imágenes sensoriales momentáneas.

*Sanctuary* es una novela que constantemente choca al lector, no sólo por la violencia de los eventos narrativos, sino también por la sorprendente naturaleza del lenguaje, la imaginería, e inclusive los recursos estructurales.

### **Camilo José Cela**

Camilo José Cela Trulok nació en Iria-Flavia, pequeña aldea de la provincia de La Coruña, en 1916, de padre español y madre inglesa. Su infancia está presidida por los continuos cambios de residencia debido a la profesión del padre, funcionario de aduanas.

Se instala en Madrid donde estudia el bachillerato, empezando después una serie de estudios que nunca llegó a terminar, que demuestran su indecisión profesional. Durante la Guerra Civil española participa en el bando nacional, y al acabar la guerra entra a trabajar en una oficina de Industrias Textiles, dónde empieza a escribir<sup>20</sup> *La Familia de Pascual Duarte*, cuyo éxito consolida su vocación de escritor.

Con anterioridad había publicado algunos poemas en diferentes revistas y diarios, y que fueron recogidos en un libro *Pisando la dudosa luz del día*, publicado en 1945.

En 1941, y por los mismos cauces, empieza a publicar cuentos, recogidos en un pequeño tomo titulado *Esas nubes que pasan*.

Aunque inició su actividad literaria con un libro de versos, su verdadera personalidad se define en la narrativa. Sus novelas (*La familia de Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo*, *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*, *La colmena*, *San Camilo 1936*, *Mazurca para dos muertos*, *Cristo versus Arizona*, etc.) muestran un narrador fuerte, moderno en la técnica y entroncado con la más genuina tradición picaresca española.

En 1954 se instaló definitivamente en Palma de Mallorca, donde continúa escribiendo. Allí funda la revista *Papeles de Son Armadans*, que pretendía fomentar la crítica literaria y la investigación sobre el lenguaje.

Tuvo una participación muy activa en la vida cultural y pública española durante la transición española (senador, participó en la redacción de la Constitución española de 1978, etc.). Es académico de número de la Real Academia de la Lengua, doctor Honoris Causa por numerosas universidades. Ha sido galardonado con el premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Nobel.

Cela concibe la novela como un género en libertad; parte de una total libertad a la hora de escribir, porque piensa que el novelista no debe someterse a ninguna norma, de ahí su voluntad experimental que hace que cada obra sea diferente y que en cada una ensaye una técnica diferente, lo que las confiere de una gran variedad.

La estética en la novelística de Cela es un medio de sugestión filosófica<sup>21</sup>. Sus obras conservan los asuntos tradicionales, a la vez que algunos de los elementos de vanguardia, y responden al refinamiento inherente en la cultura de que proceden. Además, las dota de la característica reinante en la época, la violencia. Cela un nuevo enfoque con cada nueva obra, ya que:

«no parece haber semejanza entre, digamos, la psicología picaresca de Lazarillo y las locuciones psicopáticas de Mrs. Cadwell, o las realidades de cualquiera de estos personajes y la de Pipía Sánchez. De igual modo, observaremos una notable disparidad entre las narrativas estática y energética de *Pabellón de Reposo* y *Pascual Duarte*.»<sup>22</sup>

Paul Ilie señala tres fundamentos de afinidad en las novelas de Cela:

- Fueron concebidas desde un reconocimiento de la existencia como efecto dimensional. La novela sólo puede versar sobre una semblanza del mundo real, por deformada que ésta sea; ya sea desde una perspectiva psicológica o social.
- El aislamiento de los componentes formales para su experimentación.
- Versión primitivista de la vida y el arte. Mediante el empleo de motivos tales como la violencia, el miedo y el deseo, y por ciertas reducciones en las dimensiones de la novela tradicional, Cela introduce diversos grados de atavismo emotivo, inmadurez social y simplicidad estructural a los que conviene el término común de primitivismo.

### ***La Familia de Pascual Duarte.***

El propio Cela hace una pequeña historia de esta novela en las páginas que sirven de introducción, con el título "Breve historia de esta novela", a su edición de 1946.

La primera edición, de 1942, surgió en una España de posguerra, donde la situación económica y social era de una aguda depresión. El futuro era incierto y las condiciones opresivas y no se sabía muy bien el papel que le correspondía ejercer a la actividad literaria. En este panorama irrumpe *La familia de Pascual Duarte*, constituyendo «una auténtica revelación por la audacia y originalidad del tema y por el carácter bronco y desgarrado del clima humano y vital que se refleja en sus páginas»<sup>23</sup>.

Desde un primer momento obtuvo una calurosa acogida, tanto por parte del público como del de la crítica (si bien existía una censura severa, sobre todo por parte eclesiástica, que hacía las funciones de la "crítica humanística" en Estados Unidos con la obra de Faulkner), y aunque se pusieran algunos reparos a aspectos del contenido, la belleza y el calibre del conjunto superaban estos inconvenientes. En palabras de Gregorio Marañón en el prólogo a PD:

«La tremenda historia de Pascual Duarte, como la de los héroes griegos o la de algunos protagonistas de la gran novela rusa, es tan radicalmente humana que no pierde un sólo instante el ritmo y la armonía de la verdad; y la verdad jamás es monstruosa ni inmoral, aunque en ocasiones irrite la pituitaria y haga estornudar al quisquilloso fariseo»<sup>24</sup>.

Como bien pone de manifiesto Paul Ilie, la obra es fruto de un Cela joven y hay que reconocer que revela ciertos "lunares técnicos"<sup>25</sup>.

En la obra el narrador-protagonista, Pascual, narra desde su celda sus experiencias vividas, en forma de memorias. Para dar coherencia a la forma Cela introduce, al comienzo, a un editor que nos dice que Pascual ha muerto y ha dejado sus memorias, y al final, se nos da el relato de la muerte por testigos presenciales. En medio están las palabras del propio Pascual.

La modalidad narrativa es difícil de precisar ya que tiene características de la novela picaresca (autobiografismo, escrita en primera persona para dar más verosimilitud; los hechos están narrados en orden cronológico, ofreciendo así el proceso de degradación moral del personaje; bajos orígenes del protagonista, ambiente de miseria física y moral; deseo de emigrar a América), y rasgos de la novela rural (ambiente rural, pobre; presenta pasiones que desembocan en tragedias sangrientas producto de la miseria del campo).

Pascual es un personaje complejo por su carácter, violento pero capaz de mostrar ternura. Esta violencia la demuestra en los crímenes: el de su perra, porque le miraba de forma acusadora; el de Zacarías, por sus comentarios; el de "el Estirao" por chulear a su hermana y por mantener relaciones con su mujer; el de la yegua, por provocar el aborto; el del conde de Torremejía, representante de todo lo que el no tenía; y el de su propia madre, a quien consideraba la causante de todos sus males.

La causa de estos crímenes es el odio irracional e incontrolado, fruto del carácter primitivo y del ambiente mísero e inculto en el que vive. Pascual no se siente responsable de sus crímenes, porque el responsable es el medio que le rodea. Pascual Duarte «[...] es ya, y para siempre, el arquetipo de una variedad humana de profunda realidad; la del juez elemental, incapaz de comprender que lo bueno y lo malo no son, de tejas abajo, valores absolutos y opuestos, como la cara y la cruz de una moneda; sino valores arbitrarios y cambiantes, creados por la cultura en una larga experiencia amasada con el fermento doloroso del error»<sup>26</sup>.

### **Análisis de coincidencias.**

### **La estética de la violencia.**

El primer aspecto que empareja a las dos novelas es el escatológico violento, que choca contra la actitud estética y la ética tradicional. Esta estética de la violencia puede verse en tres modos de expresión, diferentes aunque conectados: la fealdad, la violencia propiamente dicha y lo macabro.

La fealdad se convierte en estas novelas en un modo de violencia, aunque como categoría estética general pertenezca más a los componentes pasivos que a los activos del arte. La violencia se halla muy íntimamente unida al movimiento y la agitación, y, por ello, a la conducta desplegada por los personajes, mientras que el sentimiento de fealdad es evocado por las descripciones, o incluso por la armoniosa transcripción de los componentes estructurales. No obstante, lo feo se convierte en violento cuando choca con la sensibilidad, por ejemplo si hallamos en una situación repugnante algún rasgo agradable, tal yuxtaposición se convertirá en una disonancia que aumentará el efecto total de lo feo. Es decir, la incongruencia que crea en nosotros la impresión de repugnancia.

En este sentido se encuentra una afinidad en la creación de personajes tales como Popeye y Mario. El primero físicamente repelente, posee un nivel significativo próximo al de Mario, particularmente en lo que se refiere a los años infantiles de ambos, años de abandono y tragedia tiranizados por el alcoholismo de la madre y la total irresponsabilidad del padre.

Los tipos de personaje representados por Red y El Estirao, tienen también características comunes, planos, sin personalidad definida, explotadores del sexo que imponen a las mujeres que se someten a ellos un dominio ciego e irracional. Así como los personajes de Temple y Lola, mujeres lascivas o egoístas que generan violencia.

Por otro lado, están las descripciones repulsivas, narradas con moroso detalle, de los encuentros entre Temple y Red y del parricidio de Pascual, y que están alternadas con otras de asunto igualmente violento, pero narradas con impresionismo: violación de Lola; o con total oblicuidad: violación de Temple.

Lo macabro puede verse en el funeral de Red y en su entierro, que reviste caracteres grotescos no lejanos al humor negro. En la novela de Cela todo lo relativo a las muertes del padre y de Mario participa de lo macabro, pero difícilmente lo grotesco de estas situaciones de horror pueden hacer sonreír al lector, como ocurre con Faulkner.

Junto a estos personajes negativos, también aparecen en las dos obras personajes salvíficos caracterizados por irradiar una especie de ternura y honestidad, como son Ruby en *Sanctuary* y Rosario y Esperanza en *La familia de Pascual Duarte*, aunque sus esfuerzos por salvar a los otros sean estériles.

### **Personajes principales. Pascual / Temple.**

Los protagonistas de las dos obras ofrecen ciertos puntos de contacto en lo que aparentemente no son sino diferencias.

Está, por un lado, una muchacha, producto de una sociedad en crisis y prototipo del falseamiento social. Temple representa el convencionalismo, mitad inocente, mitad corrupto, de una joven burguesa.

Pascual, por su parte, es la personificación de un campesino violento, pobre e ignorante.

Temple tiene en la novela un papel primordialmente pasivo, aunque en ocasiones quisiera tener uno activo, como durante su estancia en Frenchman Place al estar en constante movimiento, llamando así la atención de los hombres que la rodean. Alivia su terror cerrando una puerta sin cerradura; como una niña pequeña cierra los ojos para que desaparezca la realidad, etc., lo único que no hace es lo que podría salvarla: huir. Cuando parece que el peligro ya ha pasado (es de día y tiene la protección de Tommy) ocurre lo temido, aunque quizás inconscientemente deseado: la violencia sexual de la que es objeto. Temple comprende de golpe, sin que la hipocresía burguesa la proteja, la dura crueldad de la realidad.

Pascual como narrador es esencialmente pasivo, se limita a contar su vida al margen de los hechos pretéritos. Ahora bien, en el plano referencial profundo, él es el protagonista, con lo que pasa a la categoría opuesta, a la de activo.

Pero en realidad a Pascual, como a Temple, les "pasan cosas" a las que nunca pensaron tener que enfrentarse conscientemente, pero cuyas consecuencias no tienen más remedio que aceptar. Puede que Pascual manipule los hechos desde su perspectiva de la celda para provocar la conmiseración del lector, pero también puede narrar los hechos con la candidez que pretende hacer patente en su narración; y parece esta la forma en que lo hace según lo corrobora el capellán que le confiesa y fue testigo de su ejecución. Según este testimonio Pascual es un "pobre corderillo" acosado

por la vida contra el que se defiende destruyendo la vida que le rodea en progresión creciente de trascendencia, matando a la perra, a la yegua, a Lola, al Estirao, a su propia madre. Pero no es suficiente hasta que es él mismo el que se ofrece como víctima.

Poseen ambos personajes, personalidades conflictivas, divididas entre lo que realmente son y lo que desearían ser. Entre el abandono pasivo pero inconscientemente deseado de Temple a las circunstancias y la aparente actividad a la cual es inconscientemente empujado Pascual, existe una relación que empareja a estos personajes como víctimas y verdugos de sus propios destinos, carentes de libre albedrío debido a la compleja red de circunstancias sociales y personales en la que se hallan inmersos.

Temple se comporta de acuerdo con las normas que le han sido impuestas por pertenecer a su clase social, pero que en las circunstancias en que se encuentra resultan inoperantes. Pascual tiene la respuesta defensiva de violencia por violencia, impulsada por su entorno social, pero no es tolerada por él, que trata de huir de evadirse. Siguiendo una pauta en la línea de análisis de Levi-Strauss, en un extremo del polo se encuentra su propia naturaleza, sus inclinaciones que los impulsa hacia una vertiente oscura de su ser, la lujuria en Temple, el instinto sanguinario en Pascual; en el otro polo estaría la cultura que rechaza y condena tales conductas, no se acepta ni la promiscuidad ni el crimen; pero, por otro lado, la tendencia a romper las normas está en forma latente en ambos personajes, con lo que en realidad hay dos culpables: la sociedad que corrompe las leyes impuestas por la cultura y los propios personajes, con su vertiente innata hacia la transgresión. Esto hace que ambas novelas no puedan ser clasificadas dentro de la clasificación de crítica social o de pura denuncia explícita.

### **Uso de recursos técnicos**

#### **Relaciones metonímicas**

Para crear el espacio novelesco en el momento psicológico de los personajes, ambos autores hacen una relación metonímica, por ejemplo, entre Pascual y la habitación en la que pasa su luna de miel, idéntica a la que se percibe entre Temple y la habitación del prostíbulo. La descripción de estos ambientes refleja no tanto las habitaciones en sí, como el significado que entrañan en esos momentos para ambos personajes. Pascual describe así

indirectamente su propia felicidad. La voz narradora de *Sanctuary* pinta de igual forma la angustia de Temple.

Hay en los dos textos un encadenamiento metonímico por medio del cual se estructuran los relatos. Pascual describe el armario:

"con una amplia luna de espejo del mejor" (PD 85), espejo que refleja sus horas de felicidad. En el prostíbulo de Memphis, otro espejo refleja otro estado de ánimo y otra situación bien distinta:

"en el espejo de un tocador barato y desvaído, como en una poceta estancada, parecía demorar espectros disipados de gestos voluptuosos y lujurias muertas."<sup>27</sup>

La luz abundante en el ambiente de la posada se manifiesta en "dos candelabros..., uno a cada lado para alumbrar bien la figura" (PD 85); en el caso de Santuario una Temple aniquilada y prisionera observa la oscurecida habitación:

"La luz pendía del centro del cielorraso bajo una pantalla rizada de papel rosado, tostado el lugar donde se combaba la bombilla" (S 109).

Los lavabos sugieren el mismo tipo de asociación. En PD la limpieza del ambiente se recoge en el placer visual que producen los enseres:

"Hasta el aguamanil —que suele ser siempre de 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 hacían simpático" (PD 85).

Para Temple, en cambio, ya no va a haber limpieza posible después de haber estado en esa habitación:

"En el rincón sobre una tira de hule descolorido y marcado de cicatrices, clavado sobre la alfombra, descansaba un lavabo con una palangana floreada, un jarro y una hilera de toallas; en el rincón de detrás del lavabo había una tinaja de agua sucia" (S 109).

De manera parecida actúa la naturaleza, interpretada con cualidad lírica por ambos autores, alcanzando en ocasiones un valor simbólico que enriquece la coherencia temática de las narraciones, como, por ejemplo, el con frecuencia premonitorio canto de los pájaros.

En los primeros momentos de *Santuario*, angustiosos para Benbow que se siente prisionero de Popeye, están marcados por el canto de un pájaro ante el que Popeye se atemoriza. En *La familia de Pascual Duarte* se ve una descripción que también marca un compás de espera y miedo en el momento psicológico del personaje, que como en el caso de *Santuario*, expresa su miedo por medio del canto de la lechuza y el entorno natural, la noche en que Pascual regresa de la prisión a su casa.

Se advierte también el uso premonitorio del canto de la lechuza, en *Santuario* con referencia a la tragedia que le va a ocurrir a Frenchman Place y en *La Familia de Pascual Duarte* el asesinato de la madre, que se aproxima.

La naturaleza es también espejo de las características humanas: una actitud positiva hacia ella revela un valor y la negatividad y la agresión un desvalor en los personajes o en el momento por el que atraviesan; tal es el caso de las margaritas con que se cubren los recién casados en la novela de Cela durante su viaje, y de la actitud de Benbow en la fuente de la que bebe agua, mientras Popeye escupe en ella. Asimismo, Pascual equipara la dureza de su madre con la naturaleza degradada:

"La mujer que no llora es como fuente que no mana..." (PD 62).

## **Estructura**

El punto de contacto más estrecho entre ambas obras es la estructura. En ambas se observa un acontecimiento central que genera el resto de los episodios narrativos.

En *Santuario* es la violación de Temple, los acontecimientos subsidiarios son el asesinato de Tommy, el rapto de Temple y el proceso, juicio y linchamiento de Goodwin. La muerte de Popeye tiene un valor conclusivo pero también tangencial. La presentación de Horace, de Gowan con Temple en la universidad, de Frenchman Place y sus habitantes son una preparación y un antecedente, de lo que Olga Vickery<sup>28</sup> llama búsqueda de justicia, centrada entorno a Horace Benbow, los hechos a partir de los cuales se organiza la novela, «an act of murder signals an exploration of crime and punishment in its social, moral and legal aspects».

En *La familia de Pascual Duarte* el episodio culminante es el parricidio cometido por Pascual<sup>29</sup>. Como antecedentes se encuentran todos los episodios que conducen al hecho central mismo, su ejecución en el pasado y a su

confesión en el presente. En el primer plano encontramos la muerte de la perra, la de la yegua, la de Lola y la de El Estirao. Como conclusión del hecho central tenemos en segundo plano el manuscrito mismo y su dedicatoria, el arrepentimiento de Pascual y su propia muerte.

### **Organización temporal**

La organización temporal de *Santuario* tiene la apariencia de linealidad cronológica.

En *La familia de Pascual Duarte* la narración escrita, es decir, la reorganización de los hechos realizada por Pascual en prisión, tiende a dar a éstos un orden que dista mucho de ser lineal, convirtiéndose en el orden que decide la subjetividad de Pascual.

Por otra parte, en el caso de *Santuario* el orden temporal sigue una línea lógica causa-efecto. Si bien el hecho central aparece relativamente pronto en la obra (capítulo XII), y las páginas anteriores han sido preparatorias, este suceso no se narra directamente, sino que sólo se alude a él, forzando al lector a luchar por entender qué es lo que en realidad ha sucedido, hasta que en el capítulo XXIII aparece la versión de Temple, pero quedan oscuros todavía algunos puntos. Hay que esperar hasta el capítulo XXVIII de los treinta de que consta el libro para conocer plenamente los hechos.

Por lo que se refiere a *La familia de Pascual Duarte* nos encontramos desde la primera página con una serie de hechos consumados que desconocemos. El primer capítulo con la muerte de la perra es ya un anuncio decisivo del suceso central, así como los escritos sobre el tiempo pasado (capítulos 6 y 13).

La premonición se reitera de nuevo en forma de la matanza de la yegua y en la referencia, oscurecida, a la muerte de la madre en el capítulo 12, de una forma elíptica e incompleta, a la manera de la violación de Temple en la primera versión. En los dos casos el orden está estudiado para provocar la participación emocional del lector.

En las dos narraciones nos encontramos con hechos consumados pero aún desconocidos, deliberadamente ocultados, que se nos van a ir revelando poco a poco a medida que las novelas progresan.

Las etapas mediante las cuales llegamos a una comprensión total de la violación de Temple, tienen también su equivalente en las pantallas que se anteponen a la lectura del manuscrito de Pascual, la nota del transcriptor y documentos preliminares, por los que conocemos su condena y su muerte por crímenes desconocidos aunque aludidos.

La construcción de las novelas conduce a resultados parecidos, estos son, la creación de un ambiente de intriga y el estímulo al lector para que aclare los hechos.

### **Conclusión.**

En resumen, podemos afirmar que aunque los elementos de afinidad entre estas dos novelas podrían parecer sorprendentes, las coincidencias no obedecen a razones puramente casuales.

Hay una serie de circunstancias tanto de orden social como derivadas de una actitud humana y artística muy parecidas entre Faulkner y Cela que se ponen de manifiesto al poner estas dos novelas bajo un mismo punto de mira.

Ninguna de las dos obras es considerada la mejor de sus autores, sin embargo ambas fueron importantes en las carreras de sus respectivos autores: en Faulkner cuando atravesaba los años de aprendizaje e incluso de grandeza creadora, reinicia su quehacer novelesco; en Cela es una primera obra que causó una viva reacción en el panorama literario español.

Para ambas la recepción de la crítica tuvo un signo parecido, tanto de escándalo como de entusiasta acogida.

Ambas, también, aunque circunscritas a un cierto periodo temporal, reflejan problemas humanos que trascienden la etapa histórica en que aparecen.

En el contexto de coincidencia e identificación con los valores de Faulkner, se pueden interpretar las palabras que Cela le dedicó en 1962, con motivo de su muerte:

«El noble aliento de Faulkner bien descubierto está, mal que le pese a tirios y troyanos, por tirios y troyanos. Importa no olvidarlo ni permitir que sobre él caiga la losa de pringado algodón del conformismo»<sup>30</sup>.

## Bibliografía

- AMORÓS, A.: *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Gredos, 1989.
- BRAVO, M<sup>a</sup> E.: *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona, Península, 1985.
- CELA, C. J.: *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona, Destinolibro, 1994.
- *Mrs Caldwell habla con su hijo*. Barcelona, Destino, 1969.
  - "Faulkner", en *Papeles de Son Armadans*, n<sup>o</sup> LXXVII. Agosto 1962.
- COUGHLAN, R.: *The Private World of W. Faulkner*. New York, Harper & Bros, 1953.
- FAULKNER, W.: *Santuario*. Traducción de Lino Novás Calvo. 4<sup>a</sup> ed. Barcelona. Espasa-Calpe, 1987.
- GWYNN, F. L. & BLOTNER, J. L.: *Faulkner at University. Class Conferences at the Univ. of Virginia, 1957-58*. Charlottesville, The Univ. of Virginia Press, 1959.
- ILIE, P.: *La novelística de Cela*. Madrid, Gredos, 1962.
- KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4<sup>a</sup> ed. Madrid, Gredos, 1972.
- KENNEY, A. F.: *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision*. Amherst; University of Massachusetts Press, 1978.
- MARAÑÓN, G.: "Prólogo" a *La familia de Pascual Duarte*, 4<sup>o</sup> ed. Barcelona, Destino, 1946.
- MILLGATE, M.: *William Faulkner*. Barcelona, Barral, 1971.
- ORTEGA Y GASSET, J.: "La deshumanización del arte" en *Obras completas, III*. Madrid, Rev. de Occidente, 1969.
- SANTAYANA, G.: *The Genteel Tradition at Bay*. New York, Charles Scribner's Sons, 1931.
- SOBEJANO, G.: *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa española, 1975.
- TACCA, O.: *Las voces de la novela*. 3<sup>a</sup> ed. Madrid, Gredos, 1989.
- URGO, J.: "Faulkner's Yoknapatwpha: Myth or Apocrypha" en ABAD, P. et alt. (coord.) *Estudios de literatura en lengua inglesa, II*. Valladolid, I. C. E., 1994.
- VALVERDE, J. M<sup>a</sup>: *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona, Planeta, 1969.

WARREN, R. (ed.): *Faulkner: A Collection of Critical Essays*. N. Jersey, Prentice Hall, 1966.

## NOTAS

---

1 "A Preface for Faulkner's Sanctuary" de André Malraux. En *La Nouvelle Revue Française* (1 de Noviembre 1933). Reimpreso en WARREN, R. (ed.) *Faulkner: A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Prentice-Hall, 1966. (pág. 273).

2 La primera edición de la obra de Faulkner *Sanctuary* es de 1931 (New York: The Modern Library); *La familia de Pascual Duarte* de C. J. Cela vio la luz en Octubre de 1942.

3 BRAVO, M<sup>a</sup> E.: *Faulkner en España: Perspectivas de la narrativa de posguerra* (Barcelona, Península 1985).

4 Como señala BRAVO, M<sup>a</sup> E. en Ob. Cit., pág. 56: «no ha sido posible constatar el comienzo de la lectura de Faulkner hecha por Cela, ni si para cuando escribió su primera novela había llegado a sus manos un ejemplar de Santuario» (nota pág. 56).

5 Por influencia francesa, a partir de aparición del primer artículo escrito por Maurice Coindreau sobre Faulkner en *La Nouvelle Revue Française* de junio de 1931, en España Antonio Marichalar en *La Revista de Occidente* en octubre de 1933. Un mes más tarde aparecería el "Préface à Santuaire" de André Malraux, al que seguiría la publicación de la novela en ambos países. Cfr. BRAVO, M<sup>a</sup> E. , Obr. Cit. pág. 15 y ss.

6 SANTAYANA, G.: *The Genteel Tradition at Bay*. New York. Charles Scribner's Sons. 1931. (pág.15).

7 COUGHLAN, R. : *The Private World of William Faulkner*. New York. Harper and Bros. 1953 (pág.58).

8 CELA, C. J. : "Algunas palabras al que lo leyere", *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Barcelona. Destino. 1969 (pág.10).

9 MARAÑÓN, L. citado por M<sup>a</sup> Elena Bravo: Ob. Cit. (pág.9)

10 Según carta de Phil Stone a Louis Cochran citada por MILLGATE, M.: *William Faulkner*. Barcelona. Barral. 1971. (pág. 30)

11 KENNEY, A. F.: *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision*. Amherst. Univ. Of Massachussets Press. 1978 (pág.14).

12 ORTEGA Y GASSET, J.: "La deshumanización del arte" en *Obras completas III*. Madrid. Revista de Occidente. 1969. (pág. 361)

13 GWYNN, F. L. & BLOTNER, J. L. (eds.): *Faulkner at the University. Class Confernces at the Univ. of Virginia, 1957-58*. Charlottesville. The Univ. of Virginia Press. 1959. (pág. 247).

14 VALVERDE, J. M<sup>a</sup>: *Historia de la Literatura Universal*. Barcelona. Planeta. 1969.

15 URGO, J.: "Faulkner's Yoknapatwpha: Myth or Apocrypha" en ABAD, P. , BARRIO, J. M. & RUIZ, J. M. (coord.): *Estudios de literatura en Lengua Inglesa del s. XX (2)*. Valladolid. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad, D. L. 1994. (pág. 101).

16 La sexta en el canon faulkneriano.

17 Por ejemplo, *As I Lay Dying* procede, según Carvel Collins, de una traducción de la Odisea.

18 *Measure for Measure*, II.ii. 169-173. También se han dado otras posibilidades: un pasaje de Chance, de Conrad o uno de Salomé, de Wilde.

19 Citado por MILLGATE, M.: Ob. Cit. (pág. 178).

20 Como él mismo pone de manifiesto en la "Breve historia de esta novela", que antecede a la edición de la obra, Barcelona. Destino 1946 (4<sup>a</sup> ed. ) pág. xiii. A partir de ahora PD (*La familia de Pascual Duarte*) inserto en el texto.

21 ILIE, P.: *La novelística de Cela*, Madrid. Gredos. 1962 (introduc.).

22 Ibid. pág. 35.

23 Introducción a la obra en la vigesimosexta edición de la obra, Barcelona. Destino. Setiembre 1994. Toda referencia a páginas insertas en el texto corresponden a esta edición.

24 MARAÑÓN, G. en el Prólogo a PD, (4<sup>a</sup> ed.). Barcelona Destino 1946. (pág.3).

25 ILIE, P.: Ob. Cit. pág. 36.

26 MARAÑÓN, G.: Prólogo..., Ob Cit. (pág. 13).

27 FAULKNER , W.: *Santuario*. Traducción de Lino Novás Calvo, 4<sup>a</sup> edición, Madrid Espasa-Calpe. 1987. (pág. 109). En lo sucesivo S, las referencias insertas en el texto.

28 VICKERY, O. : "Crime and Punishment: Sanctuary" en WARREN (ed.): Ob. Cit. (pág. 127 y ss.).

---

29 Aunque hay algunos autores que indican que el hecho central no es éste, por ejemplo Gonzalo Sobejano que afirma: "el crimen culminante no es el que tiene por víctima a su madre, aunque así lo parezca, sino el que tiene por víctima al conde, crimen solamente aludido en la obra, pero es el que lleva al protagonista sin remisión al patíbulo": *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Prensa española, 1975. (pág. 95).

30 CELA, C. J. : "Faulkner", *Papeles de Son Armadans*, nº LXXVII (agosto, 1962), pág.118.