

**UNIVERSIDAD DE ARGEL-2
FACULTAD DE LENGUAS EXTRANJERAS
DEPARTAMENTO DE ALEMÁN, ESPAÑOL E ITALIANO**



TESINA DE MAGÍSTER

***“LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE” DE CAMILO JOSÉ CELA:
ESPEJO DE UNA SOCIEDAD***

Presentado por:

Benabderrahman Siham

Directora:

Pr. Dr. ZERROUKI SALIHA

Miembros del tribunal:

Presidenta: MCA. ZERMANI Malika

Directora: PR. ZERROUKI Saliha

Examinadora: MCA. BERRAGHDA Rabéa

Examinadora: MAA. BERBAR Adiba

ARGEL

2017/2018

Dedicatoria

A mí querido padre que sacrificó todo para asegurar mi educación y mi futuro profesional. A mí madre, cuya ternura y ánimo continúan acompañándome durante mis estudios.

A todas mis colegas y compañeros del magister: *Sara, Nora, Hana, Rachid, Yacine, Anis y Hiba*.

Agradezco a todos aquellos que me ayudaron de cerca, o de lejos para lograr este modesto trabajo y aquí especialmente mi querida amiga *Benneouala Sara* por su ayuda y apoyo continuo que me animó a llevar a cabo mi trabajo.

Agradecimiento

Antes de todo a Dios.

Y cómo no, a mi directora de tesis la profesora ZERROUKI Saliha que me recibió desde el primer momento con brazos abiertos, debo también agradecerla por su guía, su interés, sus preciosos conocimientos, su dedicación, su orientación y su infinita paciencia que me ha iluminado el camino de la investigación científica.

Quiero expresar mi gratitud a los estimados miembros del tribunal:

A la presidenta MCA: ZERMANI Malika

A la examinadora MCB: BERRAGHDA Rabéa

A la examinadora MAA: BERBAR Adiba

Agradezco también a todos mis profesores del departamento español.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo I. CONCEPTOS SEMIÓTICOS	
1. Acercamiento a la semiótica.....	10
1.1. Entre semiótica y semiología.....	10
1.2. El análisis sémico.....	17
1.3. El sema.....	20
2. Semiótica narrativa	25
2.1. La estructura narrativa del texto.....	25
2.2. Teoría de la recepción.....	30
3. El símbolo.....	37
3.1. Consideraciones generales.....	37
3.2. El simbolismo de Dan Sperber.....	38
Capítulo II. Análisis estructural	
1. Diégesis y argumento.....	41
1.1. Diégesis.....	42
1.2. Argumento.....	42
2. Estructura y estilo	45
2.1. Estructura.....	45
2.2. Estilo y Lenguaje.....	48
3. Análisis sémico.....	50
3.1. Análisis sémico del carácter de la madre.....	51
3.1. El vacío de valores	55
4. Mundo diegético.....	61
4. 1. El narrador.....	61
4.2. Focalización.....	66
Capítulo III. Aproximación temática y simbólica	
1. Imágenes simbólicas en la novela	71
1.1. La función simbólica en La Familia de Pascual Duarte	72
1.1.1. La muerte.....	72
1.1.1.1.La muerte de la madre.....	72
1.1.1.2.La muerte de Pascual	73
1.1.2. La sangre.....	75
1.1.3. Los colores.....	77
1.1.4. El arma.....	79
1.1.5. La ausencia del nombre de la madre	79
1.1.5.1. Símbolo de la madre.....	80
1.1.6. El agua.....	81

1.1.7. Animalidad y naturaleza.....	81
1.1.7.1. El cerdo.....	82
1.1.7.2. La yegua.....	83
1.1.7.3. La perra.....	84
1.1.7.4. El aire.....	85
2. Estudio psicoanalítico de los personajes.....	86
2.1. Teoría de Freud: el asesino Pascual Duarte	86
2.2. La descripción fisionómica de la madre: principio psíquico.....	89
2.2.1. El padre y la madre.....	91
2.2.2. La animalización de Mario.....	93
3. Paratextualidad y metatextualidad.....	95
3.1. Paratexto.....	95
3.1.1 El título.....	98
3.1.2. Nota del editor	99
3.1.3. Dedicatorias.....	99
3.1.4. Correspondencia.....	102
3.1.5. Acción que lleva al encuentro.....	105
3.1.6. Texto encontrado	106
3.1.7. Nota de transcripción	106
3.1.7.1. Primera nota de transcripción.....	106
3.1.7.2. Segunda nota de transcripción.....	108
3.2. Metatextualidad.....	108
CONCLUSIÓN.....	116
BIBLIOGRAFIA	122
ANEXOS.....	130

Introducción

Nuestro propósito en esta tesina titulada “*La Familia de Pascual Duarte: Espejo de una Sociedad*”, es llevar un estudio conjunto en dos dominios, tanto en el área literario como semiótico.

Nos interesa llegar a poner de relieve los componentes estructurales del discurso literario para poder entender lo no-dicho de la situación vivida por las familias que pone en escena el autor. La meta perseguida en este estudio va a ser demostrar gracias a un análisis sémico la efectiva representatividad de la obra en el género tremendista en sus aspectos más cruentos.

En este sentido, el presente trabajo será dedicado al estudio de un análisis semiótico demostrando el impacto social que tiene la época de aquel entonces a través de la novela *La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, en aquellos aspectos implícitos que refieren indirectamente la sociedad española del siglo XX.

Es así que, nos hemos propuesto un rumbo semiótico para demostrar que nuestra novela no es nada más que una mirada de una sociedad marginada, desabrida, sórdida y lánguida; rasgos que pretendemos resaltar dentro de la novela.

Uno de los motivos que nos han empujado para escoger esta temática es esta curiosidad hacia la ambigüedad que se presenta en la novela bajo signos narrativos donde la sangre, la muerte y la violencia impregnan el cuerpo de la historia, y de otro lado, el interés que tenemos hacia la semiótica como una disciplina científica que nos abre diferentes interpretaciones y sentidos.

La primera chispa que hemos tenido, viene de las clases de teoría literaria y la idea de desarrollar el doble enfoque de esta temática nos ha venido con las clases de semiología.

Vamos también a interpretar todos los signos relacionados con la sociedad de aquel entonces, reflejados en la historia, aclarando la ambigüedad y la confusión que deja la novela para algunos lectores a la primera lectura, e intentaremos interpretarla analizando la ambigüedad en la conducta de los personajes mediante esta disciplina científica.

A través de esta investigación pretendemos estudiar los rasgos semióticos en la novela y poner de manifiesto la historia que ha recogido la novela como un espejo que refleja una sociedad trastornada ya que estos signos tienen un determinado significado y están destinados a describir la realidad dura que padeció la España en el siglo XX.

La problemática que pensamos plantear para llevar a cabo los objetivos de nuestro análisis, se asentará en los siguientes cuestionamientos:

¿Puede un texto narrativo llevar signos sociales?

¿Existen rasgos semióticos y otros simbólicos en la novela? ¿Cómo se manifiestan?

¿Son los personajes de la novela influenciados por la sociedad o no? ¿Qué sucede cuando una novela lleva interpretaciones implícitas de una sociedad?

¿Qué caracteriza esta novela de otras creaciones literarias del mismo autor?

¿Contiene la novela rasgos que la clasifícas dentro de la corriente tremendista?

¿Es Camilo José Cela un realista? y si esta hipótesis es verdadera ¿qué pretende transmitir a través de su novela?

A partir de estas hipótesis que nos acercarán al objeto final de nuestro estudio necesitaremos un método coherente y global que nos hará entender mejor la semiótica a través de su teoría y sus representantes semiólogos y nos permitirá aplicarla luego en un género narrativo, que es en nuestro caso *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela .

Para llevar a cabo este estudio semiótico y literario, hemos estructurado nuestra investigación en tres capítulos: uno teórico y dos prácticos que abordarán todos los aspectos que queremos demostrar y desarrollar en nuestra tesina.

En el primer capítulo titulado: “*Conceptos semióticos*”, pretendemos presentar un panorama general que incluye todos los aspectos teóricos que nos van a servir en la comprensión de los conceptos requeridos ya que no podemos desarrollar nuestro análisis sin dar cuenta de los teóricos que desarrollaron esta disciplina científica.

Así que nos basaremos sobre teóricos como Algirdas Greimas y Joseph Courtés en “*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*”¹ para presentar las diferentes teorías de la semiótica.

Nos proponemos un análisis sémico basándonos en los estudios de François Rastier “*Sens et textualité*”, de Roland Barthes en “*Introduction à l’analyse structurale des récits*”, de Algirdas Greimas en “*Sémantique structurale*”² para exponer los elementos del signo y los procesos del análisis sémico.

En el segundo apartado, abordaremos todos los aspectos de la semiótica narrativa con apoyo al método de María del Carmen Bobes Naves “*La semiótica como teoría lingüística*”³ y de Anne Hénault “*Narratologie, Sémiotique générale*”⁴. Luego expondremos la teoría de la recepción basándonos en los estudios de Robert Hans Jauss y de Gadamar⁵ “*Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*”, para conocer la implicación que tiene el lector en la lectura de la novela.

En el tercer apartado, presentaremos la teoría del símbolo basándonos en los estudios de Dan Sperber⁶ “*Le symbolisme en général*” en donde nos proponemos aclarar los fenómenos de la novela a través de los hechos ocurridos en ella.

El segundo capítulo titulado “*Análisis estructural de la novela,*” será dedicado a los componentes estructurales de la obra en base a las teorías de Roland Barthes “*L’Introduction à l’analyse structurale du récit*”⁷ para el primer apartado, en que estudiaremos la forma del discurso de la obra celiana, incluyendo la diegesis y el argumento, luego nos interesaremos a la construcción narrativa de la novela. En el segundo apartado, expondremos la estructura interna de la obra así que el estilo utilizado por el autor.

¹Greimas, A ; Courtés, J.(1986).*Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage* .édition : I, Hachette, Paris.

²Greimas, A. (1986). *Sémantique structurale*. Edition: Presses universitaires de France, Paris.

³ Bobes Naves, M. C., (1979) *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid.

⁴Hénault, A.(1983).*Narratologie, sémiotique générale* .*Les en jeux de la semiotique* :2, Edition Presses universitaires de France, Paris .

⁵ Jauss, R. H.; Gadamer, G., que citan a Gonzalez Valerio Maria Antonia en *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. <https://textosontologia.files.wordpress.com/2012/09/la-verdad-de-la-obra-de-arte-gadamer-maria-antonia.pdf>

⁶ Sperber, D., (1974) *El simbolismo en general*, Cid, Paris.

⁷Bartes, R. ; Kayser. W. ; Hamon, Ph. (1977). *Poétique du récit*. Edition : Broché. Paris.

El tercer apartado está dedicado al análisis semiótico, por ello, vamos a demostrar, apoyándonos sobre las obras de “*Sémiotique du discours*” de Jacques Fontanille⁸, que el análisis sémico del carácter de la madre nos envía en el seno de la sociedad española, ya que con este estudio, vamos a demostrar cómo se asocian los defectos de las personas a las lacras del país, a continuación vamos a abordar el vacío de los valores.

En el cuarto apartado vamos a hundirnos en el mundo diegético para situar al narrador y al punto de vista a partir de la historia, con apoyo a las teorías de Gérard Genette⁹ en *Figure III*, para analizar resaltar el papel del autor y de su narrador y de la perspectiva que adopta.

El tercer capítulo que lleva el título “*Aproximación temática y simbología*”, estará dedicado a las teorías de los simbolistas, nos propondremos, en el primer apartado, resaltar todos los símbolos que existen en la novela y que refieren a la época del protagonista Pascual Duarte, basándonos en distintos diccionarios de Alain Gheerbrant y Jean Chevalier¹⁰ y Nadia Julien¹¹.

En el segundo apartado titulado estudio psicoanalítico de los personajes, vamos a basarnos en las teorías de Sigmund Freud¹² para determinar el perfil de los protagonistas y evaluar sus ídoles.

En el tercer apartado, nos proponemos resaltar a todos aquellos aspectos extra literarios basándose en las teorías de Gérard Genette en “*Introduction à l’architexte*”, desarrollaremos después la metatextualidad por la cual pretendemos exponer los comentarios de los críticos de nuestra novela.

Finalmente, nuestro afán, en este propósito de investigación, es intentar presentar un estudio semiológico en todas sus posibilidades sobre la novela corpus, *La familia de Pascual Duarte*, con el motivo de demostrar que es posible llevar un análisis semiótico en la narrativa para mostrar que las obras literarias llevan como

⁸Fontanille,J.(1999).*Sémiotique du récit*. Edition : Presses universitaire de limoge, France .

⁹ Genette, G. (1972). *Figure III*. Seuil, Paris.

¹⁰ Gheerbrant,A. ; Chevalier,J. (1982), *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris.

¹¹Julien, N. (1989).*Dictionnaire marabout des symboles*. Ed : Marabout, Belgique.

¹²Freud, S. *Lo inconsciente*. Difusión : Algendria digital.P5 En línea:

<http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/05/Freud-Lo-inconsciente2.pdf>

patrimonio genético lo social, político y referencial de la época en la que se desarrollan, que solo la semiótica puede revelar.

CAPITULO I.
CONCEPTOS SEMIÓTICOS

Cada texto literario contiene rasgos que lo caracterizan generando una estética textual. A través de la palabra, el lenguaje como sistema de signos hace parte de la semiótica. Tales signos integrados en una obra artística requieren una interpretación basada en la semiótica.

1. Acercamiento a la semiótica

1.1. Entre semiótica y semiología

Tratar del concepto semiótico, necesita primero abarcar su definición aunque sería casi imposible precizarla por la polémica que tuvo esta índole a través del tiempo, por los pensadores semiólogos estructuralistas tal como, Saussure, Peirce, Umberto Eco y otros como Morris Charles sin olvidarse de Greimas y de sus colaboradores y seguidores como, Joseph Courtés, Jacque Fontanille, François Rastier. Sin embargo, anteriormente existía el estudio del signo antes de la aparición del término Semiótica en Platón, el filósofo griego y en Sócrates en sus estudios sobre el lenguaje.

La semiótica proviene del griego *semeion* que significa signo, se concibe como *la ciencia de los signos*¹ y consiste en el estudio de los signos dentro de la vida social, sin embargo la definición del concepto semiótico ha sido variada; haciendo que la semiótica toque varios dominios. Así que la semióloga María del Carmen Bobes Naves² asocia la semiótica a la semántica que es otro campo lingüístico del estudio del lenguaje, explicando que la semiótica como ciencia, requiere un análisis de tales sistemas de signos que posee el lenguaje. Afirmaba en su libro: “*La semiótica, como sinónimo de semántica, o de semántica lógica, limita su objeto a uno de los niveles del lenguaje o de los sistemas de signos en general.*”

Esto nos remite a señalar que la semiótica comporta tres elementos: el signo, el designado (el objeto) y el interpretante; a su vez, esta composición da lugar a las tres ramas de la semiótica : relación: signo- signo referida a la sintaxis porque si las oraciones no están bien estructuradas de acuerdo con las reglas sintácticas no se puede dar otro significado, pues decimos aquí que la sintaxis está presupuesta por la semántica que es la segunda rama generada por la relación: signo-designado, así pues

¹Brekle, H. E., (1974) *La sémantique*, Libraire Armande, Paris, p. 19.

²Bobes Naves, M. C., (1979) *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid, p.13.

que el significado surgido lleva a la interpretación y esto es lo que da luz a otra rama que es la pragmática sumergida por la relación signo-interpretante.

Driss Ablali³ relaciona el término semiótica con el psicoanálisis respecto a la significación que subyace en los signos; en su libro afirma lo siguiente: “*La sémiotique et psychanalyses’attachent respectivement aux mécanismes internes de la signification et au phénomène del’inconscient* ”.⁴

La preocupación por el lenguaje se plantea como problema desde Aristóteles quien lo analiza dándole una formalización al imponerle unos leyes y normas, ya que las palabras, solas y aisladas del contexto, no pueden tener un significado por sí solas, por eso que, más adelante, Aristóteles establece el criterio verdad – error buscando el valor de los términos, esto abrió vías en el campo de la investigación científica lo que ha dejado un montón de posibilidades dentro de este estudio.

En el seno de la antigua filosofía griega, es posible hallar la teoría general de los signos, pero actualmente los estudios de la semiótica se relacionan a Charles Sanders Peirce⁵ considerado como el padre de esta disciplina moderna. La semiótica de la comunicación según el lingüista lleva significación y comporta una variedad de sentidos y tiene un carácter filosófico, entonces constituye una teoría de la realidad y conocimiento que actúe por medio de los signos.

Así que, opina el mismo teórico que lo único que se puede conocerse a través del pensamiento es el mismo pensamiento en los signos dudando en su existencia como signo cuando no se puede pensar en él, que solo es un signo cuando se reconoce, entonces no podemos pensar sin signos; considera la semiótica como equiparable a la lógica. Dicho de otro modo, la semiótica para Peirce⁶ es entendida como otro nombre calificado y semejante a la lógica, que tiene por objetivo estudiar la semiosis que es un concepto del filósofo griego Filodemo. La semiosis es un medio por el cual alude al conocimiento de la realidad considerada como un proceso triádico de inferencia que asigna al signo (*representamen*) un objeto a partir de otro

³Albali, D. (2003) *La sémiotique du texte: Du Discontinuucontinu*, L’Harmattan, Paris, p. 98.

⁴ Nuestra traducción: “La semiótica y el psicoanálisis se unen respectivamente a mecanismos internos del significado y el fenómeno de la inconsciencia”.

⁵ Deledalle, G. (1978) *Ecrits sur le signe de Charles S. Peirce. Choisi, traduits et commentés*, Seuil, Paris. p. 120.

⁶ Deledalle, G., op.cit., p.120.

signo denominado por Peirce⁷ como interpretante que se refiere al mismo objeto. De este modo, la semiosis se entiende como una experiencia resultante de los tres soportes del proceso semiótico *representamen*, objeto, interpretante.

El mismo teórico, dice que el hombre debe ser un fenomenólogo y esto por sus repetidas observaciones y experiencias. La fenomenología es una ciencia filosófica que funda las ciencias normativas, entre ellas la lógica que proviene de la observación de los fenómenos reales y ficticios, y otras más clases de fenómenos, también procede de la descripción de tales clases, y la afirmación del carácter dispar de cada clase además de la experimentación puesto que, se debe llegar a unas clases más generales por la reducción de los fenómenos en una lista, por fin tenemos la enumeración de las subdivisiones. Dicho todo esto limita la fenomenología en la búsqueda de los tipos de fenómenos siguiendo un método científico.

Abundando en este sentido, Gérard Deledalle⁸, plantea las ideas pertinentes del semiólogo Peirce, diciendo: “ *La logique dans son sens général comme je crois l’avoir montré, n’est qu’un autre nom de la sémiotique, la doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes.*”⁹ Deducimos que Peirce, siendo un filósofo junto a Aristóteles, emplea el termino *la lógica* cada vez para referirse a la semiótica como estudio de los signos.

En la misma línea, María del Carmen Bobes Naves¹⁰ explica en su libro que la semiótica debe tener bases sólidas en la semántica para lograr un camino seguro refiriéndose a la palabra “*lógica*” dice que: “*La semiótica así entendida se puede considerar como una investigación de carácter lógico, en cuanto pretende conseguir un cauce expresivo, seguro y fiable, que pueda ser utilizado con garantía de verdad como forma de la ciencia.*”

Se empezaba a utilizar el término de semiología con Saussure en el libro de *curso de lingüística general* dándole un carácter lingüístico, afirma que: “*Le problème*

⁷Deledalle, G., op.cit., p.120.

⁸Ibíd. p.212.

⁹ Nuestra traducción: “La lógica en su sentido más general, como creo que la he demostrado, no es nada más que otro nombre de la semiótica, la doctrina casi necesaria o formal de los signos”.

¹⁰Bobes Naves, M. C., op. cit., p. 15.

linguistique est avant tous sémiologique (et tous nos développement empruntent leur signification á ce fait important)¹¹”.

Saussure¹² considera la semiología como parte de la lingüística y también de la psicología, como una base de referencia de esta índole, definiendo al término como el estudio de los signos dentro de la vida social y esto aparece como una identificación del concepto semiológico, que adapta en su libro de *Cours de Linguistique Générale en el que explica :On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale; elle formerait une partie de la psychologie sociale et par conséquent de psychologie générale »¹³*

Junto a Saussure, Greimas¹⁴ utiliza el término *semántica* para referirse al estudio estructuralista y que más tarde se orienta a la terminología semiótica. Mientras que Benveniste¹⁵ distingue entre la semiótica y la semántica considerando al signo como una unidad semiótica y a la frase como una unidad semántica.

Saussure considera al análisis psico –social del signo como base de estudio de esta disciplina científica y como lo hemos mencionado antes; la semiología que parte desde rasgos lingüísticos utiliza un medio de comunicación que es la lengua, de carácter a la vez social, convencional, abstracto y lineal.

La teoría del signo lingüístico fue desarrollada por Saussure, que la considera como una “entidad psíquica de dos caras”, ya que el signo lingüístico es como una entidad psíquica que une un significado que es el concepto con un significante que es la imagen acústica. Saussure da un carácter arbitrario y convencional al signo,

¹¹ Pierre Swiggers, *Modeler l'étude des signes de la langue : Saussure et la place de la linguistique*: <http://journals.openedition.org/ml/2267> consultado el 30 de enero de 2017.

Nuestra traducción : "El problema del idioma es principalmente semiológico (y todo nuestro desarrollo da su importancia a este importante hecho)"

¹² Pierce; *Conceptos y definiciones Blog sin autor* <https://pensarensignos.wordpress.com/2016/02/11/peirce-conceptos-y-definiciones/> consultado el 3 de febrero de 2017.

¹³ Nuestra traducción : "Podemos concebir una ciencia que estudia la vida de los signos en la vida social; que formaría parte de la psicología social y en consecuencia de la psicología general "

¹⁴ Greimas, A. J., que cita a Ricoeur, P., (1975) *La métaphore vive*, Seuil, Paris, p. 91.

¹⁵ *Ibíd.*

mientras que Beneviste¹⁶ sitúa la arbitrariedad entre un signo y su referente, para él la relación que une el significante con el significado es natural.

Por lo general, se estudia la disciplina en diferentes perspectivas y puntos de vista, lo que abre nuevas problemáticas para varios semiólogos en el mundo de la investigación, sin embargo, con la teoría de Peirce todo estará claro con la explicación del proceso semiótico y sus bases que tocan a varios rumbos y que están hechos sobre métodos científicos.

Los contrastes sobre el término semiótica se inician en el siglo XX, con los dos teóricos Saussure en Europa y Pierce, en los Estados Unidos, sin embargo, la extensión era en Europa. Estos dos teóricos siguen dos enfoques diferentes pero que desembocan en el mismo rumbo que es la semiótica como estudio de los signos. La terminología de esta índole se distingue entre lo que se llama Semiótica que es la teoría Peirciana y Semiología que es la teoría Sassuriana de los signos¹⁷. Como la considera Jakobson Román¹⁸ en su libro *Essais de linguistique générale* reservando la semiología al estudio de los signos ya que dice: “ *que la semiología es la ciencia general de los signos*”.

El filósofo Peirce, considerado como fundador de esta disciplina, es el que usa el nombre de Semiótica o sea Semiosis por primera vez en los años 1860, sus ideas se desarrollan a partir de las primeras reflexiones filosóficas de Kant y da al lenguaje un carácter filosófico lo que hace mover más su teoría semiótica.

Lo que es primordial en la semiótica es la acción del signo, la semiosis para Peirce el signo se puede considerar como signo solo si está dentro del proceso semiótico y que va llevando tres categorías filosóficas. Todo esto nos lleva a la definición del signo que muchas veces está acompañada por el concepto *representamen* como lo afirma el semiólogo americano: “*Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu de quelque chose pour quelqu'un dans une certaine mesure ou capacité. Il adresse á quelqu'un, c'est-à-dire créer*

¹⁶Greimas, A.J. que cita a Beneviste, op.cit., p.91.

¹⁷Delledale, G., op.cit., p.212.

¹⁸Jakobson, R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Editions de minuit, Paris, p. 64.

*dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut être un signe plus développé.*¹⁹”

Sigue explicando en el mismo contexto que el signo requiere una cooperación de tres elementos básicos en la teoría del signo que elabora este semiólogo: “*Ce signe qu'il crée je l'appelle l'interprétant du premier signe. Le signe tient lieu de quelque chose, son objet.*”²⁰

Según el estudio dado por el artículo *Pensar en signos*²¹ Peirce establece una perspectiva tri-relativa y esto nos pone encima del concepto de la semiosis que es la acción que da a conocer tres componentes relacionados entre sí, con esta relación entre signo o sea representamen (primero), su objeto (segundo) y su interpretante (tercero).

Elabora también tres categorías filosóficas que engloban un proceso triádico que consiste en; primeridad, segundidad, terceridad, relacionadas con la experiencia humana, ya que con la primeridad (la emoción) la experiencia corresponde a la vida emocional de manera espontánea, sin previa advertencia así que, se trata de una concepción y el signo se recibe en un momento espontáneo intemporal sin reflexión y tampoco decisión como por ejemplo: por medio del olfato a veces una persona huele un olor y que de repente le hace recordar algo .

Sin embargo, la segundidad (la acción), se hace con decisión e implica algo que se realice tomando un espacio y un tiempo, se relaciona con el individual y su concepción ya que para el semiólogo todo hecho lejos de la fantasía es real. De hecho, cuando hay un esfuerzo apoyado por una decisión que nos empuja a descubrir y nos encontramos en un discontinuo tiempo y espacio; se trata de segundidad y muchas veces proviene de hechos pasados, quiere decir de experiencias pasadas que

¹⁹Pierce; Conceptos y definiciones Blog sin autor <https://pensarensignos.wordpress.com/2016/02/11/peirce-conceptos-y-definiciones/> consultado el 3 de febrero de 2017. Nuestra traducción:” Un signo, o representamen, es algo que toma el lugar de algo para alguien o para algunos en cierta medida o capacidad. Designa a alguien, es decir creado en el espíritu de una persona un signo equivalente, o puede ser un signo más desarrollado.”

²⁰ Ibid., Nuestra traducción: Este signo creado lo llamo el interpretante del primer signo. El signo da lugar a algo, su objeto.

²¹Ibid.

requieren: la experiencia de la acción llevada por una decisión y por consiguiente, la reacción que se genera después.

La cooperación entre lo emocional que es la primeridad y la acción que es la segundidad supone un nacimiento tercero que es la terceridad en la que se permite pensar y reflexionar y que genera explicaciones y argumentos lógicos bajo un pensamiento razonable en él que rigen las leyes.

Se nos comenta en el artículo virtual *Pensar en signos*²² que Peirce pone en relación, dentro de la evolución trídica de la semiótica, la fenomenología y la antropología como dos doctrinas que agrupan dos conceptos, la conciencia y el ser. La fenomenología lleva a la observación de fenómenos reales, tales observaciones remiten a las interpretaciones de las conductas de seres humanos, de modo que los signos muchas veces provienen de tales conductas.

Por su parte Brekle²³ explica el signo, por medio de la relación que está establecida entre el significado y el significante como lo siguiente: "*Pour moi, « signe » représente la corrélation fixe et conventionnelle qui existe entre un « designatum » (un signifié) et un signifiant A*".²⁴

En este caso el signo lingüístico es de naturaleza bi-polar como una moneda de dos facetas que posee un significado y un significante.

El significante es la idea que se genera en la mente, mientras que el significado se refiere al concepto y a la imagen que podemos asociar al significante concreto en nuestra mente, estos dos componentes que residen en las palabras forman el signo lingüístico como lo explica Umberto Eco²⁵ : "*Nous apprenons que le signe est une entité à deux faces composée d'un signifiant et d'un signifié.*"²⁶

Para que haya un signo, tiene que haber una significación y esto es absolutamente obvio y que nos lleva a resaltar una simple definición al signo; que es

²²Pierce; Conceptos y definiciones Blog sin autor <https://pensarensignos.wordpress.com/2016/02/11/peirce-conceptos-y-definiciones/> consultado el 3 de febrero de 2017.

²³Brekle, H.E., (1974) *La sémantique*, Librairie Armande, Paris. p. 28.

²⁴ Brekle, H.E., op.cit., p.28. Nuestra traducción: "Para mí," signo "es la correlación fija y convencional entre un" designatum "(un significado) y un significante A."

²⁵ Eco, U., Eco (1988) *Un signe, histoire et analysed'un concept*, Labor, Bruxelles, p.33.

²⁶ Nuestra traducción : "Nos enteramos de que el signo es una entidad con dos caras compuestas de un significante y un significado"

todo aquello que se refiere a otra cosa, así que, el signo se refiere a un objeto y este último necesita una interpretación que genera un nuevo signo, que es su interpretante. Entonces toda representación de signo que refiere a otra cosa llevará necesariamente a la descodificación e interpretación adecuada de tal signo y esto es lo que se denomina en la semiótica semiosis o sea acción, es decir que implica una actividad triádica: signo, objeto, interpretación.

1.2. El análisis sémico

La forma que presenta el texto solo puede ser significativa en el momento de la interpretación, la palabra constituye un texto que se presenta como un instrumento de comunicación que está lleno de las unidades significativas, así que cualquier elemento que se presenta dentro de la semiótica, es concebido como un signo que se presenta como un fenómeno misterioso y que, necesariamente nos orienta a la explicación y la interpretación. A través de la forma y del contexto, el significado que subyace, va a tener polos más sólidos.

La preocupación por el significado y el sentido de tales signos nos llevan a otro campo científico que se ocupa del estudio del significado de los signos lingüísticos, que es la semántica como un concepto que se presenta dentro de la lingüística y que resalta los problemas de la significación de los signos del discurso y sus componentes²⁷.

La combinación entre estos componentes: palabra, frase, expresión de una unidad mínima hasta la unidad más superior, dan una forma al texto, ya que palabras aisladas de un contexto requieren la precisión y frases explicativas que llevan a la comprensión y la identificación del sentido.

Driss Ablali y Dominique Ducard²⁸ en el libro *Vocabulaire des études sémiotique et sémiologique*, explican que la significación de los signos se refiere propiamente a la lengua y que la significación del enunciado, pone en acción la lengua y proviene por medio de la actividad del hablante.

La semántica es una disciplina científica que se ocupa del estudio del significado de los signos lingüísticos dentro de un contexto, tales signos son; palabra,

²⁷Brekle, H. E., op. cit., p.10.

²⁸Albali, D. ; Duard, D. (2009) *Vocabulaire des études sémiotique et sémiologique*, PUF, Paris.

frase, expresiones. No obstante que el campo semántico lleva a una variedad de palabras que pertenecen a una categoría gramatical, sin embargo, se difieren en la significación.

El ser humano intercambia mensajes y comunica mediante signos lingüísticos y no lingüísticos, igual en un texto que transmite un mensaje que lleva elementos pasivos que son los signos y que claro con el objeto a los que se refiere vuelven a tomar una actitud activa ya que es un momento de descodificación y comprensión.

El signo establece aquella relación entre un elemento real y otro conceptual mental que se percibe de diferentes maneras por el oído, el olfato, el tacto o bien por medio de la visión.

Según Saussure, los signos se clasifican en dos tipos de lenguaje; el lenguaje verbal y el lenguaje no verbal. El lenguaje no verbal es un lenguaje mudo o sea que no utiliza la palabra como por ejemplo fotos, signos gráficos y el lenguaje verbal es aquel que utiliza la palabra como instrumento de comunicación y expresión.

Los signos verbales llevan dos dimensiones la primera aparece en los sonidos y las letras y la segunda se refiere a su significación, de aquí podemos hablar del signo lingüístico. Mientras que los no verbales son signos no humanos.

De este modo, el texto se presenta como una creación verbal por la cual se pretende intercambiar la comunicación. Las palabras aisladas del contexto no tienen un significado preciso, así que constituyen signos simples, sin embargo pueden ser complejos o sea compuestos por una variedad de palabras, en este caso se puede hablar de un signo complejo y que atribuye un significado. El sema a su vez constituye un signo que es la unidad mínima de la significación y muchas veces encarna aquella unidad poseedora del significado, así pues, el sema está concebido como un signo.

Morris Charles²⁹ estima que existen tres modos para la percepción del signo estos tres aspectos son: la semántica dentro de la cual el signo se relaciona al significado, mientras que la sintaxis se ocupa de la estructura interna del signo y su

²⁹Morris, Ch. (1962) *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada. Consultado el 5 de diciembre de 2016 en: http://artesignia.com.ar/arfuch/Teorica_Semiologia_de_los_mensajes_visuales.pdf

significado. El tercer aspecto es la pragmática que por medio de la cooperación entre emisor–receptor en la comunicación se percibe el signo como lo afirma Greimas³⁰: “La *communication, en effet, réunit les conditions de leur manifestation, car c’est dans l’acte de communication, dans l’événement-communication, que le signifié retrouve le signifiant*³¹.”

Umberto Eco³² considera que las expresiones que implican la conciencia de un emisor en la comunicación, tienen significado, mientras otras solas y simples no pueden tener un significado sino valor y que a través de una variedad de signos se manifiesta el mensaje.

Un signo ambiguo y confuso nos lleva a identificar elementos semióticos en el proceso de la significación, de tal manera que en los textos aparece el signo muchas veces por medio de las unidades mínimas que son las palabras semas y las letras o sea fonemas que las componen como lo explica Umberto Eco³³: “*Des classifications du signe comme élément du processus de signification, il ressort que ce signe est toujours compris comme “quelque chose qu’ il est mis à la place de quelque chose d’autre » ,ou pour quelque chose d’autre”*³⁴

Conforme a Peirce toda palabra puede ser un símbolo; así que el encadenamiento de tales palabras como signos simples crean lo que se llama un enunciado por la cooperación entre un nombre que es un signo simple y su descripción.

La estructura de la significación está compuesta por un significado y un significante como elementos del signo lingüístico, están generados por las unidades mínimas del discurso como los fonemas que son las letras que los componen. El lexema, es la raíz de la palabra o sea la parte de la palabra fija donde reside el significado, sin embargo, esta raíz se le acompañan morfemas gramaticales (género, número, desinencia). Las morfemas gramaticales no solo ayudan en la composición de la forma de las palabras, sino que, identifican el funcionamiento de las palabras y

³⁰ Greimas, A.J., (1986) *Sémantique structurelle*, PUF, Paris, p. 30.

³¹ Greimas, A. J. (1986) op.cit., Nuestra traducción: “La Comunicación, en efecto, reúne las condiciones de su manifestación, porque en el acto de la comunicación, en el evento de comunicación, que el significado encuentra el significante.”

³² Eco, U. op. cit., p. 28.

³³ *Ibíd.*, p.34.

³⁴ Nuestra traducción : “Las clasificaciones del signo, como parte del proceso de significación, parece que este signo siempre se entiende como "algo que se pone en el lugar de otra cosa", o alguna otra cosa ”

esto a través de la marca gramatical que muchas veces diferencia entre el masculino y el femenino, estas diferencias se hacen al nivel gramatical de las palabras que constituyen unidades significativas en el plano de la expresión.

Los morfemas derivativos; cambian el significado de la palabra creando otras nuevas, sin embargo, estas palabras pueden ser incluidas dentro del mismo campo léxico.

Queda bastante claro que, la sintaxis formal busca otro rumbo del significado de las palabras que es la identificación del género de cada palabra entre artículo, nombre, adjetivo y adverbio, sin embargo, la semiótica busca el sentido y el significado de las palabras a la vez.

1.3. El sema

El sema constituye la unidad más pequeña de la significación y sentido que se identifica más en el momento del análisis sémico, el número de semas constituye lo que se llama sememas y cuanto más se enumeran exigen la comparación entre ellos, esto lleva a que se generara otro sema para que se diferenciara del otro que sería un punto de diferencia y que se relacionan por conjunción o disconjunción (negativo positivo). Para Rastier³⁵ es necesario en este caso regresar a lo que le denomina taxema, para resolver el problema de los numerosos semas y limitarlos, Herbert Louis lo define como: “*Classe de sémèmes minimale en langues*”³⁶. Mientras que para otros solo en un campo lexical se puede comparar y establecer oposiciones entre dos sememas.

Según Rastier³⁷; los semas son aquellos que singularizan una lengua dada, sin embargo, estos signos reflejan o presentan semas como elementos de significación englobados bajo lo que se llama semema y que están generados por las oposiciones binarias que introduce un sentido, el primero que aparece es un sema que se pueda distinguirse del segundo y como lo afirma Cristophe Cusimano³⁸: “*Un sémème*

³⁵Rastier, F., (1989) *Sens et textualité*, Hachette, Paris, p.104.

³⁶ Cusimano, C. que cita a Herbert, L. (2008) *La polysémie. Essais de sémantique générale*, L’Harmattan, Paris, p. 35. Nuestra traducción: “Clase de semas minimales en lengua.”

³⁷Rastier, F., *ibid.*, p. 104.

³⁸ Cusimano, C., que cita a Herbert, L. *op.cit.*, p. 35.

*représentant pour la plus part des auteurs “ l’ensemble des sèmes entrant dans la définition de la substance d’un lexème ”*³⁹.

A diferencia del nivel conceptual la palabra es la unidad mínima del discurso, mientras que el sema es la unidad mínima de la significación por el método que toma esa teoría de comparación entre tales lexemas dentro del mismo campo léxico-semántico.

Conforme a Pottier⁴⁰, los semas se refieren a un conjunto de signos y palabras que se concretizan en un contexto comunicativo, es decir, en el plano de la expresión textual un sema se atribuye como un signo que alude a un objeto y como portador de significación, su teoría se inicia con Platón con lo que se llama *anamnesis* dando a cada elemento del signo lingüístico un carácter para luego llegar a las teorías de Saussure y Peirce como lo hemos explicado anteriormente.

Entre lo inteligible y lo perceptible, lo mental y lo conceptual, el signo lingüístico con su doble faceta de significado y significante, se manifiesta bajo una misma unidad significativa.

El campo léxico semántico está hecho sobre bases conceptuales como lo ha precisado Pottier⁴¹ en su libro *le petit glossaire : “Classe de sémèmes minimales en langue, a l’intérieur des quelles sont définis leur sémantèmes, et leurs sèmes micro générique commun.”*

Rastier⁴² insiste sobre lo que se llama la base de experiencia y esto en el momento de la comparación de los sememas y que solo se pueden establecer oposiciones entre tales sememas y construir taxemas basándose sobre la experiencia.

El análisis sémico sirve para resaltar los elementos de la significación y esto partiendo de las unidades más inferiores y minimales del lenguaje con respecto al signo y establecer combinaciones entre ellos y relaciones por oposición; todo esto para identificar la significación y el sentido. Por lo tanto, el análisis sémico parece

³⁹ Nuestra traducción : “un semema representa para la mayoría de los autores “el conjunto de semas comprendidos en la definición de la sustancia de un lexema”

⁴⁰ Cusimano, C. que cita a Pottier, B., op.cit., p.34.

⁴¹Ibid. p. 36.

⁴²Rastier, F., op. cit., p. 104.

como un remedio para establecer relaciones contextuales y por fin acabar con la ambigüedad.

Pottier⁴³ estableció un cuadro de campo semántico donde aparecen las diferentes oposiciones y similitudes entre los sememas por los semas y por la marca más (+) y menos (-); consigue reflejar las disyunciones y conjunciones entre ellos y donde cada seña está seguida por un valor positivo o negativo que caracteriza el rasgo sémico y explica la aplicación semántica de estas semas que se presentan como rasgos fonológicos. Las comparaciones que se plantean al nivel de las sememas cuando estén más numerosas, exigen la aparición de otros semas y esto lo explica Cusimano⁴⁴: *“la position qui fait de tout sèmes un trait sémantique de contenu positif ou négatif découle d’une certaine forme d’approximations : en effet, il semblerait qu’il faille ajouter á ce couple de valeur l’absence de sème.”*⁴⁵ »

Esto significa la presencia y ausencia de un sema que lógicamente lleva a juzgar la significación y la comparación entre aquellos sememas. La dimensión propuesta entre presencia y ausencia de sema establece oposiciones + /- de sentido lo que significa que unos sememas pierden una característica llevando un valor negativo y otras poseen un valor positivo cuando adquieren este rasgo. Pottier⁴⁶ plantea una comparación conceptual entre las sememas sofá \con brazos\ “presencia con valor positivo” y silla \sin brazo\ “ausencia con valor negativo” así pues que estos semas caracterizaran los sememas dentro del campo semántico.

Ahora bien, los semas pueden aparecer con valor positivo (+) o bien negativo (-) entre dos sememas o más sin embargo cuando hay oposiciones no representan relaciones entre ellos.

La comparación entre los sememas da luz a otras semas que pueden presentarse con número ilimitable, todo esto lleva a muchos autores tal como Rastier y Herbert a buscar un remedio, por lo que se denomina taxema, lo que ayude en la delimitación de tales semas, más tarde se ve que el taxema no es un remedio exacto,

⁴³ Cusimano, C. que cita a Pottier, B., p. 34.

⁴⁴ Ibid. p. 37.

⁴⁵ Nuestra traducción: “ la posición que hace de todo sema un rasgo semántico de contenido positivo o negativo deriva de algunas aproximaciones: en efecto, parece que hay que añadir a esta pareja un valor de ausencia de sema. ”

⁴⁶ Ibid., p. 35.

pues se orientan hacia el campo léxico semántico que se basa en la experiencia y lo conceptual .Aquellos rasgos diferenciadores que se establecen entre las sememas forman parte del campo léxico .

Desde esta perspectiva, los semas distinguen entre dos unidades significativas (dos sememas) y dan un rasgo particular por el sentido que generan, aislando un léxico de otro, el punto diferenciador entre estos sememas ocupa un lugar dentro del análisis sémico.

Según Touratier Christian⁴⁷ los rasgos que presentan los semas difieren entre *distintivos* o sea llamados *específicos* y *pertinentes*, denominados por algunos genéricos; los primeros son de un carácter diferenciador y los demás, lejos de ser diferenciadores ponen y clasifican los sememas con rasgos comunes que agrupan los lexemas.

Greimas⁴⁸ introduce el signo de *adición*, por el cual se identifica aquella coexistencia de relación por adición entre los semas en el seno del mismo semema.

En el análisis sémico contextual Rastier y Umberto Eco⁴⁹ postulan que existen dos conceptos que caracterizan a los semas por *actualización*, *vitalización* ya que mediante las relaciones contextuales, los semas se actualizan por tener significación subyacente dentro de un contexto dado sin embargo, a los de tipo virtual se identifican por ser aislados en el sentido , es mejor decir neutros del contexto que se refiere así pues sería necesario precisar que, en el análisis sémico terminológico se ve obligatorio recurrir al contexto y de allí surge las variaciones que admiten las sememas .

Dentro de la semántica interpretativa Rastier⁵⁰ introduce dos conceptos que acompañan a los semas: *inherentes*, *aférentes* que los define en su libro por lo que sigue: “*Les sémes inhérents relèvent du systèmes fonctionnel de la langue; et les*

⁴⁷ Rastier, F. que cita a Touratier, C. (1987).*Sémantique interprétative*, Presse universitaires de France, Paris, p. 58.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 58.

⁴⁹ Cusimano, C., op.,cit., p. 41.

⁵⁰ Rastier, F., op. cit., p. 44.

sèmes afférents, d'autres types de codifications : normes socialisé, voire idiolectales ⁵¹”

Esto significa que la relación establecida entre los semas dentro de la misma unidad mínima del semema constituye un sema inherente, mientras que lo aferentes se basa radicalmente del funcionamiento de un grupo de sememas hacia otro ⁵².

⁵¹ Nuestra traducción:” Los semas inherentes derivan del sistema funcional de la lengua; y los semas aferentes, de otros tipos de codificación: normas socializadas o idiolectales.”

⁵²Cusimano, C., .op.,cit., p. 41.

2. Semiótica narrativa

2.1. La estructura narrativa del texto

El estudio semiótico de un texto arranca con el análisis sistemático de las técnicas narrativas, elementos y procedimientos que lo constituyen. Sabiendo que cualquier texto es un sistema de signos que, por medio del lenguaje, comunica un conocimiento expuesto por la literatura en su conjunto es lo que se llama literariedad, por la particularidad que tiene la literatura y que, aunque sea literatura saca su forma estilística de aspectos lingüísticos y semióticos por el lenguaje que usa. De modo que, en cualquier análisis literario, el lector da vuelta a otras disciplinas científicas, para llegar a un riguroso entendimiento lejos de la confusión.

La lingüística estructural se inicia con la Escuela de Praga tomando en cuenta la lingüística con respecto a diferentes formas de expresión. Esta rama se desarrolla en Rusia en los años 1915-1930, bajo el nombre de formalismo ruso, tratando estudios literarios con relación al lenguaje.

En un capítulo dedicado a las interacciones de los componentes semánticos y en su libro *Sens et textualité* Rastier⁵³ explica que existen elementos semánticos relacionados entre sí, dentro de un texto e insiste sobre la temática, el dialogismo, la táctica y precisa postulando lo siguiente:

Deux d'entre elles sont nécessaires dans tout texte: la thématique et la tactique. Un texte à structure sémantique minimale, qui se réduirait à une énumération, voire à la simple répétition d'un mot, résulterait malgré tout de l'interaction de ces deux composantes⁵⁴.

Por lo tanto, abundamos en la visión de Rastier que ve que la lengua está estructurada bajo la interacción de componentes semánticos, el criterio tipológico está regido por medio de la repetición de las palabras que están en interacción constante, dependientes de lo que se llama tipos de sistematicismo: el sistema funcional de la lengua, normas socio-lectales y las normas idiolectales, juntos asociados con las descripciones lingüísticas; palabra, frase y texto sin embargo, en el

⁵³Rastier, F., (1989) op.cit., p.103.

⁵⁴ Nuestra traducción: "Dos de ellos son necesarios en cualquier texto: un Texto con estructura semántica mínima, que se reduce a una enumeración, a la mera de la simple repetición de una palabra, a pesar de todo resultará de la interacción de estos dos componentes."

seno de la frase aquellos elementos semánticos se integran fundamentalmente igual que el texto, lo que disminuye la ambigüedad.⁵⁵

Los estructuralistas ponen en cuestión el signo e intentan exponer los remedios en el seno de las ciencias que se ocupan de esto como lo afirma Todorov⁵⁶ en su obra, asociando el estructuralismo a la semiótica: “*Si le mot structuralisme répond à quelque chose, c’est bien à une façon nouvelle de poser et d’exploiter les problèmes dans les sciences qui traitent du signe: une façon qui a pris son départ avec la linguistique saussurienne*”⁵⁷ ».

Así que, dentro de un orden estructuralista sistemático de un texto, decir sistema es referir los componentes que les constituyen si uno no funciona los demás pierden su impacto funcional, de modo que cada elemento se sirve del otro y viceversa. Según Todorov⁵⁸, el estructuralismo reúne todos los sistemas de signos.

A través de su historia la noción de la poética conoce verdaderos cambios de sentidos, tal como fue el caso de Valery⁵⁹ quien lo asocia a toda obra artística o a su composición por un lenguaje.

La noción de la narratología fue empleada por primera vez por Todorov a finales de los años 60 que es uno de los pioneros junto con Greimas, Genette, Barthes y otros, sin embargo era tratado por los antecedentes y esto por tocar a la estructura narrativa.

La dualidad de significado significante da a la lengua un rasgo comunicativo y sobre todo estructural. Barthes⁶⁰ considera la novela como un fruto de aquellos signos complejos puestos por la sociedad, esto significa que el libro muchas veces refleja aspectos naturales de vida. Según él el lenguaje literario está fundado sobre bases sociales.

La estructura del lenguaje poético es un centro de interés de varios autores como Todorov, Genette y otros ya que la lingüística estructural tiene por objetivo

⁵⁵Rastier, F., (1989) op. cit., p. 106.

⁵⁶Todorov, T., (1968) *Poétique*, seuil, Paris, p.8.

⁵⁷ Nuestra traducción: “Si la palabra estructuralismo responde a algo, es una nueva forma de establecer y operar los problemas en las ciencias que se ocupan del signo: de una manera que se arrancó con el lenguaje saussureano.”

⁵⁸Todorov, T., (1986) *Qu’est-ce que le structuralisme?*2. Poétique, Seuil, Paris, p. 12.

⁵⁹ Ibid., p. 20.

⁶⁰Barthes R., (1972) *Le degré zéro de l’écriture*, Paris: Seuil, p. 20.

estudiar todos los elementos de una obra poniendo en relación aspectos literarios al nivel del lenguaje, lo que probaron estos autores es estudiar el lenguaje desde dos perspectivas porque para hablar de la literatura se necesita aludir a la lingüística y esto es lo que es la poética.

En este aspecto, Valery⁶¹ asocia directamente el lenguaje con la literatura afirmando que; “*La littérature est, et ne peut pas être autre chose qu’une sorte d’extension et d’application de certaines propriétés du langage*”

Partiendo de la definición de la noción de la literatura que es el *arte del lenguaje*, esto nos da impulso de ahondar en el lenguaje que es el medio por el cual se comunica una obra, en este sentido Benviste⁶² explica que hablar del lenguaje determine necesariamente los sistemas semióticos que les constituye. Dentro de este lenguaje subyacen sistemas abstractos de signos, de aquí la literatura es una manera de comunicación transmitida por un emisor, que es el maestro de la obra, por medio de un código trata de llevar a un receptor-lector un mensaje comunicativo dentro del cual intervienen componentes de cada elemento.

La particularidad que tiene la literatura recae en la propiedad del lenguaje, porque echar una vista al saber que posee esta disciplina no es nada sin atarla al lenguaje, la materia por la cual nos viene este conocimiento. Todorov⁶³ afirma que existen dos dimensiones que pueden poseer el texto literario ya que la literatura es un objeto de conocimiento y la singularidad del texto aparece mediante el vínculo estructural abstracto. Esta particularidad sirve para identificar la propiedad de la literatura.

Román Jakobson⁶⁴ era uno de los pioneros que intentaron aplicar elementos lingüísticos dentro de lo artístico (un poema) explicando que: “*la poétique a affaire à des problèmes linguistiques*”. Los formalistas rusos partieron de este acercamiento entre lenguaje –literatura y lo identifican en lo estilístico. Jacobson da a cada elemento de comunicación una función que le pertenece, como las funciones del

⁶¹Todorov, T., que cita a Valery, P., (1971) *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, p. 35. Nuestra traducción: “La literatura es, y no puede ser otra cosa que una extensión y aplicación de ciertas propiedades del lenguaje.”

⁶² Todorov, T. que cita a Benveniste, E. *ibíd.*, p. 32.

⁶³*Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ Jakobson, R., *op.cit.*, p. 210. Nuestra traducción: “La poética tiene relación con problemas lingüísticos”

lenguaje, que sirven al estudio del texto: emotiva, conativa, metalingüística, referencial y poética.

La teoría de los textos literarios y notadamente el discurso narrativo ,sus técnicas y estructuras, se implican dentro de la disciplina de la narratología que, desde la poética de Aristóteles, establece la diferencia que responde a dos preguntas primitivas entre el qué y el cómo se cuenta ; la primera se refiere a la historia , la diégesis mientras que la segunda pone de relieve el discurso (intriga , trama) esta diferencia la pone en cuestión más tarde Gérard Genette⁶⁵ entre el discurso y el relato explicando:“*Le discours peut “raconter” sans cesser d etre discours, le récit ne peut “discourir” sans tomber dans la sécheresse et l’indigence*”⁶⁶. Genette distingue entre relatar contar los sucesos de la historia y el relato que es la historia en sí misma.

El estructuralista francés asocia al análisis estructural narrativo las siguientes categorías; el orden por medio del cual se ordena la temporalidad narrativa de un relato, otra categoría era la de la duración en la cual se largan o se suprimen los sucesos, el tercer aspecto es la frecuencia que alude un suceso que se repite o sea refiere a otro suceso, muchas veces, a lo largo de la historia y esto entra en el juego técnico de atraer la atención del lector. El cuarto proceso es la disposición.

La ambigüedad , la confusión que dan los signos y los elementos polisémicos dentro del texto necesitan la intervención de un lector activo, esta intervención cambia de sentido de un lector a otro, podemos dar como ejemplo la famosa frase de Noam Chomsky⁶⁷ ; “*los aviones volando pueden ser peligrosas*”. A partir de aquí, la selección del lector sería variable a partir de la lectura. En este aspecto Barthes⁶⁸ explica que la complejidad de las palabras, puestas por un escrito dentro del texto es a su vez la literatura misma, así pues, Todorov⁶⁹ insiste en que la particularidad abstracta de la literatura recae en la literalidad.

⁶⁵Genette, G., (1969) Figure 2, Seuil, Paris, p. 66.

⁶⁶ Nuestra Traducción: “El discurso puede "contar" sin dejar de ser discurso, la historia no puede "discurrir" sin caer en la sequía y la miseria "

⁶⁷ Chomsky, N., (1981) *Problemas actuales en teoría lingüística*, Siglo XXI, Mexico, p. 44.

⁶⁸ Barthes. R., op,cit., p.45.

⁶⁹Todorov, T., (1971) op. cit., p. 15.

Gerard Genette⁷⁰ define el relato de la manera siguiente: “*On définira sans difficulté le récit comme la représentation d’un événement ou d’une suite d’événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit.*”⁷¹ ”

La selección y la morosidad son dos técnicas por medio de las cuales el escritor mantiene la atención del lector deleitando hasta el final de los acontecimientos del relato, por medio de la selección el autor va recogiendo los sucesos más importantes y dejar al lado otros para que se incluyan más tarde en la historia no obstante, la morosidad es la técnica que usa el escritor para girar alrededor de un acontecimiento atractivo todo esto para guardar el tono de tensión narrativo.

Partiendo de la idea de que el texto se presenta como un discurso connotativo, resaltamos los dos tipos de significado que posee. El lenguaje connotativo utiliza un significado subjetivo, que agrega la persona, dependiente de su ideología y sus emociones, dentro de un contexto social, así pues, se añade un enunciado que singulariza y completa el sentido original, dicho de otra manera, es la información subjetiva que se añade. Mientras que para el otro tipo de significado que se asigna a lo denotativo, emplea el significado real –literal que tiene por objetivo la palabra refiriéndose a la realidad.

La teoría de la literatura propone nuevos métodos de estudios entre ellos la narratología acuñada por los estructuralistas franceses, esta disciplina científica se ocupa del estudio de los relatos.

Las obras artísticas lejos de su aspecto literal, están compuestas por un sistema implícito de unidades que las constituyen desde las mínimas hasta llegar a las superiores. La frase se considera como representativa en su orden puesto que por la unión de las palabras que se combinen entre sí, la oración toma parte del discurso, la unión de las frases da luz al enunciado, dicho de otra manera por Barthes⁷², el enunciado son las frases que les componen.

⁷⁰Genette, G., op. cit., p.158.

⁷¹ Nuestra traducción: “Definiremos sin dificultad el relato como la representación de un acontecimiento o serie de acontecimientos, reales o ficticios, a través del lenguaje, y especialmente del lenguaje escrito.”

⁷²Barthes R., (1981) Introduction à l’analyse structurale des récits, Seuil, Paris, p. 9.

El discurso es considerado por el mismo crítico como la sucesión de frases combinadas entre sí, que dan una representación significativa, la organización de aquellos pequeños *segmentos*, muestra la estructura externa del texto sin embargo, queda imprescindible buscar y leer entre las líneas lo que subyace como significación de tales palabras y expresiones. Hablar de la frase requiere analizar las mínimas unidades de sentido que la constituyen.

2.2. Teoría de la recepción

El texto es un mensaje significativo, que sin la lectura es un paquete de papeles cargado por signos desconocidos, de esta manera su producción es pasiva hasta en el momento de la recepción o sea momentos de consumo por unas lecturas atentas interpretativas a aquellos signos que han sido al principio puntos interrogativos en nuestra mente, sin embargo vuelve a ser activa por la actividad creadora y específica que hace el lector.

De este modo, las obras de arte están destinadas a un proceso creador que es la recepción. Para tratar la teoría de la recepción necesitamos primero explicar el proceso de lectura ya que el texto literario está destinado a un receptor cuyo papel es imprescindible, de manera que en este campo se dieron varios estudios dedicados a la teoría de la recepción.

El lector va a dar una forma peculiar con su intervención creadora, así pues el arte que es a su vez una actividad creadora lleva dos procesos, lo de la producción y el otro de la recepción como lo afirma Robert Hans Jauss⁷³ “*Una renovación de la Historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto*”.

El teórico⁷⁴ distingue dentro de la producción el sujeto, que es el artista y el producto, que es la obra de arte mientras en el proceso de la recepción se presenta un sujeto que es un lector, el oyente que va a tomar su función desde el tipo de arte que se trata va a ser un oyente- espectador sin embargo no deja de ser un receptor. Por lo tanto, podemos hablar de un triángulo formado por el sujeto, productor o creador, el

⁷³Jauss, R. H., que cita a Selden, R, (2010) *Historia de crítica literaria del siglo XX*, Akal, Madrid, p. 355.

⁷⁴Ibíd., p. 335.

producto o la obra artística y el receptor, esta relación tripartida va a ser concebida en cualquiera doctrina estética.

Esto nos obliga referirnos a la teoría del arte como medio de comunicación que implica esta relación entre emisor que es el sujeto artístico, el mensaje vinculado por la obra de arte y el receptor.

Desde la modernidad la historia del pensamiento estético da importancia desigual a esta relación ternaria dejando el receptor a parte ya que, al principio las estéticas románticas psicológicas enfocan la atención en el sujeto artista sin embargo, hay que admitir que otras estéticas se centran en el interés solo de la obra autónoma aislada de sus condiciones de recepción y producción y aquí, nos referimos a las estéticas emanantistas de los formalistas estructuralistas. No obstante, más tarde la orientación de las estéticas sociológicas y romántica hacia el proceso de la recepción ha sido superficial frente al gran mérito que debe poseer. Por supuesto, hay que dejar patente que la ciencia de la sociología, la fenomenología, la hermenéutica, han contribuido en el desarrollo de esta teoría.

La estética en sus principios no ignora completamente al receptor sino que lo trata de forma pasiva. A partir del siglo XVIII, las obras de arte en general empiezan a tener un objeto autónomo que deja a Kant⁷⁵ insistiendo sobre la contemplación.

De este modo, la estética va a tener un proceso contemplativo dentro del cual el lector es pasivo y solo a partir del siglo veinte empieza el interés teórico acerca de la estética de la recepción que proviene de la universidad de Constanza en Alemania en 1967 teniendo como pioneros: Hans Robert Jauss⁷⁶ y Wolfgang Iser⁷⁷, ambos proponen una teoría estética y cambian lo que era anteriormente por la adaptación de una recepción activa.

⁷⁵ La estética de Kant <https://viruzbader.wordpress.com/2010/12/13/la-estetica-de-kant/>, consultado en

⁷⁶ Jauss, R.H., (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid.

⁷⁷ Iser, W., (1987) *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Arco/Libros, Madrid, p.20.

La tarea del siglo XX va a ser continua con las críticas e ideas de Valery⁷⁸, el poeta francés, cuando aparece su interés al lector dándole un papel primordial para la recepción “*mis versos tienen el sentido que el lector les quiera dar*”, entonces Valery sostiene al papel que desempeña el lector como activo y co-creador.

Otra figura que es la de Walter Benjamín⁷⁹ quien insiste sobre la actualización de la recepción de las obras del pasado basándose en el motivo o sea la historia que ha dejado que el texto se libra en las páginas de obra de arte “*Pues la pervivencia del arte del **pasado**, incluido el arte clásico, depende de la **actualización** producida por el arte del presente*”.

Ahora bien, la polémica que tiene la estética de la recepción sigue con otro rostro contemporáneo de esta doctrina que es la de Jean Paul Sartre quien a partir de 1948 plantea la problemática existente entre la producción y la recepción, la idea que sostiene es la separación existente entre la producción y la recepción como lo afirma José Luis Barrigón Vázquez en su libro “*La filosofía política de Jean Paul Sartre: “La separación abstracta de estos dos conceptos expresa simplemente la enajenación del hombre”*”⁸⁰. El pensamiento sartreano vincula hacia la eliminación de esta relación entre el escritor productivo y el lector receptivo preservando el concepto de la colaboración entre ellos para referirse a la necesidad de la recepción. Esta colaboración reside en que el escritor es el orientador del lector en su obra de arte.

Más tarde, la vinculación de estos estudios se realiza específicamente en la escuela de Constanza con la estética de la recepción, esto tiene que ver primero con uno de sus fundadores Wolfgang Iser cuando en sus ideas reflejan al lector activo que le asigna la tarea de rellenar los huecos que deja el autor en su obra con fines estéticos solo para guardar esta anticipación de un lector que busca el hilo conductor de la historia. Esto explica la cooperación que ha tratado anteriormente Sartre⁸¹ cuando al escritor se le considera como un guía porque es él quien prepara el rompecabeza que recibe el lector y que necesariamente le orienta a ser activo.

⁷⁸ Valery, P., que cita a Martínez, R.D., Sánchez, S., (2007) *El componente lingüístico en la didáctica de la lengua inglesa*, Universidad de Salamanca, España, p.16.

⁷⁹ Juanes, J., (1994) *Walter Benjamín: Física del Graffiti, Dosfilos*, editores México, México, p. 26.

⁸⁰ Barrigón, Vazquez, J. L., (1980) *La filosofía política de Jean Paul Sartre*, colegio universitario, p.100.

⁸¹ Barrigón, Vazquez, J. L. ue cita a Sartre, J.P. op.cit., p. 100.

Así, pues, para Sartre las obras literarias llevan un tono liberador por esto que los papeles y actos del escritor y el lector son necesarios y cooperativos. Prefiere alejarse del presente y atribuye a la literatura una referencia a la esperanza yendo más allá de la escritura para poder dejar al lector en cooperación con el escritor productivo.

Dentro del marco de la teoría general, y como los reconocimientos de los mismos fundadores de la estética de la recepción Iser y Jauss sobre los pensadores que constituyen la fuente de la teoría de la estética de la recepción, anticipando por sus reflexiones, cabe mencionar a las teorías de Roman Ingarden, Hans George Gadamer y Jan Mukarovsky.

Esta relación entre texto- receptor, receptor – texto ha sido el interés de estudio de Jauss⁸² que pone de relieve la interacción entre ambos por primera vez en su conferencia sobre la estética de la recepción.

En la misma línea Gadamer⁸³ el filósofo alemán y discípulo de Heidegger insiste sobre esta interacción que hay entre el texto y el receptor:

La relación entre el texto y el lector obedece la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta: dicho de otra manera, sólo percibo en un texto aquello que tiene que ver conmigo. Lo cierto es que la respuesta que el texto da a mi pregunta nunca es plenamente suficiente, de manera que el propio texto plantea también preguntas, y esa hora al lector al que le toca encontrar las respuestas.

A partir de 1931 y con su libro *La obra de arte literaria*, el polaco Román Ingarden⁸⁴ da a conocer una teoría general de las obras literarias y de su recepción, este autor introduce en la estructura de la obra de arte que es el lenguaje, el significado, la forma y los objetos que recaen todos en la recepción, el término de la indeterminación que es el vacío que deja el autor a su lector, o sea, con otras palabras lo que no existe en la obra y que falte del objeto representado, no es sino que implica en la estructura de la obra la voluntad del autor con fines determinados a la recepción activa del lector.

⁸²Jauss, H. R. (1987) *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*. Rall, Dietrich. (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. Edit. UNAM: México.

⁸³Gadamer, H. G., que cita Rivas Hernández A., (2005) *De la poética a la teoría de la literatura*, Universidades de Salamanca, España, p. 210.

⁸⁴Ingarden, R., (1998) *La obra de arte literaria*, Taurus, Mexico, pp. 21-23.

En síntesis, el proceso de lectura en la teoría de la recepción de Ingarden⁸⁵ se encarna en el concepto “concreción”, palabra que la asocia Ingarden a la determinación de lo indeterminado por parte del lector que está frente a un estrato de añadidura en los huecos presentados en el objeto de la representación que no está en ella, pone lo que falte, entonces la concreción puede tener dos fases una con las hipótesis y posibilidades puestas por la obra de arte sugeridas a un receptor y, otra, por el receptor que le asigna el papel de determinar los puntos de indeterminación. El proceso de determinación o concreción se defiende tanto en su recepción de un lector a otro como en la recepción del texto provocando variedad en la recepción.

El hecho de que al lector le contribuye la función creadora está en su aportación de cosas nuevas por la determinación de lo indeterminado y esto lo deja en la fase de creación de lo creado por el autor así que, el escritor y el lector comparten mutuamente la característica de la creación solo que el lector añade cosas nuevas a lo creado por esto lo denomina Ingarden co-creador.

Se expone otra teoría de la estética de la recepción que lanza otro pensamiento con otro autor que es Jan Mukarovsky⁸⁶, uno de los representantes del círculo lingüístico y del estructuralismo. La reflexión de este autor parte de orígenes semiológicos, apoyándose en la distinción que hace el estructuralista Saussure entre el significado y el significante pues el signo lingüístico del estructuralista ginebrino va a ser con Mukarovsky el artefacto que es el significante y el objeto estético que es el significado. Esta distinción entre el artefacto y el objeto estético hace que consideraremos la obra de arte como un signo.

Es obvio que un signo tiene dos facetas relacionadas entre sí, es decir que no hay un artefacto o significante sin el objeto estético que es el significado. Pues en esta teoría, el significado se hace en el proceso del receptor y una vez terminada toda esta tarea, se sale con un resultado denominado por Mukarovsky ‘objeto estético’. Según esta teoría al lector se le asigna un proceso que se inicia desde el artefacto hasta llegar al objeto estético.

⁸⁵Ingarden, R., op.cit., pp. 295-298.

⁸⁶ Mukarovsky, J., que cita a SanchezVasquez, A., (2005)*De la estética de la recepción a una estética de la participación*, UNAM, Mexico, pp. 26-29.

Mukarovsky⁸⁷ insiste sobre la dependencia del receptor al contexto siguiendo los aspectos literarios que se dan en ella. Un artefacto que es el soporte material no puede ser variable queda estable desde el momento de producción de su autor sin embargo, el artefacto varía en su recepción según los contextos sociales y culturales así pues, la recepción va a tener un valor histórico que lleva normas y leyes dominantes de la época, en la que se desarrolla la producción. Esto explica la reflexión del lingüista sobre la dependencia de la recepción con respecto a sus normas literarias.

A su vez Gadamer⁸⁸ relaciona el concepto de la recepción con la comprensión y lo limita a su dimensión histórica que puede referir ya que según él, comprender un texto significa operar su impacto histórico es decir entenderlo como un hecho histórico. Intenta explicar el concepto ‘Comprender’ por la relación que implica en la obra de arte entre el pasado y el presente. La situación que puede entender y percibir es conocida en la teoría de la estética de la recepción de Ingarden como ‘Horizonte’ y se explica cuando al receptor se le asigna situar a una obra del pasado que a lo largo de la historia conoce cambios y trasfondos hasta llegar a su horizonte del presente. En otras palabras, el receptor debe situar la obra en su ámbito pasando por su horizonte pasado y yendo hacia su horizonte propio que es el presente.

La tradición que implica Gadamer⁸⁹ se personifica en la relación entre el pasado y el presente que se manifiesta en el impacto histórico denominado en la hermenéutica gadameriana como la historia de los efectos. Dichos efectos producen huellas históricas durante la recepción en la conciencia del lector.

La recepción de las obras literarias implica las ‘expectativas’ término que ha sido introducido en la sociología por primera vez con Karl Mannheim⁹⁰ que más tarde bautiza Gadamer⁹¹ bajo el nombre de *horizonte de preguntas* para referirse a una respuesta insatisfactoria que genera unas preguntas a que el lector debe responder. Ya que según Jauss⁹² el lector en el momento de recepción debe tomar en consideración las expectativas, de experiencias previas que un lector o conjunto de

⁸⁷ Mukarovsky, J. op.cit., p. 65.

⁸⁸ Gadamer, H.G., que cita a Rivas Hernández A., op. cit., p. 210.

⁸⁹ Gadamer, H.G., (1977). *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme: Salamanca, p. 12.

⁹⁰ Sociólogo Alemán, 1893-1947.

⁹¹ Gadamer, H.G., ibíd., p. 12.

⁹² Jauss, Hans Robert (2002). *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, pp. 55-65.

lectores poseen en cuanto a su entorno, o sea normas y principios que están presentes en el ambiente del receptor a través de la época histórica y la sociedad. Estos presupuestos dependen del contexto espacio-temporal.

Ahora bien, expuesto todo esto nos deja profundizar directamente en esta estética con las teorías de Jauss que en 1967 proclama en su discurso en la universidad alemana de Constanza, la fundación de la estética de la recepción, publicado más tarde bajo el título de *la historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria*. Académicamente el contexto literario de este trabajo pone de relieve la problemática de concepción de la autonomía de la obra y de la neutralidad ideológica del investigador en la ciencia literaria y reacciona a todas las críticas y teorías que tocan al lector como pasivo. Jauss pone el acento sobre el texto y su lector ya que la recepción se elabora partiendo de la perspectiva de la obra, cambiando así radicalmente el rumbo de los estudios a través del dicho discurso convierte el paradigma de la historia de la literatura lanzando así un nuevo paso a la estética de la recepción.

Según Iser Wolfgang⁹³ “*la actividad del lector es parecida a la experiencia real, aunque en un momento distingue entre percepción (wahrnehmung) e idea, representación (Vorstellung), estructuralmente son procesos idénticos*”. Por supuesto, la balanza que hay entre un texto literario y su situación real explica la posición de Iser que estaba en contra de la idea de que un texto literario pueda ser un reflejo a la realidad, para él la realidad del texto literario surge como una reacción al universo elaborado textualmente. Así pues, nuestras interacciones con el texto literario son ficticias dentro de lo que se llama el proceso de lectura.

⁹³Selden, R., (2010) *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al posestructuralismo*, Ediciones Akal, S.A. España. p.368

3. El símbolo

3.1. Consideraciones generales

El símbolo como concepto aparece por primera vez en el griego con la palabra *symbolon*, su verbo es *sumbalein* que su significado se halla entorno de la explicación, el encuentro y el intercambio.

En la antigüedad, los griegos pensaban que los sueños provenían de un mundo ajeno, es decir de los dioses, pero actualmente con la teoría de Freud, se dio nacimiento al campo de los símbolos gracias a la teoría psicoanalítica del inconsciente.

Freud Sigmund⁹⁴ propone en el estudio de los sueños una división del pensamiento: subconciencia que es un pensamiento de los sentimientos, conciencia que es lo reflexivo y la sobreconciencia que es un pensamiento irreflexivo.

El diccionario⁹⁵ general de la lengua española define el símbolo como “*cosa sensible que se toma como representación de otra, en virtud de una convención o por razón de alguna analogía que el entendimiento percibe entre ambas.*”

Esta representación del símbolo es también según Zsuzanna Friz de Col⁹⁶:

Toda estructura de significación donde un sentido directo, primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido sino a través del primero. Es la ley del doble sentido (simbólico): de un primer nivel de significado patente, el símbolo remite a otro nivel de significado latente.

Antes de adentrarnos más en las definiciones del símbolo, adelantamos una idea previa y general de la noción que comporta el término, que toma una forma especial para transmitir un mensaje. El símbolo es una figura representativa que tiene sus raíces en la realidad, medio por lo cual refleja a un objeto, una idea que a su vez refiere a otra cosa. De modo que es una manera de manifestar ideas abstractas y subyacentes a la vez dentro de un contexto cultural sin embargo, la recepción del

⁹⁴ Freud, S., *Cinq leçons de psychanalyse*. Consultado el 3/4/2016 en: http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/cinq_lecons_psychanalyse.pdf

⁹⁵ Citado en [Sergio E. Fernández](#)(1973) *Miscelánea de Matires* .Universidad nacional de México.1973, p.248.

⁹⁶ Zsuzanna Friz de Col, R. (1996): *La teología del símbolo de San Buenaventura*. Universidad Pontificia, Gregoriana: Roma, p. 151.

símbolo queda admitida en cualquier cultura y entendida en todas las culturas del mundo entero.

Morales Carlos Javier⁹⁷ también estima que al símbolo se le asigna un significado de la realidad porque el mensaje que se quiere transmitir circula en la vida cotidiana del hombre:

No se trata de signos convencionales que representan una cosa esencialmente distinta a su ser, sino de símbolos, objetos materiales que sustancialmente se identifican con aquella realidad que están significando.

3.2. El simbolismo de Dan Sperber

Siendo un antropólogo y lingüista, el investigador Sperber Dan⁹⁸ se considera como mejor representante de la antropología cognitiva cuyo objetivo es establecer esta relación que hay entre la mente y la cultura. El antropólogo pretende desarrollar una teoría cognitiva del simbolismo y parte desde la distinción entre los dispositivos mentales y las culturas considerando a las últimas como reglas de conocimientos y significaciones.

En la misma línea, Sperber⁹⁹ admite que la mejor base de interpretación no reside en la significación exegética sino solo con la determinación de las estructuras que dan una apariencia natural de fuera se puede llegar a la significación del contexto, dice que *“el simbolismo es un mecanismo cognitivo que participa en la construcción del conocimiento y en el funcionamiento de la memoria”*.

De aquí, introduce el término por la consideración del símbolo desde dos dimensiones *lo mental menos lo racional y lo semiótico menos la lengua*¹⁰⁰, intentando definir el concepto desde estos dos aspectos. Relaciona el primer criterio con las creencias primitivas que se engendren por falta de racionalismo, mientras que el segundo lo considera desde aspectos semiológicos, puesto que según él todos los fenómenos llevan un significado y un significante. Por lo tanto, el simbolismo es un sistema de signos.

⁹⁷ Morales, C. J. (1994) *La poética de José Martí y su contexto*. Verbum, Madrid, p. 341.

⁹⁸ Sperber, D., (1974) *El simbolismo en general*, Cid, Paris, pp. 10-13.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 22.

A esta realidad escondida bajo la expresión conceptual, Sperber¹⁰¹ le da un nuevo rumbo insertado en *la antropología cognitiva*, por ello, es imprescindible trabajar tanto los dispositivos mentales como los culturales en el sistema de significación. En el marco de la teoría de la tradición simbólica, se da a conocer la contribución de las dos escuelas antropológicas, estructural y simbólica. Entre ambas se distingue la antropología cognitiva manifestada por la figura de Sperber. La teoría del inconsciente y notadamente de la concepción semiológica que da Freud al simbolismo ha sido rechazada por Levi-Strauss ya que toca al contenido y no a la forma y que no responde al aspecto teórico del simbolismo.

En la percepción de Sperber¹⁰² “*la tradición freudiana representa una concepción semiológica del simbolismo como código inconsciente.*” Mientras que Levi-Strauss¹⁰³ considera impropio el hecho de que la orientación freudiana del inconsciente desemboca en el contenido menos la forma dentro de la teoría simbólica y señala que la comprensión antropológica se considera posible solo al comprender la estructura inconsciente de la mente humana.

Según Lévi-Strauss, los procesos mentales están estrechamente relacionados con lo cultural, propone que los aspectos culturales son un instrumento sistémico dentro de la construcción significativa de los símbolos. Por ello, se considera imprescindible una comprensión semiológica del símbolo relativa a un contexto.

Se considera importante hablar de la otra tradición antropológica, simbólica que defiende la idea de que el significado de los símbolos se basa en la acción y no en los principios mentales; lo que se ha denominado *praxis simbólica*. En la misma línea Turner Victor Witter¹⁰⁴ propone tres niveles para la significación de los símbolos que consisten en: 1) *la significación exe-gética (interpretación endógena nativa)*, 2) *la significación operacional (uso)* y 3) *la significación posicional*. La exegesis se entiende como un progreso de símbolo que requiere una interpretación mientras que lo posicional, su significado se halla tanto en el marco de los significantes como en las estructuras que los constituyen.

¹⁰¹Sperber, D., op. cit., p. 7.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰³ Sperber, D. que cita a Levi-Strauss, C., *ibid.*, p. 9.

¹⁰⁴ Turner, V. W., (1967) *The forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca, Cornell University Press, Nueva York, p. 50.

Sperber¹⁰⁵ informa que la interpretación simbólica se debe a *la cultura, el individuo y la situación particular* que intenta explicarlos por el dispositivo mental ya que la interpretación aquí se diferencia de un individuo a otro tomando al símbolo como una expresión cultural a estos mismos miembros de una sociedad dada. Establece condiciones que dejan el estudio del símbolo orientado hacia lo cognitivo y no semiológico, puesto que su consideración a la interpretación del fenómeno simbólico es puramente mental cogiendo un código diferenciador relacionado estrechamente con la conceptualización es decir, a la memoria de los conceptos y no a sus significados por sí solos. Así, la construcción del conocimiento de los símbolos requiere un funcionamiento cognitivo.

En síntesis, nuestro trabajo no se centra en traer a los antiguos materiales e ideas sino reunir todo lo que toca a la semiótica en su concepto y forma desde sus componentes puestos por el lingüista ginebrino Saussure hasta llegar a su desarrollo con otros. Partiendo de la apariencia diferenciadora de los conceptos semiótica-semiología hemos llegado a comprobar que aun expuestos estos rasgos caracterizadores a cada elemento, recaen en la misma rama que es la ciencia de los signos y que naturalmente no hay distinción entre los dos aunque la partida era de universos diferentes.

La semiología, como término es extendida en Europa y la semiótica es más bien de tradición americana, pero el uso conceptual de semiótica tiende a generalizarse.

Esta tarea nos lleva a aplicar lo teórico e ir progresivamente desarrollando en los capítulos siguientes a nuestro concepto con la reconstrucción del funcionamiento de las unidades de significación que ofrecen la oportunidad de profundizar más en el sistema estructural de la obra de *La Familia De Pascual Duarte* de Camilo José Cela, obra maestra del autor por la multiplicidad de sentidos bajo el enfoque social.

¹⁰⁵Sperber, D., op.cit.,p. 13.

Capítulo II.
ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Tras haber propuesto en el primer capítulo el cuadro de una concepción general del universo semiótico en su teoría, ponemos el dedo ahora a la práctica de ciertos rasgos que se ven como complementarios a lo expuesto anteriormente. Por eso, sería mejor precisar el predominio del género narrativo que comprende a la vez una variedad de estilos, así que la novela puede comprender; la descripción, la narración, el drama, el dialogismo, el monólogo a la vez, por lo tanto, consigue una variedad inmensa de fines y objetivos, como lo explica Mikhail Bakhtine bajo la idea del imperialismo novelístico que: *s'acommode mal des autres genres. Il combat pour sa suprématie en littérature, et là où il l'emporte, les autres genres se désagrègent*”¹. A través del presente capítulo, pretendemos analizar la estructura de la novela por medio de los elementos narratológicos como: diégesis y argumento, el estilo, el narrador y la focalización. Sin embargo, nuestro capítulo lleva una dimensión semiótica que recae en el análisis de la obra surtiendo el reflejo de una sociedad puramente enferma.

1. Diégesis y argumento

Es preciso considerar al género novelístico desde los acontecimientos que constituyen la historia en sí misma hasta los elementos lingüísticos significativos organizados para determinar un cierto sentido como lo explica Greimas y Joseph Courtés² en el libro *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, distinguiendo el objetivo del análisis discursivo del narrativo:

Elle a pour objectif de décrire, à partir des articulations signifiantes du plan figuratif*, les formes plus profondes de cohérence que celles-ci présupposent et qui sélectionnent les valeurs sémantiques actualisées par le discours.

Con respecto a la historia designamos a todas las acciones ordenadas cronológicamente. José R. Valles Calatrava³ confirma que *los acontecimientos son los elementos atómicos que integran la acción, que son experimentados por los*

¹Bakhtine, M., (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, p. 442.

Nuestra traducción: se acomoda mal con otros géneros lucha por su supremacía en la literatura, donde los demás géneros se desmoronan.

² Greimas, A., Courtés J., (1986) *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*, p.69. Nuestra traducción: tiene como objetivo describir, a partir de las articulaciones significativas del plan figurativo*, las formas más profundas de coherencia estas presuponen y que seleccionan los valores semánticos actualizadas por el discurso.

³[Valles Calatrava](#), J., R. (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Iberoamericana, Vervuert, p 145.

actores y que se ordenan causal y cronológicamente vertebrando el esqueleto narrativo de la historia.

1.1. Diégesis

Es imprescindible llegar a diferenciar entre la historia o diégesis y el discurso, que se presentan como dos niveles dentro del relato. De este modo, la historia “*es el conjunto de los hechos narrativos en el orden cronológico en que suceden*¹” mientras que el discurso o argumento está “*constituido por los mismos hechos, en el orden y disposición en que el autor los da a conocer bajo unos signos lingüísticos organizados para conseguir un sentido literario determinado*²”.

La historia de *La Familia de Pascual Duarte* narra las memorias trágicas de Pascual Duarte, un hombre ordinario, un asesino que termina por matar a toda su familia. Desde la cárcel, nos escribe su biografía mientras espera su ejecución, que pone un punto final decisivo a su vida.

1.2. Argumento

La historia que Camilo José Cela relata en *La familia de Pascual Duarte*, mediante la voz del protagonista Pascual Duarte, bajo forma de un yo narrador, se vertebra entorno a las calamidades de un hombre de treinta y cinco años. Su nacimiento en un ambiente rural de extrema pobreza y sordidez provocó en él la obsesión de la desgracia a lo largo de toda su vida y esto le confirió un carácter violento, cruel y represivo.

Es un niño que abrió los ojos en el seno de la tortura, la crueldad y la violencia familiar, hecho que le hizo sufrir psíquicamente. Por lo tanto, todo esto se asocia al título de la novela, *La familia de Pascual Duarte* que subraya el papel de una familia destruida por los padres que exponen su violencia uno al otro. La tortura y la violencia que ha arrancado desde su ambiente familiar impactó al niño llevándole a cometer crímenes imperdonables, inmerso en el pecado buscando perdón al final cuando ya todo es demasiado tarde.

¹ Bobes Naves, M. C., (1993) *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Gredos, Madrid, p. 23.

² Ibid. p.23.

Su infancia sucede entre peleas, golpes e insultos, además de palabras violentas de un padre agresivo, autoritario, impulsivo, alcohólico y una madre borracha, ignorante sin cariño y de malos hábitos. La mujer era una madre rara y analfabeta a quien no le gustaba la ida de que su hijo Pascual se fuera a la escuela para aprender como leer y escribir. *Mi madre no quería que fuese a la escuela*¹. (Cela: 2001, 36).

Entre todo aquello el protagonista se ve atado a su hermana que es el único remedio del cariño que le faltaba por la sequedad de sentimientos de su madre. Su hermana Rosario es dulce y tierna, puede comprender a Pascual mientras que los demás se hunden en un universo muy raro. Su acercamiento y amor a su hermana deja a Pascual cada vez más atado a ella, sin embargo, ella termina prostituyéndose por culpa de Paco López, el Estirao, que se aprovecha de ella para sacarle dinero.

Junto a todo esto, en la familia de los Duartes nació un niño a quien le dieron el nombre de Mario, un hijo de procreación sospechosa. En la trama de la historia no se llega a identificar el verdadero padre, que es en realidad don Rafael. El mismo día en el que nace el niño Mario, murió el padre de Pascual a causa de la mordedura de un perro rabioso.

El recién nacido es bastante raro y todo su aspecto es el de una especie monstruo por los gritos de rata que emite, por lo sucio y descuidado que es y por poner en la boca cualquiera cosa que lo arrojaron.

El niño sufre el abandono y los malos tratos de la madre y su amante don Rafael hasta que muera. No supo hablar nunca y ni siquiera caminar, hasta que a los diez años muere ahogado en una tinaja de aceite, su muerte no provoca ningún sentimiento de tristeza en la madre insensible, desde entonces Pascual, hundido más en sus desgracias y angustia, empieza a odiarla. Piensa que era la única cosa mejor que haya sucedido con su hermano por la desgracia que le iba a acompañar en la vida.

En el entierro de su hermano Mario, Pascual conoce a Lola, su futura novia, ~~quedó~~ embarazada, causa por la cual se casaron, este hecho deja feliz a Pascual, sin

¹A partir de aquí todas las citas de nuestra obra van a ser escritas en el formato APA (autor, año y página).

embargo, su felicidad no va a durar mucho porque al regreso de la luna de miel en Mérida, Pascual fue a la taberna con sus amigos para beber y dejó a su esposa sola sobre la yegua, cuando llegó a casa se enteró de que Lola había abortado tras caer de la yegua. Pascual regresó otra vez a su desgracia y se hundió en la tristeza lo que le ha llevado a expresar su enfurecimiento sobre el animal matándole.

Tras un año, Lola vuelve a embarazarse y dejar al esposo Pascual feliz y sereno otra vez pero esto no deja de haber otra tristeza porque el niño antes de cumplir su primer año muere tras enfermarse. De aquí Pascual empieza a desesperar más de la situación.

Por consecuencia, la desesperanza de Pascual le deja abandonar el hogar e ir a Madrid luego a la Coruña casi tres años, intentó emigrar a América pero fracasó, por fin se encuentra débil, cansado, nostálgico regresa otra vez al pueblo y se entera de que su mujer espera un hijo de otro hombre. Esa traición empujó a Pascual cometer un crimen al asesinar a Lola luego al ‘Estirao’, Paco López. Después de las matanzas, Pascual está encarcelado. En la prisión, empieza a trabajar como un zapatero.

Tras haber pasado tres años en la cárcel y debido a la buena conducta y el buen comportamiento de Pascual, Don Conrado le firmó su libertad. Sin embargo esto no provoca ningún bien en el protagonista, sino que más desgracia (...) *me soltaron; me abrieron las puertas, me dejaron indefenso ante todo lo malo. (...) Y creyendo que me hacían un favor me hundieron para siempre.* (Cela: 2001,146).

La sensación que siente Pascual provoca otras calamidades, porque más tarde al salir de cárcel, su hermana le encuentra una novia, llamada Esperanza, sobrina de la señora Engracia y terminan casándose, sin embargo su madre queda como único obstáculo en su proyecto de búsqueda de felicidad, por eso la mató fríamente con colmado por el odio que le tenía.

La consecuencia es que Pascual se encuentra de nuevo en la cárcel, a la diferencia que esta vez está condenado a muerte.

2. Estructura y estilo

2.1. Estructura

La novela de la familia de Pascual Duarte se compone de 19 capítulos, con enumeración para cada capítulo pero sin identificación ya que no llevan título. De hecho; intentamos titular y repartir los capítulos según el contenido en nueve partes.

	Títulos de los capítulos	Números de capítulos
1	La familia de Pascual Duarte.	1,2,3,4,5.
2	El encarcelamiento de Pascual Duarte	6.
3	El sufrimiento de Pascual como esposo y padre	7,8,9,10,
4	Los reproches de las mujeres	11,12.
5	La confesión de Pascual con el capellán de la cárcel	13.
6	La huida de Pascual hacia Madrid luego a la Coruña y el intento de inmigrar a América.	14
7	El regreso y el asesinato del Estirao.	15,16
8	La libertad de Pascual de la cárcel de Chinchillia	17
9	El encuentro de Pascual con Esperanza, su futura esposa y el asesinato de su madre.	18,19

Cuadro n° 1 Capítulos y títulos

A este respecto resulta importante anotar que el relato de la familia de Pascual Duarte no posee ningún orden cronológico, puesto que Pascual narra sus memorias tal como son, bajo forma de confesión dirigida al señor (...) (*La segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas*) (Cela:2001, 41)

Los primeros capítulos están dedicados a la descripción detallada de la familia de Pascual duarte: en el primer capítulo Pascual describe a su pueblo y casa mientras que en el segundo capítulo trata de describir a sus padres violentos y crueles interrumpido al final por la narración del nacimiento de su hermana Rosario, *era yo de bien corta edad cuando nació mi hermana rosario. De aqueltiempo guardo un recuerdo confuso y vago y no sé hasta qué punto relataré fielmente lo sucedido (...)*. (Cela: 2001, 36).

El tercer capítulo es la continuación del segundo capítulo puesto que sigue la descripción de su hermana Rosario desde su nacimiento, su enfermedad durada casi un año y el encuentro con Paco López apodado por el Estirao, el hombre que la ha explotado no solamente al hacerla perder su honra sino también al quitarla cada vez todo el dinero que tenía.

Los capítulos cuatro y cinco están reservados para contarnos la venida de su hermano Mario a la vida, su sufrimiento desde que abrió los ojos hasta su muerte ahogado en condiciones muy confusas.

En los primeros años de su vida ya a todos nosotros nos fue dado el conocer que el infeliz, que tonto había nacido, tonto había de morir; tardó añoy medio en echar el primer hueso de la boca y cuando lo hizo, tan fuera de su sitio le fue a nacer, (...) (Cela: 2001,54).

Al final del quinto capítulo, notamos un cambio de narración por la aparición del personaje de Lola, la novia de Pascual.

El sexto capítulo, representa una pausa para el protagonista que ha dejado de escribir sus memorias durante 15 días, contemplando por la ventana una familia feliz y esperando la muerte.

Pascual tras haber sido el hijo y el hermano aparece en los capítulos 7, 8, 9,10 como el novio, el esposo y el padre sin embargo esto no culminó porque perdió a su primer hijo debido al aborto de Lola, luego el segundo hijo muere a los once meses de enfermarse.

Los capítulos once y doce muestran los reproches de las mujeres a Pascual tras la muerte de su segundo hijo:

Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido, aunque a veces me encontrase tan extraño a ellas como el primer desconocido que pasase, tan desligado de ellas como del resto del mundo, y de esas tres mujeres, ninguna, créame usted, ninguna, supo con su cariño o con sus modales hacerme más llevadera la pena de la muerte del hijo; al contrario, parecía como si se hubiesen puesto de acuerdo para amargarme la vida. Esas tres mujeres eran mi mujer, mi madre y mi hermana. (Cela: 2001,113).

En el capítulo décimo tercero, el condenado a muerte nos explica que ha tomado otra pausa de un mes sin escribir y nos narra desde la cárcel su confesión al capellán de la cárcel para limpiar su alma del pecado y de los crímenes cometidos.

Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar al erial. Lo digo porque, si bien más tiempo, mucho más tiempo del debido tardé en averiguar que la tranquilidad es como una bendición (...) (Cela: 2001, 129).

Así pues, en el décimo cuarto capítulo Pascual Tras las desgracias que recibió, huyó de su pueblo hacia Madrid, luego a la Coruña para viajar a América por el mar sin embargo el billete era muy caro y no tenía ni siquiera la mitad del pago. Termina por regresar a su pueblo.

Pronto, notamos que en los capítulos 15, 16, Pascual busca de nuevo a su esposa, pero la encontró embarazada de otro hombre que se desvela como el 'Estirao', es por ahí que Pascual decidió matarlas por haberle traicionado.

Conviene decir que el capítulo décimo séptimo es un flashback ya que Pascual nos hace retornar hacia el pasado cuando cuenta su libertad de la cárcel de Chinchilla tras haber sido encarcelado tres años. Pascual no paró de soñar el encuentro con su familia después de tres años sin embargo nadie vino a verle.

El momento cumbre en la historia es el asesinato de la madre, con mucha crueldad la mató su hermano sin vacilar.

El desenlace de La historia tiene un final abierto que se cierra pronto con las notas de transcripción con la carta del S. Lurueña, *Presbitero. Dispuesto los negocios del alma con un aplomo y una serenidad que a mí me dejaron absorto y pronunció delante de todos, cuando llegó el momento de ser conducido al patio, un ¡Hágase la voluntad del señor! (...)* (Cela:2001, 199).

Hay que tener en cuenta, que los diecinueve capítulos se terminan por puntos sucesivos salvo los que llevan los números 1, 2, 3, 7, 13, 17, 18 mientras que el que tienen el número 5 termina con un signo de exclamación, al final.

2.2. Estilo y Lenguaje

El título alude a la biografía del personaje y como lo explica Abeer Mohamed El Hafiz¹, se puede captar por primera vez la idea de un protagonismo masculino, que es Pascual Duarte.

Al leer el libro de *La familia de Pascual Duarte*, nos encontramos con dos partes, una que es toda una transcripción marcada por un estilo cuidado y un lenguaje correcto de Camilo José Cela, mientras que la segunda tiene las huellas del protagonista Pascual Duarte bajo la autoridad del autor de la historia con fines y objetivos puramente literarios.

El lenguaje de la segunda parte que es documental, es un rompe cabeza, lleva las memorias y recuerdos de Pascual Duarte contados de manera espontánea sin orden cronológico.

Transcripción	Autobiografía
Camilo José Cela	Pascual Duarte
Lenguaje correcto y cuidado	Lenguaje rural
Cultivado	Ignorante
Intención explicativa	Confesión
Lenguaje educado	Lenguaje vulgar
Expresiones pensativas	Expresiones indirectas

Cuadro n° 2 Tipos de lenguajes

Por ello, se considera importante precisar que la obra de Camilo José Cela es la generadora del tremendismo por eso que no ha dejado reflejar la brutalidad en el comportamiento del ser humano y la realidad de la sociedad de aquel entonces. A este respecto, Laura Vaccaro¹ afirma:

La familia de Pascual Duarte instauró un estilo conocido como “tremendismo” centrado en la terrible violencia social, la marginación más brutal y un eje que atraviesa el libro: las causas profundas del delito, propiciado por la exclusión social.

¹ Abd El Hafez, M. A., *La Familia de Pascual Duarte, de Cela y El ladrón y los perros de Mahfuz: una lectura paralela*. Biblioteca Virtual Universal: <http://biblioteca.org.ar/libros/151586.pdf>

¹Vaccaro, L., (2007) *Premios Nobel de literatura: una lectura crítica*. Universidad de Sevilla, Sevilla, p.391.

La escritura de Cela es cruda, se caracteriza por una fuerte libertad de expresión por la figura de Pascual Duarte se usa un lenguaje coloquial, refranes populares y frases hechas. A modo de ejemplo *Ya lo dice el refrán: mujer de parto lento y con bigote [...]* (Cela: 2001, 41).

Otro ejemplo: *Como ya lo dice el refrán, yerba mala nunca muere, y sin que yo quiera decir con esto que esperar a que pasase el tiempo para que recobrarse la salud y con ella su prestancia y lozanía.* (Cela: 2001, 46).

Cela usa un vocabulario peculiar, coloquial para reflejar las formas de pensar y actuar del ser humano.

El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas, y a fe que algo de cierto para mí tengo que debe de haber en todo ello, porque si Zakarías se hubiera estado callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisa de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgustillo y ahora el servir para anunciar la lluvia a los cinco con sus tres cicatrices. (Cela: 2001,20)

Miguel Ángel Garrido Gallardo considera la narración en la familia de Pascual Duarte como una explicación², por lo tanto, la novela tiene influencias de la novela picaresca según lo afirma el autor: “*en la familia se han notado influencias del Lazarillo de Tormes, novelita donde se explica la deshonra del protagonista producida al casarse con la querida de un clérigo (...)*”³.

3. Análisis sémico

El concepto de isotopía aparece por primera vez con A.J. Greimas, las variaciones clasemáticas que pueden existir en el texto hacen confirmar la isotopía, esto aparece en el cuadro teórico glosemática hjelmesleviano que dentro del cual utiliza la oposición entre inmanencia y manifestación.

² Ángel Garrido, M., (1986). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*: Volumen 2 de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, CSIC Press, España, p. 592.

³ Ibid.,

Con esto podemos referirnos a los estudios de Bernard Pottier de 1964 en el campo semántico por el uso de clasema durante la construcción de una isotopía que hacen distinguir entre la redundancia de clasemas en la misma categoría y las variaciones de las unidades de manifestación.

Podemos aclarar esta noción con Greimas¹ que define la isotopía del discurso en su libro *Semántica estructural: Investigación metodológica* como sigue:

La permanencia de una base clasemática jerarquizada permite, gracias a la apertura de los paradigmas que sin las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen sino confirmarla.

Esa definición insinúa implícitamente una cierta alusión a lo propuesto por Bottier y Hjelmslev en sus teorías; sin embargo Greimas utiliza el concepto clasema para referirse a un sema genérico o contextual. Hay que señalar que los dos aspectos que ocurren en el establecimiento de una isotopía son; la redundancia de clasemas que pertenece en la misma categoría clasemática y las variaciones de las unidades de manifestación. Esta definición nos lleva a precisar que con la identificación de las categorías semánticas redundantes implícitas dentro de un discurso dado, se forma una isotopía.

Partiendo de la idea de que la isotopía se elabora para describir esas relaciones subyacentes que existen entre los enunciados, nos proponemos un análisis isotópico en *La Familia de Pascual Duarte* con la intención de aclarar aquellas confusiones existentes a niveles narrativos subyacentes dentro del lenguaje.

En la historia de *La Familia de Pascual Duarte* lo que más atrae la atención del lector es aquel lenguaje variado entre metáforas y proverbios por el narrador solo para mostrar su desgracia muy tensa y reforzar sus declaraciones puesto que el relato gira alrededor de una confesión afligida del mismo autor de los crímenes y que psicológicamente le cuesta muchos esfuerzos para decirlo todo. Esto aparece en sus propias palabras en la carta enviada al señor don Joaquín Barrera López. *Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envió.* (Cela: 2001,14).

¹ Greimas, A.J.(1971)*Semántica estructural: investigación metodológica*, Gredos, Madrid, p. 96

Los acontecimientos de la historia se cumplen con el eje dominador en ella de doble función que es el narrador-protagonista Pascual Duarte que empieza a redactar dentro de la cárcel narrando desde su nacimiento en un pueblo de Badajoz hasta los últimos días antes de su muerte y al final el hueco que deja la historia empuja a Cela a buscar como han sido los últimos días del condenado.

La historia se abre con una fuerte angustia provocada por la mala experiencia del protagonista que habla de la muerte y lamenta su destino fatídico, se generan cada vez oposiciones al nivel del léxico usado: “*Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo*”. Sigue escribiendo: “*Los mismos cueros tenemos todos los mortales al **nacer** y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: **la muerte***” (Cela: 2001,21). El /yo/ no es solo que una existencia referida a /la vida / para llegar después a /la muerte/.

3.1. Análisis sémico del carácter de la madre

Hacer una lectura léxico-semiótica en *La familia de Pascual Duarte*, nos lleva a rastrear y analizar el carácter de la madre que es la figura femenina presentada en la novela, que lleva un tono de confusión. De aquí pretendemos con el análisis sémico hacer hincapié en los defectos de la madre y asimilarlos lógicamente a los defectos del país de aquel entonces.

El pasaje de la madre durante la historia no tiene una profunda implicación en la obra y que va a cobrar sentido y validez con el análisis que proponemos.

Este personaje femenino, va a ser la sombra que no deja de acompañar a Pascual durante todas sus memorias, esto aparece al nivel descriptivo, en el retrato que hace de ella el protagonista. Esto, marca la honda sensación negativa hacia su madre lo que se nota cuando la describe de la peor manera: por su carácter y por ser la fuente de sus desgracias.

Al leer la obra hemos notado que todas las descripciones dadas por Pascual a su madre son rasgos de animalización como consecuencia del odio. “*Y que tal odio llegué a cobrar a mi madre, y te de prisa había de crecerme, que llegué a tener miedo de mí mismo*”(Cela: 2001, 59).

La fuerte crueldad y la ausencia del cariño de la madre ha aumentado el rencor que sentía hacia ella también despertó en él hasta qué punto era un enemigo.

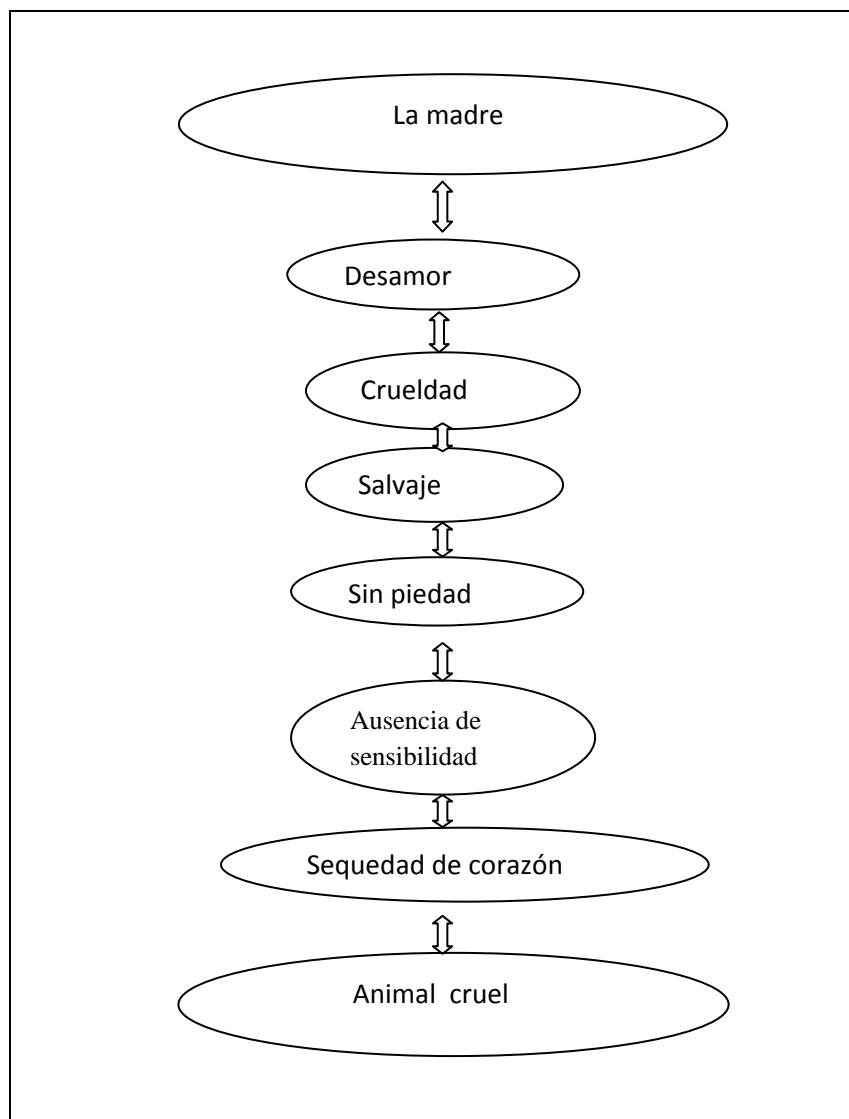
La ausencia de la piedad aparece más bien con los tratos de la madre a su hijo Pascual no dejó de describir a su madre como un ser animalizado, *como una perra parida a los cachorros* (Cela: 2001,58). Es otro rasgo de animalización que se asigna a la madre.

Esto es obvio porque estamos hablando de la sociedad del franquismo, e particular del miembro más sensible de la familia que es la madre. De tal modo, que en el régimen del franquismo la mujer sigue perdiendo valor en la sociedad y ha quedado sometida al hombre que no tiene el derecho de reclamar. Padece también del analfabetismo y la inferioridad intelectual por eso que observamos en la familia de Pascual duarte la ignorancia de su madre al rechazar su ida a la escuela y la considera inútil y lo pedía de ir a trabajar. Este pensamiento que tenía de aquel entonces era solamente una mirada de una sociedad atrasada, que hace del hombre superior y valiente de la mujer. Esta diferencia se ha manifestado cuando Pascual señala que su padre le apoya para estudiar mientras que su madre no.

Mi madre no quería que fuese a la escuela y siempre que tenía ocasión, y aun a veces sin tenerla, solía decirme que para no salir en la vida de pobre no valía la pena aprender nada. (Cela: 2001, 36)

La escena de la muerte del hermano de Pascual muestra aquel punto su madre no tiene piedad ni cariño

Mi madre tampoco lloró la muerte de su hijo; se debía tener las entrañas una mujer de corazón tan duro que unas lágrimas no le quedaran siquiera para señalar la desgracia de la criatura. (Cela: 2001, 59).



Cuadro nº4

Esquematización de la ausencia de sentimientos en la “Madre”

Intentamos a continuación esquematizar el carácter de la madre para llegar a una síntesis que globaliza y justifica los sentimientos de odio y rencor de un hijo que es Pascual a su madre.

Si notamos bien este esquema, descubrimos la asimilación que ha hecho Cela de la imagen de la mujer a la mirada de la sociedad. Una madre a quien le ha quitado todo sentimiento y la ha dejado vacía sin ningún rasgo positivo como si fuera un monstruo.

El ser humano, si lo quitamos / la piedad / / la bondad / /el amor/ / la sensibilidad/ / el cariño/ / el razonamiento/ queda un ser sin ninguna emoción.

Rasgos	Madre	Animal
/la piedad/	-	-
/la bondad/	-	-
/el amor/	-	-
/la sensibilidad/	-	-
/el cariño/	-	-
/el razonamiento/	-	-

Cuadro n° 5: Comparación las características

El animal y la madre, el único rasgo que les relaciona cada uno con el mundo externo es el hecho de estar en vida como un /ser vivo/ y la única cosa que les elimina de la tierra es /la muerte/.

Los rasgos que asocian la madre al animal y que indican la animalización son los siguientes:

Rasgos	Madre	Animal
/fiera/	+	+
/la maldad/	+	+
/el desamor/	+	+
/la insensibilidad/	+	+
/falta de cariño/	+	+
/falta de razonamiento/	+	+

Cuadro n° 6 Similitud en las características

Por supuesto, así podemos justificar el odio. El protagonista se siente incapaz de tratar con su madre, en la normalidad, ya que ni es atenta, ni es comprensiva, todo lo contrario que debe ser una madre, como si fuera un animal cruel ya que no posee ningún rasgo de humanismo, ninguna huella de sensibilidad, hecha una fiera rencorosa y amargada.

Esta crueldad está heredada de la sociedad ya que mediante la historia hemos entendido el carácter violento y cruel del hijo, herede la crueldad su propia madre, el único legado que le ha podido dejar.

Fuentes Morúa Jorge¹ explica que esta deformación del personaje femenino de la madre puede ser como una ironía de la sociedad de aquel entonces, una de las características del esperpento como único recurso utilizado para una crítica de la realidad: “*Cada personaje animalizado es el grito, la denuncia, la crítica de una realidad que impide la cabal de la humanización del hombre*”.

La exageración de Cela mediante su obra nos ha podido señalar una sociedad grotesca, maliciosa, marginada y violenta, de tal manera, que el pasaje de la madre es un retrato animalizado, salvaje, portador de maldad, una fuente de desgracia que ha perseguido a Pascual en toda su vida.

3.1. El vacío de valores

Explica Renato Núñez² en su artículo “*Causas y consecuencias de la pérdida de los valores morales*” que el hombre de hoy contempla en su conciencia un gran vacío de valores y entre las causas que han llevado a la pérdida de valores está la desintegración y los conflictos familiares, los divorcios, la situación económica, la desobediencia, etc. Comenta también que sea posible que la razón fundamente del vacío de los valores no sea otra cosa que el haber condenado el sentimiento a un papel secundario, papel que hace que nuestras preferencias y elecciones sean mandadas por otros imperativos.

Y es precisamente lo que ha hecho Camilo José Cela cuando eliminó el sentimiento en el papel de la madre y como repercusión de ello, en el hijo y si se añade la situación de perturbación que representa el franquismo, se entenderá todo lo que subyace al malestar social y humano.

La ausencia de valores está encarnada en el personaje de la madre presentada como el ejemplo mismo de la maldad, de suciedad, de borrachera, de falta de

¹Morúa, F.,J.,(2001) *José Revueltas: una biografía intelectual*, Universidad Autónoma Metropolitana, Texas, p.320.

² Renato Núñez, *Causas y consecuencias de la pérdida de los valores morales* 15 de octubre de 2013 <https://prezi.com/b-j9upqgz9i0/causas-y-consecuencias-de-la-pérdida-de-los-valores-morales/> consultado en 12/02/2017.

sentimientos, de los principios, de irrespeto, de irresponsabilidad, de violencia, de traición. Es toda insultos como la describe Pascual; “*era también desabrida y violenta, tenía un humor que se daba a todos los diablos y un lenguaje a la boca que Dios le haya perdonado, porque blasfemaba las peores cosas a cada momento y por los más débiles motivos*” (Cela:2001, 34).

Si aplicamos el análisis sémico de los opuestos vemos que todos los calificativos de este personaje femenino es:

Semas opuestos	Comentario
Maldad vs bondad	Mala índole
Suciedad vs aseo	Asquerosa
Borrachera vs sobriedad	Excesiva
Indiferencia vs amor	Anulación del amor
Falta de principios vs entereza	Malvada
Irrespetuosidad vs respeto	Infame
Irresponsabilidad vs responsabilidad	Inepta
Violencia vs medida	Desmesurada
Traición vs honestidad	Pérfida

Cuadro n° 7 Semas opuestos

El resultado del análisis pone de relieve todo lo negativo en la mujer, que se presenta como un ente inhumana, como si fuera de otra especie que la especie humana.

La imagen de la mujer se concibe aquí como la del país, de otra manera, es el personaje mediante el cual Cela muestra la degradación de los valores del país. El literato Iris M. Zavala¹ considera a la madre de Pascual como *una de las figuras más repugnantes que ha creado el escritor*.

¹Zavala, I., M. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española*, Anthropos, Paris, p. 278.

Cela no ha dejado de sacar todo lo inmundo que está en el carácter de la madre, la justificación de esta realidad pura está en la corriente del tremendismo como lo afirman Evelyn Picón Garfield y Iván A. Schulman²:

En la novela de este periodo, se produce una forma de realismo que se llama el tremendismo. Se trata de un realismo que daba énfasis a los aspectos sombríos de la existencia, la violencia, el crimen y los elementos crudos repulsivos y vulgares de la vida.

La novela como es de género tremendista resalta todos aquellos defectos de la sociedad tal como el adulterio, la violencia, la crueldad, la viudez, la deshonra y el crimen. Todos referidos a la familia española de aquel entonces.

Esto es obvio ya que remite a tiempos muy antiguos de la época en que la mujer rechazaba la unión con su marido como es el caso de la madre de Pascual que no tiene ningún sentimiento hacia su marido y se lleva muy mal con él porque la viola físicamente y verbalmente. *La empezó a llamar bribona y zorra y a pegarle tan fuertes hebillazos³ que extrañado estoy todavía de que no la haya molido viva.*(Cela: 2001, 41).

Además de esto, la mala convivencia entre los padres era un resultado de la ausencia de educación y falta de valores; *se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mi desgracia tuve que heredar-[...].* (Cela: 2001, 34).

Hay un factor que hay que tomar en cuenta en esta huida hacia la nada es el factor religioso, en su despiste total los miembros de la familia perdieron a la Iglesia y a lo que mandaba.

Otro defecto reside en la deshonra y la prostitución, de manera que la ausencia de relaciones sexuales con su esposo le ha empujado a buscar la prostitución, ya que pronto tuvo una relación con otro hombre y deshonró a su marido en vida, es decir, antes de que se muera.

Quedó la vieja con el vientre lleno, vaya a usted a saber de quién, porque sospecho que, ya por la época, liada había de andar con el

² Picon, E. G., Schulman Iván A.(1991) *Las literaturashispánicas: without special title*, Wayne State University Press, Detroit, p. 214.

³ Golpes con la hebilla del cinturón.

señor Rafael, de forma que no hubo más que esperar los días de ley para acabar recibiendo a uno más en la familia. (Cela: 2001, 51)

El hecho de que Pascual sospechase de que su hermano será del señor Rafael deja en confusión la identidad de Mario y pone el dedo sobre la deshonra y la traición de la madre a su esposo, por voluntad y requisitos de sexualidad, lo que aumenta la sensación de animalidad en la mujer, comparándola a los animales que buscan acoplarse por instinto y necesidad. Esto nos deja entender que la prostitución de la madre podía haber sido con varios hombres.

En la misma línea, notamos que la prostitución en la novela no aparece solamente con la madre sino también con todas las figuras femeninas de la novela tal como es el caso de la hermana Rosario y de la esposa Lola.

Pilar Nieva de la Paz¹ explica esta situación como lamirada a la sociedad, pero a través de la imagen de la mujer prostituta, vista por una sociedad machista, *debido a abusos padecidos a manos de una sociedad machista, las mujeres frecuentemente repudian el coito, integrándose solo por necesidad.*

Se nota también que no había una vida privada en la relación de la madre con su esposo, ya que la relación sexual requiere una intimidad, por eso al sentir la insatisfacción sexual con su esposo la madre encontraba otra orientación que es la prostitución, *La satisfaction du besoin sexuel peut se heurter, aussi, à des contraintes, telles que l'absence d'intimité*².

Así que la repugnancia de la mujer está en aumento: todas las características de la repulsión están en ella: Borracha/ Deshonrada/ Adultera/ Sucia/.

El rencor que siente Pascual hacia su madre lo podemos justificar por las malas costumbres de su genitora sin embargo, si contextualizamos la historia de Pascual Duarte con lo que estaba sucediendo en el país, observamos que la historia lleva una dimensión política y social en cuanto a la consideración de la madre que era un miembro atrasado en las familias durante el franquismo.

¹Nieva de la Paz, P., (2009) *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Rodopi, Amsterdam, p.235.

²Zay, N., (1981) *Dictionnaire manuel de gérontologie social*, Presses Université Laval, Quebec, p. 504. Nuestra traducción: "La satisfacción de las necesidades sexuales puede enfrentarse, también, a las restricciones, tales como la falta de privacidad".

No solo esto, sino el pilar de la sociedad era mal construido por la consideración a la mujer desde el punto de vista machista, puesto que en aquel entonces la familia estaba disgregada, ya que el padre no respetaba a la madre, la madre no apoyaba al padre, además los hijos no comunicaban mucho con sus madres porque no las respetaban.

Aunque la mujer era marginada, la consideraban como un peligro ya que en las revoluciones la encontramos en las primeras líneas junto a los hombres por esto que había de fijarse de ella.

Se construyó un modelo de una mujer frágil y obedecida, en este aspecto los autores Damián A. González, Manuel Ortiz Heras, Juan Sisinio Pérez Garzón¹ explican lo siguiente:

Era preciso acabar con el icono de una mujer independiente que marchaba hacia su paulatina emancipación y apartarse de las transformaciones que en sentido igualitario había comenzado a reclamar el feminismo y del ideal de la mujer republicano bajo la premisa de regeneración ideológica y moral, así como de restauración del orden y de la tradición, que se consideraba imperiosa e ineludible tras la deriva del primer tercio del siglo, una auténtica “crisis de valores.

La crueldad de la madre no es solo una herencia producida de la sociedad, el Dr. Vallejo Nájera² explica que el buen carácter de la mujer depende de las buenas condiciones de tratos y vida, sin embargo si la mujer no las aprovecha, adquiere con el tiempo un carácter cruel y vengativo:

[...] El psiquismo femenino tiene muchos puntos de contacto con el infantil y el animal, cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer y se libran las inhibiciones frenatrices de las impulsiones instintivas, entonces despiértese en el sexo femenino el instinto de la crueldad [...].

La madre es un reflejo de la imagen del vacío axiológico, de los valores de la época, de la sociedad de aquel entonces y por consiguiente es una mirada referencial al país.

La madre

¹González, Damián,A.; Ortiz Heras,M.; Sisinio, J.; Pérez, G.(2017), *La Historia, lost in translation?: Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, la universidad de la castilla la mancha, Cuenca,p.552.

² González, Damián, A., Ortiz Heras,M., Sisinio, J., Pérez, G., que citan a Vallejo Nájera op.,cit., p.552.

Borracha	ebria
Adultera	inmoral
Deshonrada	infame
Sin principios	fuera
Pobre	ignorante
Brutal	violenta



Representación del estado del país

Figura nº 1. El personaje de la madre asimilada al país

Hemos de subrayar que la integración de la madre en la historia de Pascual Duarte no es nada más que un reflejo de la situación del vacío axiológica del país. Resaltamos que en aquella época, España ha perdido valores por supuesto se han perdido los principios, por la injusticia en política, con la dictadura, en economía que era catastrófica en la posguerra, en lo social con las penurias y las injusticias al pueblo y en lo cultural con la propaganda y la censura franquista.

Cela reacciona contra la falta de la disciplina personal que había en aquel momento y esto cuando trata de una mujer sin disciplina e institución que nunca ha ido a la escuela, y ni siquiera ha aprendido a escribir y leer, *solía llamarla ignorante* (Cela: 2001, 35)

La mujer no tenía el derecho de dar su opinión y expresarse libremente y como es sabido de la época, el régimen tenía una mirada de inferioridad hacia la mujer que era sin derechos, ofendida, solo lo que podía hacer era quedar en casa, ocuparse de su familia y ser una ejemplar ama de casa,

La mujer tenía que obedecer las siguientes premisas: ser esposa y madre ejemplar, y asumir las aptitudes y actitudes consideradas “propias de lo femenino”: buenos modales, inferioridad intelectual, impresionabilidad, fragilidad, docilidad, emotividad, obediencia, subordinación y sumisión al hombre, espíritu de sacrificio, pudor, piedad religiosa, etcétera.¹

¹Damián A. González, Ortiz Heras, M., Sisinio Pérez Garzón, J., op. Cit., .p.553.

Sucede la misma cosa para la madre de Pascual, que de una manera u otra, representa la imagen que cuenta implícitamente lo que estaba sucediendo en el seno de la familia española de la posguerra. Hay que tener en claro que el padre rechaza cualquiera intervención de la madre y no le da la permiso de expresarse por el desprecio que le tenía. Esto aparece cuando el padre entraba a su casa con un papel de noticias sobre el país, ahí la madre empezaba a decirle que sus comentarios eran falsos, *el oírle esa opinión le sacaba de quicio; gritaba como si estuviera loco. La llamaba ignorante y bruja [...]*.(Cela; 2001,35). Hay que aclarar que la novela de *La Familia De Pascual Duarte* lleva también una dimensión que se desemboca en el machismo de los personajes masculinos.

4. Mundo diegético

4. 1. El narrador

Los estudios introducidos en el campo teórico estructural por Todorov² han propuesto una distinción topológica al nivel del estudio de las relaciones del discurso que encarnan en el tiempo, el aspecto y el modo³ hasta llegar a lo que le ha denominado Genette ‘Voz’ que identifica las relaciones que hay entre la historia y el relato, al separar cada nivel del otro: *Voix désigne à la fois les rapports entre narration et récit, et entre narration et histoire*⁴.

Más tarde Genette en *Figures III*¹, desarrolla la aparición del término de la voz, como una identidad de la narración, llamándola narrador que es, *quien produce la acción narrativa, las técnicas y estrategias por medio de las cuales se cuenta una ficción*.

² Genette, G., que cita a Todorov, T. (1972). *Figure III*. Seuil, Paris, p. 74.

³ En 1966, Todorov, propone en el análisis del discurso tres niveles; del tiempo para identificar la relación que existe entre el tiempo de la historia y el del discurso, mientras que en el aspecto, la manera está concebida por el narrador. Por fin, en el modo se estudia el tipo del discurso empleado por el narrador con el propósito de estudiar las relaciones entre el discurso y la diegesis.

⁴ *Ibíd.*, p.76.

¹ Genette, G.,(1972) *op.cit.*,p.252.

Por su parte, Genette² supone la existencia de una voz – narrador y desarrolla su concepto a través de los juegos que puede asumir un narrador dentro de la historia y que implican tanto su presencia como su ausencia dentro del relato, por consiguiente puede adquirir una posición peculiar según cómo puede transmitir su relato.

On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et l'autre au narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétéro diégétique et le second homo diégétique³

En este aspecto, el narrador ha tenido mayor importancia en los estudios de los formalistas rusos y estructuralistas franceses que lo han considerado como un constructor y orientador del material narrativo, con él se organiza la estructuración del relato.

En la misma línea, Carlos Reis y Ana Cristina M. López⁴, consideran al narrador como; *autor textual, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso*. De este modo, el narrador es el eje manipulador de los acontecimientos que bajo su voluntad narrativa se elimina y añade la acción que pretende narrar.

La problemática que se supone no es en la narración en sí misma sino recae en el narrador y su manera de implicarse dentro de la historia, porque la presencia de un sujeto-voz- dentro de la historia, no es solamente para cumplir una acción sino también para narrar e informar sobre el sujeto héroe es el caso del escritor, Cela, que aparece como un narrador heterodiegético puesto que nos informa del héroe de la historia que es Pascual Duarte, Neira Piñeiro afirma que: *Todos los aspectos que se pueden analizar dentro de la narración dependen, en última instancia, del narrador y de la posición que éste adopte ante la historia*¹.

² Ibid.

³ Genette, G., (1972) op.cit., p. 252. Nuestra traducción: “Entonces aquí distinguimos dos tipos de relatos: uno con un narrador ausente de la historia que cuenta, y el otro con un narrador presente como personaje en la historia que relata. por razones evidentes, Denomino el primer tipo, heterodiegético y el segundo homodiegético”

⁴ Reis, C., López, A. C. M., (1996) *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca, p. 156.

¹ Neira Piñeiro, M. R., op. cit., p. 57.

Ahora bien, la obra de *La Familia de Pascual Duarte* posee un narrador protagonista que fluctúa entre la condición de testigo y la de personaje, bajo una confesión totalmente real que pronuncia Pascual, el personaje protagonista de la historia, en forma de memorias.

No obstante, la voz de Cela no aparece en ninguna parte de la narración sino que la deja trasparecer implícitamente a través de la figura de Pascual. Esto queda claro al entender que toda la narración de Pascual es una crítica y denuncia social de la España de su tiempo. Sin embargo Cela se manifiesta dentro de la historia como un narrador que nos añade muchas informaciones que completan los huecos que ha dejado la historia de su protagonista.

Clara Del Brío Carretero² supone que la narración en *La familia de Pascual Duarte* se presenta bajo forma de un relato autobiográfico. Esto es obvio ya que la novela consta de un narrador que cuenta sus experiencias reales a través del yo, a lo largo de la historia: “Yo señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo”. (Cela: 2001; 21)

Clara explica la aparición del yo en la obra de Cela como:

[...] manifestación de la voluntad del escritor de dar cauce expresivo a un problema que, seguramente, es el problema que hay entre él y el mundo. Creemos que el problema de Cela, en 1942, era tratar de explicar las motivaciones o los cauces del comportamiento humano.

La ambigüedad que se pone en cualquiera obra literaria es la situación del narrador que puede ser interior o exterior al relato. De hecho, diremos que Cela es un narrador que se sitúa al exterior del relato, mientras que Pascual narra sus calamidades implicándose en el relato, así que *La familia de Pascual Duarte* está narrada en primera persona, y el narrador Pascual Duarte es interno a la historia. Por lo tanto, el narrador Pascual es homodiegético ya que nos relata la historia en primera persona.

² Brío del C., Carretero (2002) *Técnica narrativa y configuración del protagonista en la familia de Pascual Duarte*, EPOS, XVm, p. 181.

Ángel Díaz Arenas¹ plantea la problemática de la existencia de otro relato que lo ha considerado como *encuadre* y relato a la vez. Este relato es según el autor, *la historia de la historia de Pascual* puesto que el narrador Cela no deja de contarnos como se ha encontrado con el manuscrito de Pascual, de manera que podemos repartir la historia en dos relatos: uno que es autodiegético, con un narrador intradiegético y otro que es heterodiegético con un narrador extradiegético que es el caso de Cela cuando aparece por medio de las notas de transcripción: “*Sin embargo en un texto, como la Familia de Pascual Duarte, sí tenemos una historia Extradiegética, es decir, el encuadre o marco (del transcriptor) que encierra y contiene las memorias de Pascual*”².

De hecho, podemos decir que la transcripción de Cela es *el encuadre*, y se considera como la historia de la historia de Pascual de tal modo que incluye al relato del narrador – héroe Pascual Duarte.

Hay que tener claro que nuestra obra se abre a dos niveles de narración, así que nos vemos ante un doble narrador que vamos a ver en el cuadro siguiente:

Camilo José Cela (autor real)	Pascual Duarte (narrador-testigo)
Heterodiegético	Autodiegético
Extradiegético	Intradiegético
<p>-Este narrador aparece a través de la nota de transcriptor: “<i>Me parece que ha llegado la ocasión de dar a la imprenta las memorias de Pascual Duarte</i>”. (Cela: 2001, 9)</p> <p>-Cela muestra la parte exterior a la historia de Pascual y la determina explicando su fin mediante los testigos y cartas: “<i>Aprendí nombres hermosos- unguento del hijo de Zakarias, del boyero y del coche, de pez y resina, de pan de puerco</i>”. (Cela: 2001, 195)</p> <p>-Su transcripción se considera como añadidura al relato de Pascual que se cierra</p>	<p>- Este narrador manifiesta su apariencia mediante el uso de la primera persona singular ‘yo’, por lo tanto participa en los acontecimientos de la historia narrando sus calamidades.</p> <p>- Este personaje es un testigo manipulado por Cela, al que se le otorga la acción de</p>

¹ Arenas, A., D., op. cit., p.214.

² Ibid.,p. 215.

<p>en la narración de la escena del asesinato de su madre sin saber la continuación y noticias sobre la condenación, lo que completa Cela en su nota de transcripción:</p> <p><i>su muerte fue de ejemplar preparación y únicamente a última hora, al faltarle la presencia de ánimo, se descompuso un tanto, lo que ocasionó que el pobre sufriera con el espíritu lo que se hubiera ahorrado de tener mayor valentía.</i>(Cela: 2001, 199).</p> <p>Toda la narración de Cela consiste en una determinación a la historia de Pascual, puesto que se complementan una a la otra.</p>	<p>narrar.</p>
--	----------------

Cuadro n° 8 Niveles de narración

Podríamos así decir que la transcripción que hay en nuestra obra de estudio, nos ha dejado observar a dos narradores típicamente diferentes dentro de la historia el primero que es el autor que narra y completa por de la transcripción la historia de Pascual.

De hecho, podemos decir que tanto el narrador de transcripción como el narrador, héroe y testigo a la vez del relato han sido dos elementos complementarios para la realización de la historia de la obra de *la Familia de Pascual Duarte*.

Cela no participa como personaje en la historia, sino que es quien cede la historia a Pascual a continuación, de hecho que sus notas de transcripción nos han ayudado de clasificarlo como un narrador heterodiegético. Su figura tampoco su voz no aparecen en ninguna parte de la diégesis sino su presencia se ha limitado solamente en las notas de transcripción, de manera que no surge al nivel ficticio que es la diégesis, así que lo consideramos como un narrador extradiegético externo a la historia.

El otro narrador que tenemos en la historia es Pascual, a través del yo narra su propia historia desde su nacimiento en el pueblo de Badajoz hasta su encerramiento. Estoda un carácter autobiográfico al relato, de este modo el narrador es autodiegético mientras que al nivel diegético Pascual surge en la diégesis y es quien toma voz contando su historia: por eso es un narrador intradiegético.

4.2. Focalización

En la narratología estructuralista, se considera importante distinguir entre la voz narrativa de quien narra el relato y el modo narrativo de quien mira en el relato. Y con el segundo estamos refiriendo a la perspectiva narrativa, como lo explica Genette¹.

Genette y Miek Bal son los primeros en utilizar el concepto focalización para designar al punto de vista del narrador en el relato. Por focalización se entiende la posición que toma el narrador ante su relato.

La focalización para MiekeBal² implica una relación entre los elementos de presentación y la concepción por medio de la cual se manifiestan los personajes y acontecimientos. Según el autor el focalizador debe ser un perceptor que percibe y determina a los objetos que quiere transmitir en su relato.

Consecuentemente, el estudio se remite primeramente a Jean Pouillon³ quien por su parte clasifica al punto de vista del narrador y lo denomina “*las visiones*” del relato⁴. Tales visiones son: *la visión con*, *la visión por detrás* y *la visión desde afuera*. Su clasificación se basa en el conocimiento de personaje dentro del relato.

Basándose sobre los estudios de Pouillon, Todorov⁵ señala una tipología por la cual remite a los tres tipos de relatos a través de la relación existente entre narrador-personaje bajo los grados de conocimiento. En efecto, Gérard Genette⁶ desarrolla la teoría de la focalización con tres tipos de focalización: *la focalización cero*, *focalización interna* y *focalización externa*.

Genette explica claramente esta distinción, de tal modo que, *la focalización cero* o bien *por detrás* se clasifica en el relato clásico, donde el narrador sabe más

¹Genette, G., (1972) op.cit.p.203.

² Bal, M., (1990) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, pp. 110-119.

³ Pouillon, J., que cita García Landa, A. M., (1998). *Acción, relato, discurso, estructura de la ficción narrativa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, p.199.

⁴ Ibid.p. 199.

⁵ Ibid.p.200.

⁶ Génette, G., op. cit., p. 206-207.

que los personajes y tiene un grado de conocimiento mayor sobre sus pensamientos, también, posee un punto de vista objetivo que denomina el mismo teórico la *no focalización*; es decir que el narrador usa la tercera persona y va mostrando su poder absoluto dentro del relato como un observador sin ser un personaje de la historia. Es él quien nos da datos sobre los personajes, su pasado y futuro permitiendo saltos temporales en su relato. “(...) *tiene un dominio absoluto del tiempo y del espacio por el cual puede contar sucesos simultáneos que suceden en espacios diferentes, adivinar el futuro, narrar acciones sólo conocidas por un personaje(...)*”¹

La focalización interna o bien *visión con* se denomina así porque el narrador sabe lo mismo que los personajes. Además se actúa como un personaje ficticio que percibe el acto de narrar: *la focalización interna corresponde a la institución del punto de vista de un personaje que participa en la ficción*².

Ante este tipo de focalización puesto por Genette³, figuran tres modos de focalización: *fija, variable y múltiple*. Con la primera designamos al punto de vista de un solo narrador protagonista que relata la historia en primera persona y que deja el lector percibir lo que está viendo el personaje narrador.

Con la segunda hablamos de varios focalizadores, es decir el punto de vista se da con varios personajes del relato.

La tercera focalización se da cuando el grado de conocimiento está compartido por varios personajes sobre un mismo acontecimiento.

La focalización externa, desde fuera, su presentación está estrechamente atada a lo que ve el narrador y escucha de los personajes es decir, en esta focalización el narrador sabe menos que el personaje desempeñando el papel de un espectador.

Jordi Sánchez Navarro¹ define este tipo de focalización externa como “*un intento del narrador de referirse de modo objetivo y desapasionado a los eventos y personajes*”

¹ Sánchez, Navarro, L. J., (2000) *De la literatura al cine*, Edit. Paidós Ibérica, Barcelona, p.93.

² Ibid. p.30.

³ Ibid. P.30.

¹ Sánchez, Navarro, J. op., cit., p.30.

que integran la historia. Por lo tanto en esta narración, el narrador solo se limita en contar la historia como un observador de manera que informa sobre todo lo exterior en los personajes sin adentrar en su pensamiento y ni siquiera añadir nuevas cosas sobre él.

Nos interesa por lo tanto decir que en nuestra novela de estudio *la familia de Pascual Duarte*, la narración está completamente presentada por una focalización interna. El narrador se implica subjetivamente en el relato ya que nos narra lo que está viendo y también lo que ha experimentado ya que toda la narración se manifiesta bajo de memorias de Pascual Duarte el narrador protagonista del relato. *Dos días hacía, digo, que encerrado lo teníamos, y tales voces daba y tales patadas arreaba sobre la puerta, que hubiera permitido.* (Cela: 2001, 52).

La familia de Pascual Duarte se enmarca bajo el subjetivismo y la exposición del yo en todo su desarrollo, ya que Pascual hace parte de la narración, dicho en otros términos, es un personaje ficticio por el cual el lector percibe la acción. Pascual nos informa de los personajes sin embargo tales informaciones limitan el grado de conocimiento tanto de los personajes como del lector ya que Pascual asume el papel de narrador y nos ofrece informaciones sobre el comportamiento y las intenciones de los personajes, a través de una descripción que se enfoca solamente en el físico y moral de los personajes. A modo de ejemplo:

Llamábase el tal sujeto Paco López, por mal nombre el 'Estirao', y de él me es forzoso reconocer que era guapo mozo, aunque no con un mirar muy decidido, porque por tener un ojo de vidrio en el sitio donde Dios sabrá en qué hazaña perdiera el de carne, su mirada tenía una desorientación que perdía al más plantados; era alto, medio rubiales, juncal, y andaba tan derecho (...). (Cela: 2001, 46)

Aún podemos añadir que el punto de vista expuesto en nuestra novela es de tipo fijo porque la narración se efectúa bajo un solo personaje protagonista y narrador que es Pascual. Es él que relata y asume toda la narración desde el principio hasta el final.

El narrador complica cada vez la narración porque no nos da lo que piensan los demás personajes y todo lo que va a ocurrir es una sorpresa; esto lo ejemplifica el hecho de que Pascual se salta de una memoria a otra, narra desde la cárcel luego regresa a narrar sus calamidades. El fragmento siguiente lo ilustra:

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 paralíticas; dejando volar libre la imaginación, lo único que libre en mí puede volar; contemplando los desconchados del techo; buscándoles parecidos, (...) (Cela: 2001,129)

La gran sorpresa que deja Pascual para el final de su narración, es el hecho de matar a su madre. Desde el principio el protagonista revela su intención de liquidarla, manifestando claramente su rencor. Ha ido rumiando durante mucho tiempo un silencio que lo ha llevado a acumular un gran odio. Así que ha preparado un fin inesperado que es el matricidio que relata con una frialdad espeluznante: “*La condenada tenía más fuerzas que un demonio. Tuve que usar de toda mi hombría para tenerla quieta*”. (Cela: 2001; 190).

Por lo tanto, Pascual en realidad tiene un grado de conocimiento mayor sobre los acontecimientos y los personajes puesto que es un personaje no solamente ficticio, sino que cuenta su historia real; se ven claramente los dos papeles que lleva en la historia; sin embargo queda bastante reservado en la transmisión de la información, como si fuera reservando lo inédito para el final. Hay que tener claro que el destinatario de esta narración es don Joaquín Barrera López, amigo de don Jesús González de la Riva, conde de Torremejía, a quien Pascual ha asesinado. Le escribe seguramente porque quiere pedir perdón tanto por el asesinato de Jesús, como por todos sus crímenes que cometió.

Para sintetizar, podemos decir que en este capítulo hemos podido resaltar los elementos narratológicos que residen en la obra de *La Familia de Pascual Duarte* tal como el estilo, el narrador y la focalización, sin olvidar de subrayar que el análisis sémico que hemos llegado a realizar nos ha permitido revelar que la novela es un verdadero reflejo de la sociedad en que está ambientada, puesto que lleva varias dimensiones que apuntan las lacras de la España de la posguerra tal como: el adulterio, la prostitución, la viudez, el vacío axiológico y la pérdida de principios. Nos basaremos en estas situaciones encarnadas en los personajes núcleos del relato para profundizar en sus aspectos en el tercer capítulo en el desarrollo de la temática y del simbolismo.

Capítulo III.

Aproximación temática y simbólica

El realismo social en la novela de Cela es predominante, pero hay que reconocer que se encuentran también rasgos simbólicos, puesto que el autor usa imágenes simbólicas para demostrar la realidad de la España del siglo XX, como trasfondo a su historia. Así, nuestro afán en el siguiente capítulo, va a ser elaborar un estudio simbólico de algunos elementos de la novela *La Familia de Pascual Duarte* y desarrollar después un análisis psicoanalítico de los personajes núcleos y extravagantes que rigen el relato. Por fin, resaltaremos en el último subcapítulo todos los aspectos extra-literarios que aparecen en la obra.

1. Imágenes simbólicas en la novela

El simbolismo es un movimiento literario que apareció en Francia a finales del siglo XIX, se manifestó por primera vez con la figura de Jean Moreas¹ en 1886 como un nuevo estilo definido por el poeta griego como un “*enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva*”. El poeta pretende trazar elementos artísticos en los que se llama la sinestesia que se entiende como una figura retórica que incluye rasgos artísticos, que impliquen a su vez, elementos de sentido con sentimientos internos.

En 1970, poetas como Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé² desarrollaron la estética del simbolismo y es solo a partir de 1980 que podemos hablar de un movimiento extendido, que toca a varios dominios y obras literarias de escritores hartos ya de movimientos realistas.

En este sentido, cabe señalar que el simbolismo es un movimiento que rechaza al realismo y el naturalismo y se concibe como un reflejo de la realidad por medio de las sugerencias que permiten las imágenes y las intuiciones.

Hemos de subrayar, que el simbolismo aparece en España en 1888, con el escritor Rubén Darío como una renovación estilística. *El diccionario de la literatura*³ propone esta definición del símbolo.

¹Verlaine, P., y Mallarmé S., que citan a Manuel Cifo González, Rosario María García Titos(2012), *Literatura universal segundo de bachillerato*, Diego Matín Librero Editor. p.58.

²Torres Martínez, R. (1999) *César Vallejo: poemas y tormentos*, EUNED, San José, p. 76.

³ Aron, P., Saint-Jacques, D., Viala, A., (2004), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris, p. 579.

Nuestra traducción: “El símbolo designaba, en Grecia, un objeto separado en dos partes para permitir llevarlos de los fragmentos a identificarse al unirlos. Más explícitamente, la palabra designa un signo que representa de un modo sensible y analógico o algo ausente o significado abstracto: por ejemplo

Le symbole désignait, en Grèce, un objet coupé en deux pour permettre aux porteurs des fragments de s'identifier en les réunissant. En un sens plus large, le mot désigne un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose absente ou un signifié abstrait : par exemple la croix latine renvoie au christianisme, le sceptre au pouvoir monarchique. Le symbole n'est pas un signe arbitraire car il a un rapport motivé avec ce qu'il désigne.

Liés au rapport de l'homme avec le monde et l'au-delà, les symboles s'insèrent dans les traditions culturelle, religieuse ou politique, et sont très présents dans la littérature.

1.1. La función simbólica en la Familia de Pascual Duarte

1.1.1 La muerte

Según los teóricos Jean Chevalier y Alain Gheerbrant⁴ la muerte simboliza la liberación ya que, La muerte expresa según dicen : « *Selon O. Wirth, la désillusion, le détachement, le stoïcisme, ou le découragement et le pessimisme* ».

En la novela celiana, la muerte es muy recurrente, puesto que se dan expuesto diferentes imágenes de la muerte en *La familia de Pascual Duarte*, de modo que podemos detectar la relación de la muerte con dos personajes que se consideran principales y ambiguos a la vez dentro de la historia: La Madre de nombre anónimo y Pascual Duarte.

1.1.1.1 La muerte de la madre

La imagen de liberación se asocia principalmente al personaje de la madre que representa el primer y último obstáculo en la vida de Pascual Duarte. Según Jean Chevalier y Alain Ghreerbant⁵ « [...] *la Mort a plusieurs significations, Libératrice des peines et des soucis, elle n'est pas une fin en soi ; elle ouvre l'accès de l'esprit, à la vie véritable [...]* ».

la cruz latina se refiere al cristianismo, el cetro al poder monárquico. El símbolo no es un signo arbitrario ya que tiene una relación con lo que significa. Vinculados a la relación del hombre con el mundo y el más allá, los símbolos se ajustan a las tradiciones culturales, religiosas o políticas, y son muy presentes en la literatura.”

⁴ Chevalier, J., y Gheerbrant, A., (1982). *Dictionnaire des symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleur, Nombres*, Robert Laffont, Paris, p. 651.

⁵ Chevalier, J., y Gheerbrant, A., op. cit., p. 651.

En la obra la madre aparece como un obstáculo para el protagonista y domina tanto su vida, sus actos, su futuro como su presente y su pasado. Pascual no podía liberarse de ella, era el ser que le obsesionaba la mente y la reflexión, por eso la muerte de su madre simboliza la liberación moral. Y podemos ilustrarlo mediante el fragmento siguiente:

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

La solté y salí huyendo. Choqué con mi mujer a la salida; se le apagó el candil. Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras.

El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me recorrió las venas.

Podía respirar... (Cela: 2001, 193)

En este sentido, la muerte de la madre simboliza una liberación del espíritu y del poder que tenía sobre él durante toda su vida, o sea representa la liberación del poder moral que ejercía la madre sobre Pascual. Al matarla quería liberarse de los malos recuerdos, de la vida negra que tenía con ella, de los odios del alma, de los sufrimientos familiares que le han dejado hundirse en un gran pesimismo puesto que su madre era el único ser quien le hace recordar cada vez lo amargo de su vida. Y esto lo podemos identificar como una expiación cuando dice: *Podía respirar...* (Cela:2001, 193).

1.1.1.2.La muerte de Pascual

En el caso de Pascual, su muerte simboliza en la historia una liberación del cuerpo ya que todo el relato representa una confesión al capellán de la cárcel.

Generalmente en la religión cristiana, la confesión se concibe como una declaración de los pecados cometidos, a que se hace a un sacerdote para recibir el perdón de Dios. Igualmente en el relato Pascual hace una confesión mediante la cual busca el perdón y la purificación proclamando todos los crímenes que ha cometido, como aparece en el fragmento siguiente:

¡Quién sabe si no sería Dios que me castigaba por lo mucho que había pecado y por lo mucho que había de pecar todavía! ¡Quién sabe si no sería que estaba escrito en la divina memoria que la desgracia había de ser mi único camino, la única senda por la que mis tristes días habían de discurrir! (Cela: 2001,113)

La confesión de Pascual representa sus remordimientos a los pecados que ha cometido, Pascual prepara su muerte y la acepta, para él morir es descansar y encontrar la paz que nunca ha hallado en vida, como lo explica Alberto Grandos:

La muerte puede ser también algo deseado, bien por desesperación o hartazgo de la vida, bien por ser el paso previo para gozar la eternidad de los bienaventurados. Ambas disyuntivas tienen abundante presencia en la literatura de todos los tiempos.⁶

La condenación de Pascual le deja confesar y creer en su purificación sin tener miedo al castigo, la acepta porque considera que su vida era una pesadilla, y prefiere huir de su cuerpo que es la única cosa que le deja atado a su vida buscando una eternidad de alegría, orgullo y deseos, como lo declara Pascual: “*La muerte llevaba a los hombres de un reino para otro.*” (Cela: 2001, 52).

Podemos también ver en el fragmento siguiente el impacto de la confesión sobre el protagonista en la que dice: “*Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar al erial.*” (Cela: 2001, 129)

La figura de Pascual como asesino simboliza en el relato un segador de almas es decir es él quien tiene la decisión de matar y terminar con los seres y también es él quien decide dejarlos en vida o no. Entonces según Chevalier y Gheerbrant un asesino sería una representación de “*un faucheur*”⁷ que se otorga la función de un Dios poderoso, es él quien se permite castigar a los demás decidiendo su muerte cuando cometen errores como el caso del Estirao que deshonró a su esposa, del caballo cuando abortó a Lola, de su madre cuando se enteró de su deshonra, de su sequedad, de su presencia inútil y destructora en su vida.

⁶ Alberto Grandos (el 23 de enero de 2013.) *la muerte en la literatura:* <https://albertograndos.wordpress.com/2013/01/23/la-muerte-en-la-literatura> consultado el 7 de diciembre de 2017.

⁷ Chevalier, J., y Gheerbrant, A., op. cit., p. 651.

Los precedentes asesinatos representan un entrenamiento preparatorio para Pascual que quiere acabar con la vida de su madre, el asesinato más dramático en la historia.

En el discurso podemos también encontrar otras figuras que representan la muerte como liberación como en el caso del hermano de Pascual que estaba condenado en vida por los malos tratos de sus padres que se portaban con él como si fuera un animal; por esto, según Pascual, la muerte de Mario es como un relajamiento de todo el mal que le sucedió en vida como lo exclama en el fragmento siguiente:

[...]¡Bien sabe Dios que acertó con el camino, y cuantos fueron los sufrimientos que se ahorró al ahorrarse años! Cuando nos abandonó no había cumplido todavía los diez años, que si pocos fueron para lo demasiado que había de sufrir, suficientes deberían de haber sido para llegar a hablar y a andar cosas ambas que no llegó a conocer; [...] (Cela: 2001, 53)

Así que la tumba sería el lugar de tranquilidad para su hermano. La muerte del padre debida a la rabia tras una mordedura de un perro provoca un impacto importante en la vida de Pascual ya que tras este suceso el protagonista se hunde en una tristeza y desesperanza.

En resumidas cuentas, el rasgo de la muerte que domina en la novela es la liberación del poder moral ejercido por la madre, del alma y del cuerpo. Sin embargo en el caso del hermano y del padre, la muerte de estas dos personas representa el inicio del rencor y del sentimiento de venganza en el alma de Pascual Duarte que le cambiaron en un asesino, por lo que afirma: “*En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que la misma sangre*” (Cela: 1942,60).

1.1.2. La sangre

Conforme a Chevalier y Gheerbrant⁸, la sangre simboliza el vehículo de la vida, en *La familia de Pascual Duarte* la sangre representa la imagen de la vida del protagonista principal que no tiene ni principio y ni siquiera fin claro, puesto que representa una serie de desgracias con las que se enfrentó toda su existencia. Hemos de subrayar que la abundancia del uso de la sangre como concepto en la novela no es más que una búsqueda de un vehículo de la vida.

⁸ Chevalier, J., y Gheerbrant, A., op. cit., p. 843.

El deseo de ver la sangre corriendo por todas las partes impone un caso psicológico incomprensivo del protagonista, ya que en la novela, describe sus reacciones ante la sangre de una manera macabra como por ejemplo: “*La sangre me calentaba las orejas, que se me pusieron rojas como brasas; los ojos me escocían como si tuvieran jabón(...)*” (Cela: 2011, 76).

Este complejo lo identifica Julien⁹ por un estado de angustia provocada por la vida cotidiana como lo afirman diciendo: “*(...)Le symbole des blessures secrètes de l’âme se manifeste par un état d’angoisse incompréhensible dont la cause profonde réside souvent dans la vie quotidienne ; trop disciplinée et refoulée.*” En el caso de Pascual es la hipocresía de la sociedad española que le empuja a reprimir sus pulsiones hasta volverse en un criminal.

La sangre también simboliza un lazo familiar entre Pascual y su madre, sin embargo maldice esta sangre que comparte con ella, por haber sido el origen de sus desgracias. Por lo tanto, podemos afirmar que la imagen de la sangre dentro de la novela se justifica por el odio del hijo a su madre, conforme a lo que dice: “*Cuando el odio más ahogado era lo único que por mi sangre corría para él. Me acuerdo con disgusto de aquellas horas (...)*” (Cela: 2001,63).

La imagen de la sangre se manifiesta más bien en la escena del asesinato de su madre cuando empieza a describir su sangre sucia que de acuerdo a Julien la sangre sucia es un símbolo de maldición y desgracia¹⁰. Por supuesto, su desgracia recae en su madre la fuente de todas sus maldiciones, como lo dice en el fragmento siguiente: “*Dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertirme en un enemigo. En un enemigo rabioso, que no hay peor odio que el de la misma sangre.*” (Cela: 2001, 59-60).

Esta sangre sucia se encarna en la comparación que hace entre la sangre de su madre y la de un animal o sea dice: “*La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos.*” De hecho podemos decir que el protagonista considera a su madre como un animal, “un cordero” ya que los animales no tienen consciencia como los seres humanos.

⁹Julien, N., (1989) *Dictionnaire marabout des symboles*, Marabout, Belgique, p. 843.

¹⁰Chevalier, J., y Gheerbrant, A., op. cit., p .350.

Sin embargo, la imagen de la sangre se describe generalmente de manera negativa y esto mediante las diferentes escenas mórbidas que manifiestan a Pascual como un personaje-monstruo que tiene pulsiones mortales.

1.1.3. Los colores

El símbolo de los colores se determina de una sociedad a otra de manera que puedan abarcar diferentes sentidos en cada contexto o sea la connotación que llevan los colores depende también de la evolución de las épocas y del campo histórico.

En la novela, los colores refieren a España que conoce un malestar en aquel periodo, ya que desde 1936 hasta 1942, hubo varias etapas históricas duras, primero la guerra civil hasta 1939. Terminado en este año el conflicto, España conoce la primera etapa de la dictadura del general Franco hasta 1959 llegando a un segundo franquismo, la guerra provoca la pobreza y el aislamiento del país por el sistema de la política autárquica dependiendo de sí misma para sobrevivir. España padece de la represión social a causa de la dictadura, el pueblo pasó pobreza ya que los sueldos eran bajos, razón por la cual los niños empiezan el trabajo en pequeña edad como fue el caso de Pascual cuando lo detuvieron de la escuela.

Los colores en la novela de *La Familia de Pascual Duarte* son el reflejo de algunas sensaciones que tiene Pascual hacia su país, de manera que han sido incluidos en las descripciones de forma voluntaria. De hecho, conviene decir que el uso de los colores no es más que una representación de un estado psicológico de Pascual. Como lo explica Manuel Antonio Arango¹¹: “Ellos representan ciertos estados del alma y traducen diversas tendencias de pulsaciones psíquicas”

Estos colores se manifiestan en la descripción de la vestimenta. Chevalier y Gheerbrant clasifican la vestimenta como un símbolo de la actividad espiritual de manera que refleja el interno de *la persona*¹², en cuanto a Julien dice que: “*Le vêtement est le symbole extérieur de l'activité spirituelle, de la fonction et de la dignité qu'il se doit de refléter*”¹³. Así mismo, la vestimenta también puede

¹¹ Arango, L. M. (1995). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Editorial fundamentos, Madrid.

¹² Chevalier, J., y Gheerbrant, A., citados por Julien, N., op; cit., p. 430.

¹³ Julien, N., ibid., p. 428.

simbolizar la personalidad de manera que deja a la apariencia de las personas definir el carácter de ésta. Para aclararmás: « *Les vêtements symbolisent à la fois la Persona: l'image que les autres se font de nous, la fonction social, la profession et la vie collective.*¹⁴ ».

Por lo tanto, la ropa es una imagen representativa en la novela *de La Familia de Pascual Duarte*, Pascual la deja aparecer con dos figuras: La madre y Lola. Dos personajes femeninos que orientaron la vida de Pascual hacia la desgracia y la primera, la madre debido a la violencia, la crueldad y al descuido del hijo menor Mario, que engendraron el odio en Pascual. La segunda, es Lola quien, tanto como la hermana del protagonista Rosario, viven la deshonra y la traición por Paco Lopez, “El Estirao”.

La vestimenta en la novela de *La Familia de Pascual Duarte* es una imagen de Persona, representa también la dignidad. Sin embargo en los dos personajes femeninos no aparece la dignidad sino que aparece la deshonra y la traición como dos rasgos que caracterizan a estos dos personajes.

La deshonra y el adulterio, dos rasgos que caracterizan a los dos personajes Lola y la madre, de modo que la madre traicionó al padre y quedó embarazada de otro hombre, su esposa Lola traiciona a Pascual y se embarazó del Estirao. Las dos no tienen nada que ver con la fidelidad.

Otra imagen con la figura de la madre cuando Pascual dice: *Vestía siempre de luto*(Cela: 2001,34). El hecho de vestirse de luto simboliza la actividad espiritual de la madre que era borracha, pecadora y sin escrúpulos. Como lo afirma Juan Eduardo Cirlot¹⁵ “*El negro concierne el estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia (...)*”.

Nuestra traducción: “ la vestimenta es el símbolo exterior de actividad espiritual, de la función y de la dignidad que se debe reflejar”

¹⁴Julien, N., op.cit., p.430.Nuestra traducción: “La ropa simboliza a la vez Persona: la imagen que los demás tienen de nosotros, la función social, la profesión y la vida colectiva”.

¹⁵ Juan Eduardo Cirlot., J. E., (1997) *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid. p.142.

1.1.4 El arma

Según Julien¹⁶ el arma que lleva Pascual es símbolo de agresividad pero también simboliza la guerra. Es obvio que la historia de *la familia de Pascual Duarte* lleva un gran tono de reflejo indirecto a la realidad, la razón que nos ha dejado buscar aquellos símbolos presentados en ella es demostrar una España herida y presa por la dictadura experimentada con aquellos sinsabores por un ser original y real que vive en la provincia de Badajoz. Como lo postula Umbral¹⁷: “*es leído como un documento de la violencia fascista española y la guerra civil*”

El uso del arma y llevarla como compañía, simboliza también la necesidad de seguridad. El arma también simboliza en la novela, la violencia y el medio por lo cual Pascual ejerce su agresividad.

1.1.5. La ausencia del nombre de la madre

Universalmente, el nombre simboliza la identidad¹⁸ y la madre según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant¹⁹ simboliza la vida, la seguridad, el cariño y el amor y es una fuente de protección. Por lo tanto, es la primera persona ideal para el niño sin embargo nada de esto figura en el personaje de la madre y el chico Pascual.

En el ambiente nefasto del hogar haber crecido con una madre agresiva, adquirió todos los defectos que existieron en ella. A partir de ello podemos decir que, Pascual no mata por nada y no es violento de naturalidad, sino que hereda de manera innata el carácter de una madre violenta e ignorante.

En esta obra, la ausencia del nombre de la madre es otro símbolo ya que la madre simboliza los orígenes y es el único personaje que no recibe nombre en la historia. Es una flagrante ausencia con la que se introduce indirectamente al problema de identidad.

Si el narrador no da identidad a la madre es por no aceptarla y reconocerla como madre, no le reconoce ni el título, ni el privilegio, ni el estatuto de madre. Debido al rencor que le tiene, inconscientemente la ha suprimido de su mente. La

¹⁶Julien, N., op. cit., p. 43.

¹⁷ Francisco Umbral (2002) *Cela: un cadáver exquisito*, Planeta, Barcelona, p.187.

¹⁸ Julien, N., op. cit., p.241-242.

¹⁹ *Ibíd.*

ausencia del nombre es la negación de su propia identidad y es una acción bien madurada:

Después de mucho pensar, y de nada esclarecer del todo, sólo me es dado el afirmar que la respeto habíasela ya perdido tiempo atrás, cuando en ella no encontrara virtud alguna que imitar, ni don de Dios que copiar, y que de mi corazón hubo de marcharse cuando tanto mal vi en ella que junto no cupiera dentro de mi pecho. (Cela: 2001, 60)

La falta de seguridad en la vida de Pascual, la provocan los malos modales de la madre que según Pascual “*era también desabrida y violenta*” (Cela: 2001, 34).

1.1.5.1. Símbolo de la madre

La imagen de la madre simboliza la patria, dentro de la cual Pascual estaba paralizado, violento, deshonrado, con ganas de emigrar y dejarlo todo, pero no podía, se enfrentó con muchos obstáculos, regresó y se encontraba más triste al enterarse de la deshonra de su esposa. El país no le dio una vida cómoda y condiciones buenas para seguir en prosperidad.

Cabe señalar que en aquel tiempo las cosas iban mal en España, al ser liberado entre 1936, 1937 del encarcelamiento, el protagonista no quería salir de la celda, donde sentía la tranquilidad que le faltaba fuera de las cuatro paredes, no quería enfrentar otra vez al mundo externo y sus malestares. Esta escena entre Pascual y el coronel que le entrega su libertad tras tres años de encarcelamiento lo manifiesta claramente:

-Has cumplido Pascual; vuelve a la lucha, vuelve a la vida, vuelve a aguantar a todos, a hablar con todos, a rozarte otra vez con todos...
- Y creyendo que me hacían un favor, me hundieron para siempre (Cela: 2001,164)

La imagen del campo que introduce Pascual es negativa, no es más que un reflejo de España en momentos de la guerra civil. A su liberación, después de tres años de encierro, se encuentra en una fuerte nostalgia y angustia dice:

Cuando salí encontré al campo más triste, mucho más triste, de lo que me había figurado. En los pensamientos que me daban cuando estaba preso, me lo imaginaba- vaya usted a saber por qué- verde y

lozano como las paredes, fértil y hermoso como los campos de trigo [...] (Cela: 2001,14)

Así mismo el símbolo de su madre se refiere al origen de la natalidad. Pascual le reprocha durante toda la historia el no haberle dado nada, haber provocado solo la desgracia siendo la fuente de sus calamidades.

1.1.6. El agua

La madre es un símbolo asociado a la imagen del agua en la historia de la novela, porque juntos simbolizan la vida, también el agua simboliza la purificación y esto explica el poco uso del agua por la madre y esto por falta de purificación de la misma ya que era una mujer sucia, borracha, deshonrada e ignorante como la describe Pascual “*en todos los años de su vida que yo conocí no la vi lavarse más que en una ocasión[...]*”(Cela :2001,34).

Hay que señalar que la madre de Pascual en el relato le daba miedo el agua y no se lava, no quiere purificarse, «*Vestía de luto y era poco amiga del agua, tan poco que si he de decir verdad*». (Cela,2001,34).

Conforme a que comenta Udo Beker²⁰ el agua *es también símbolo de renovación física, psíquica y espiritual, lo mismo en el islam como en el hinduismo, el budismo y el cristianismo (...)*.

La falta de purificación que se manifiesta en la madre se refiere a su alma sucia que tanto mal ha provocado sobre Pascual, un niño crecido en un ambiente sucio: “*Se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que Dios les mandaba –defectos todos ellos que para mi desgracia hube de heredar.*”(Cela:2001, 34)

Pues esta parte pone de relieve la combinación del agua y la vida en la persona de la Madre como representación al pecado, la carencia y la sequedad que hay en ella.

1.1.7. Animalidad y naturaleza:

²⁰[Udo, Becker](#), (2009), *Enciclopedia de los símbolos*, Ediciones Robinbook, German, p.. 19.

1.1.7.1. El cerdo

Explica la simbolista Nadia Julien²¹ que este animal simboliza la destrucción, la fuerza brutal y la violencia, abundando en el mismo sentido, Jean Prieur²², que habla del cerdo salvaje, dice: *Par tout le sanglier signifie destruction*. Este animal en la familia de Pascual Duarte es un símbolo de violencia y destrucción porque ha cometido un acto salvaje y bárbaro, comerse las orejas de un nene de poca resistencia y descuidado por su familia y sobre todo su madre. La crueldad y la crudeza de la situación hacen que incluso el cerdo ha mudado sus manías, -como toda la familia- porque no fue un azar, sino que fueron dos orejas, es decir una tras otra, que el acto del cerdo es premeditado, si podemos explicarlo de esta manera, ya que un animal se mueve por instinto y no por conciencia.

Un guarro (con perdón) le comió las dos orejas (...) Si mal había estado hasta entonces, mucho más malle aguardaba después de lo del guarro (con perdón) (Cela: 2001,65).

La violencia que ha visto y experimentado Pascual crece con él hasta tal punto que cuando nace su segundo hijo, por miedo de la violencia utiliza la imagen del cerdo:

-Ahora hay que tener cuidado con él.
-Sí, ahora es cuando hay tener cuidado.
-De los cerdos...

Sigue diciendo:

-Sí de los cerdos...
-Y de las fiebres también.
-Sí
-Y de las insolaciones...
-Sí; también de las insolaciones...(Cela:2001,

Pascual y Lola temen al destino fatídico impuesto por el dios por el miedo de perder otra vez al niño y que saliendo de una crisis de tristeza al abortar el primero por el accidente de la yegua, no están listos para la aceptación de un destino inevitable.

²¹Julien. N., op. cit., p. 350.

²² Prieur, J. (1989) *Les symboles universels*, Fernand Lanore, France, p.36.

En lo general, el cerdo es una imagen de una sociedad violenta manifestada en el libro de manera implícita en el seno de la familia de Pascual, con padres violentos e irresponsables.

1.1.7.2. La yegua

Conforme a lo que menciona Manuel Antonio Arango²³ “*Este animal en ocasiones simboliza la muerte, la pasión o aún la esterilidad*”. Según J. Iglesias Janeiro²⁴ el caballo es un «*símbolo de osadía, ligereza, imperio y mando*”. Mientras que otros²⁵ lo asocian a la guerra cuando dicen:

Por ello el caballo se considera como el símbolo de la guerra, representando la osadía y la rapidez en la acción. Los emperadores romanos adoptaron la costumbre de hacerse representar montados en su caballo, como símbolo de su majestad e imperio, costumbre que sería seguida por muchos reyes medievales.

En nuestra obra el caballo representa la esterilidad de Pascual Duarte un hombre que el destino no le ha dejado ver a sus niños crecer. De otra manera la aparición de la yegua era motivo de la muerte del niño que estaba todavía en el vientre de su esposa Lola.

A consecuencia de aquel desgraciado accidente me quedé como anonadado y hundido en las más negras imaginaciones y hasta que reaccioné, hubieron de pasar no menos de doce largos meses en los cuales, como evadido del espíritu andaba por el pueblo. (Cela, 2001, 103)

La esterilidad de Pascual se interpreta en la novela, en el hecho de que haya perdido todos sus hijos, el primero por el aborto a causa de la yegua y el segundo llegado al mundo y a los once meses murió tras enfermarse.

También en varias culturas el caballo está concebido como un animal funerario²⁶ que su imagen está atada a la muerte, esto es lo que refleja claramente la figura de la yegua en *La Familia de Pascual Duarte*, ya que su imagen está

²³ Arango, M. A. op. Cit., P.264.

²⁴ Iglesias Janeiro, J. (1984) *La Cábala de predicción*, Editorial Kier, Argentina, P.291.

²⁵ Valero de Bernabé, L., de Eugenio, M., Márquez de la Plata, V.M. (2003), *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Hidalguia, España, p.191.

²⁶ Eliade, M. (1949) *Traité d'Histoire des religions*, Payot, París, p. 181.

relacionada a la muerte. El caballo ha sido la causa de la muerte del niño de Pascual duarte ya que al montarlo su esposa Lola se abortó a causa de los movimientos incontrolados de la yegua. “*Fue cosa de un momento. Me eché sobre ella y la clavé; clavé lo menos veinte veces...*” (Cela20001, 100).

1.1.7.3. La perra:

El símbolo de la perra tiene varias contradicciones en las culturas, según el diccionario de Chevalier y Gheerbrant, y bajo la función mítica el perro es un psicopompa que sirve como un guía para los hombres en las noches de muerte²⁷ mientras que para J. Iglesias Janeiro el perro es un *símbolo de lealtad vigilante*²⁸.

En otro sentido, según Udo Becher²⁹ “– *En sus aspectos negativos, el perro representa la impureza, la lascivia y la ruindad (...)*”.

La imagen de la perra se asocia a la madre, conforme a lo que opina Julien “*Le chien symbolise également le sein maternel*”³⁰. Entonces es la maternidad que devora así que esta visión simbólica queda patente en la novela de Cela en la madre, en la persona que más odia Pascual.

La escena en la que Pascual mata al perro sin razón, en una situación muy ambigua, se puede interpretar por transposición a la imagen de la madre. Recuerda la escena en la que decide matar la perrilla sin pretexto: *cogí la escopeta y disparé; volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra.* (Cela: 2001, 31).

La matanza de la perra se puede asociar a la muerte del segundo hijo de Pascual por el moquillo, que es una enfermedad contagiosa, producida por un virus que tienen especialmente los perros.

En general, había una fuerte alusión a los animales (perra, yegua, cerdo) de la historia como imagen de la idea de que el más fuerte sobrevive al cobarde, primero con el padre de Pascual que se ha muerto por la rabia al morderle un perro y luego

²⁷ J. Chevalier; A. Gheerbrant. (1982). *Dictionnaire des symboles: Mythes, Rêves, Coutumes. Gestes, Formes, Figures, Couleur, Nombres*. Robert Laffont, Paris, p.239.

²⁸ Iglesias Janeiro, J., op.cit., p.291

²⁹ Udo, Becker, op.cit., p.333.

³⁰ Nadia Julien, op.cit., p. 81.

con su hermano Mario al morderle un cerdo. Considerándole como un personaje prevenido por un destino fatídico.

Vale decir que la historia muestra el poder de Pascual Duarte que tiene la decisión de poner fin no solamente a los seres humanos, sino también a los animales.

Podemos notar que estos dos animales son femeninos, y el personaje tiene rencor hacia lo femenino ya que su enemigo principal resulta ser una mujer que es su madre pero en la evolución del discurso de la historia descubrimos otro enemigo que es su mujer. El uso de animales hembras puede simbolizar la hostilidad que tiene el personaje principal hacia lo femenino.

1.1.7.4. El aire

El aire es otro símbolo en *La familia de Pascual Duarte* que refiere la espiritualización³¹, como concepto ha sido utilizado en la novela negativamente para reflejar el pesimismo y la desesperación de Pascual, solo para mostrar su amargura psíquica. “*El amargor que me sube a la garganta es talmente como si el corazón me fabricará acíbar en vez de sangre [...] secándome los dentros como su aire pesaroso y maligno como el aire de un nicho.*” (Cela: 2001,73).

La enfermedad, llamada mal aire, en el habla popular, que acaba con la vida del hijo de Pascual Duarte es un símbolo del soplo de la vida. Podemos decir que en España había una epidemia causada por los perros, el autor ha preferido denominar la un mal aire para evitar la denuncia social y sobre todo la censura.

En resumidas cuentas, hemos de subrayar que la novela de *La Familia de Pascual Duarte*, invita a interpretar toda la confesión que es un reflejo implícito de la sociedad española del siglo XX y esto nos deja responder al por qué de la censura en sus primeros tiempos de publicación por los pasajes crudos que ha llevado el texto.

³¹ Julien. N. op.cit., p.18.

2. Estudio psicoanalítico de los personajes

2.1. Teoría de Freud: el asesino Pascual Duarte

Camilo José Cela introduce el personaje Pascual Duarte como “*un modelo de conducta*” no para imitar sino “*un modelo para huirlo*”. Sucesivas calamidades van impactando y acabando con el equilibrio de Pascual: la muerte del padre, luego del hermano, la muerte del segundo hijo, sin descartar todas las deshonras.

El dolor que sentía por llevar la misma sangre que su familia le ha provocado problemas psíquicos. Es un tipo de persona solitario que desde las pesadillas del sueño llega a sufrir de trastornos mentales. Hay que tener en cuenta que no existe ningún rasgo descriptivo obre el personaje, ni del tamaño, del color de piel, ni del color del pelo; del Pascual no hay ningún aspecto físico en la novela sin embargo, a través de los acontecimientos que narra y de sus ideas muy raras, hemos llegado a considerarlo de alguna forma como un psicópata, ya que en general el psicópata es la persona que sufre de estos trastornos mentales.

Pascual Duarte desde niño se le nota esa inconformidad que sentía en su familia que no le ofreció la vida normal de un niño que necesita la tranquilidad y la estabilidad, todo esto lo resume Ainara Arnoso Martínez³² en este fragmento;

Debido a la naturaleza de las relaciones con los padres, algunos niños/as nunca llegan a desarrollar estas normas internas y carecen de un sentido de la moralidad subyacente y necesaria en la relación con los otros en el desarrollo histórico de la estructura de personalidad.

Explica la estudiosa³³ que el psicoanálisis freudiano es toda una teoría que pretende explicar el comportamiento del ser humano basándose en los estudios analíticos de problemas que se generan en la niñez. Freud ha desarrollado la teoría del niño desde aspectos familiares porque según él, la mayor parte de la moralidad surge de las autolimitaciones que recibimos de niños en los momentos de desarrollo.

Nuestro propósito es llegar al punto de partida del cual arranca el conflicto

³²Martínez, A. (2005). *Cárcel y trayectorias psicosociales: actores y representaciones sociales*. Alberdania, S, L.Zarautz, p.30.

³³ Ibid,p30.

³³ Ibid,p30.

interno-psicológico en la personalidad de Pascual. La delincuencia y el asesinato conceptos que Freud asocia a fuentes y orígenes familiares.

De aquí la teoría del inconsciente se conoce primero por la figura de Freud que está constituida sobre experiencias infantiles reprimidas que la conciencia rechaza. Mientras Jung lo explica según los comportamientos que puede heredar el humano de su patrimonio.

El psicoanálisis de Freud³⁴ se considera desde tres aspectos: primero con un análisis de los procesos mentales que va crear un segundo que se limita en lo que es la terapéutica que se asigna para el tratamiento y la curación y por último el conocimiento psicológico. Para Freud lo inconsciente reside en el placer y la búsqueda de satisfacción y placer sexual; pero lo cotidiano exige que el inconsciente sea reprimido. Freud explícalo en lo siguiente:

Lo inconsciente comprende, por un lado actos latentes y temporalmente inconscientes, que fuera de esto, en nada se diferencian de los conscientes, y por otro, procesos tales como los reprimidos, que si llegaran a ser conscientes presentarían notables diferencias con los demás de este género.

El concepto de la represión lo toma Freud como un sistema de defensa, puesto que todas las experiencias malas o sea inevitables se generan en el inconsciente de la mente.

Así pues, la represión no deja al sujeto recordarse de lo reprimido que tiene influencia en la persona ya que la represión psíquica se proyecta por los sueños y vale decir también por medio de los procesos somatizados y trastornos organizados.

Según el científico, los recuerdos latentes no provienen de lo psíquico sino de procesos somáticos que por medio de ellos se puede manifestar lo psíquico. En *La familia de Pascual Duarte*, la explosión de los recuerdos latentes en el protagonista empieza desde el momento de pronunciamiento del garrote, quiere decir la definitiva muerte, aquí reside el núcleo que ha empujado a una confesión larga que cubre toda la historia desde el principio hasta el final. La muerte, concepto que deriva de estos

³⁴Freud, Sigmund, *Lo inconsciente*. difusión : Algendria digital.P5 [en línea] <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/05/Freud-Lo-inconsciente2.pdf>

procesos somáticos cuando el recuerdo le deja ir atrás en el tiempo contando sus muertos por serie. Esta situación va a hacer que más tarde le cuesta mucho al protagonista contarnos la realidad que le pone en un segundo sufrimiento y en este caso es un sufrimiento psíquico.

Freud³⁵ explica que los actos de inconsciencia se recuperan por las intervenciones de conciencia o sea *la intervención del inconsciente en la vida consciente* y esto por la influencia de recuerdos retardados todo esto basándose en los ejercicios de hipnóticos.

El crimen es considerado por Freud como un mecanismo de herencia, y que de una manera u otra los primeros años de infancia son de suma importancia en la adaptación en el futuro. Es decir que desde niño la persona va a recordar el comportamiento del padre pretendiendo imitarlo; según Freud el niño desea adquirir el poder del padre así mismo que Pascual Duarte que se muestra afectado por su padre al poseer y adoptar el carácter violento ya que no vacila a golpearlo.

Cabe preguntarse ahora si ¿Pascual Duarte, el hombre asesinado y monstruo que no para de matar, tiene sentimiento de miedo a la muerte?

Esto es lo que intenta Freud Sigmund responder en su ensayo de *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*(1915, 18): “*El miedo a la muerte que nos domina más frecuentemente de lo que advertimos es, en cambio, algo secundario, procedente casi siempre del sentimiento de culpabilidad*”.

El psicoanalista pretende explicar el temor que se siente frente a la muerte por el sentimiento de culpabilidad, entonces la culpa que siente Pascual Duarte se justifica por la gran confesión por medio de la cual se expurgaba. En la carta al señor don Joaquín Barrera López y tras terminar la confesión siente menos remordimiento dice: (Cela: 2001,14):

Hoy más cerca ya de la otra vida estoy más resignado. Que Dios se haya dignado darme su perdón.

³⁵ Freud, Sigmund, *Lo inconsciente*. difusión : Algendria digital.P5. En línea: <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/05/Freud-Lo-inconsciente2.pdf>

Noto cierto descanso después de haber relatado todo lo que pasé y hay momentos en que hasta la conciencia quiere remorderme menos.

Pascual Duarte un personaje que ha hecho daño tanto a los animales como a personas, tanto las buenas como las malas, inconsciente como si fuera el comportamiento de un niño, según Ilie Paul que ha dedicado un apartado completo sobre *La novelística de Camilo José Cela*, dice de Pascual: “*El espíritu primitivo traduce en actos cuantos afectos experimenta como el niño golpea siempre a las personas que quiere y a las que no*”³⁶.

Según la descripción de Pascual, el padre es un portugués amigo de la bebida, que trabaja en el contrabando, que cuando no apaleaba a su mujer molía al hijo. Y esta es una de las constantes en la vida de los niños maltratados: tener un padre mal tratador. Y que la herencia se pone aquí: un padre violento dará a la sociedad un hombre violento.³⁷

Que en esa noche de Pascual, como en la vida de muchos desgraciados, no hay ni una sola gota limpia de fe, ni un sincero latido de caridad, ni una palabra auténticamente cristiana de esperanza. Pascual nace, vive y muere como una mala bestia. Un impulso ciego y oscuro, irrefrenable, puesto que el destino se ha encargado de hacerlo andar sobre cardos y chumberas, lo hace apuñalar a una yegua, hundirle los pulmones a un hombre, ahogar a su madre, matar a mansalva y romper a escopetazos la mirada, casi racional, puesto que era la única que él podía entender, de su perra de caza.

2.2. La descripción fisionómica de la madre: principio psíquico.

Situar a la novela necesita también conocer y explicar actitudes del autor Camilo José Cela en paralelo al contexto histórico en el que se desarrollaron los acontecimientos de la historia que se neutra de la realidad pura puesto que el personaje real de la historia describe y narra hechos reales de su vida. A través de *la familia de Pascual Duarte*, Cela quería explicar la situación de la España.

³⁶Ilie, P. (1970) *la novelística de Camilo José Cela*, tercera edición aumentada, versión española de César Armando Gómez, Gredos, Madrid, p. 65.

³⁷Castillo Puche, J.L. (21/11/1943) A propósito de “La familia de Pascual Duarte” Diario.

La descripción tiene parte muy esencial en la novela de Pascual Duarte y de una manera u otra, refiere indirectamente a una visión general de la España del siglo veinte, sin embargo fijarnos en las descripciones detalladas de los dos personajes secundarios el padre y la madre conseguimos establecer un balance comparativo entre el hombre y la consideración de la mujer que estaba en el margen. Basándonos en los rasgos fisonómicos según María del Carmen Bobes Naves, que son *signos físicos semiotizados, que pasan a construir en cada una de las novelas un sistema semiótico que se organiza en oposiciones, generalmente binarias, que definen a los personajes en el conjunto [...]*³⁸.

Estos rasgos presentan signos físicos que van a establecer oposiciones entre los personajes. La ambigüedad que se manifiesta en la descripción de los personajes se interpreta por las oposiciones que hay en la descripción misma de los personajes.

Los dos protagonistas que vamos a analizar /padre/, /madre/ establecen una variedad de oposiciones en las descripciones, sin embargo los dos no tienen finalidad ni objetivo dentro de la historia, también los dos carecen las virtudes *se llevaban mal mis padres; a su poca educación se unía su escasez de virtudes y su falta de conformidad con lo que dios les mandaba – defectos (...)*.

Los informes descriptivos sobre la madre, el eje central, más su presencia molesta a Pascual más habla de ella durante toda la historia. En la novela se muestra la descripción de la madre frente a otros personajes, con las oposiciones siguientes: “crueldad/ amor” con respecto a Lola, “fealdad/ belleza” con respecto a Rosario, “frialdad/ cariño” con respecto al niño y son todos los elementos que estaba buscando Pascual en su vida, debido a la carencia que tuvo desde su infancia. Esta privación explica su acercamiento fraternal hacia su hermana, es decir lo que carecía a la madre lo tenía Rosario. La madre es el personaje impulsador al asesinato, [...] *hacia qué punto dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo* (Cela, 59-60).

La mujer en la familia de Pascual Duarte ha conocido la marginación y esto a través de la figura de la madre, un personaje que desde el principio de la historia no tiene nombre, solo por unos descripciones fisionómicos por medio de los cuales Pascual parece preparar la entrada de los hechos que se siguen y también parece

³⁸Bobes Naves, M. op.cit., p.131.

justificar lo que va a pasar como crimen ejercido contra la mujer más sagrada que es la Madre.

2.2.1. El padre y la madre

Así que partiendo de estas descripciones ambiguas sobre los dos personajes el Padre y la Madre de doble función expresiva: física y fisionómica. Poner el dedo sobre los dos personajes el padre y la madre desde la consideración de la descripción de Pascual Duarte nos ayuda a deducir la idea del machismo en la sociedad de la España del siglo veinte. Las mujeres que existen e impactan tanto en el relato como en la vida de Pascual Duarte son: su mujer Lola, su hermana Rosario y la madre.

La mujer en la novela de Cela en su consideración general está marginalizada: “*las mujeres son como los garajos, de ingratas y malignas*”.(Cela: 2001, 113) puesto que Pascual no vacila al narrar a darle un valor fisionómico negativo, esto nos centra en las descripciones de la madre y del padre ya que la visión que tiene la sociedad aparece en la mirada individual de Pascual miembro de una familia que existió de verdad sobre las tierras de Badajoz.

Explicamos mediante el cuadro la imagen que tiene el hombre frente a la mujer en la sociedad del siglo veinte desde las descripciones de Pascual Duarte:

El padre	La madre
Físico y fisionomía	Físico y fisionomía
Positivo +	Negativo -
<p><i>Se llamaba Esteban Duarte Diniz, Era portugués, cuarentón cuando yo niño, y alto y gordo como un monte.</i></p> <p><i>Tenía la color tostada y un estupendo bigote negro que se echaba para abajo.</i></p> <p><i>Yo le tenía un gran respeto [...] era áspero y brusco y no toleraba que se contradijese en nada [...].</i></p> <p><i>Mi padre sí Tan orgulloso estaba de ello.</i></p>	<p><i>De nombre desconocido</i></p> <p><i>Era larga y chupada no tenía aspecto de buen salud [...] tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica...desabrida y violenta, tenía un humor que se daba todos los diablos y un lenguaje en la boca dios le haya perdonado.</i></p> <p><i>Pesimista: Vestía siempre de luto...borracha</i></p> <p><i>Ignorante: Mi madre no sabía leer ni escribir</i></p> <p><i>Se ponía como un basilisco</i></p> <p><i>Dura, machorra, seca, cruel, alcohólica, deshonrada</i></p> <p><i>La vieja con el vientre lleno</i></p>

Cuadro nº4, Físico y fisionomía del padre y de la madre.³⁹

El cuadro sinóptico comparativo de las descripciones fisionómicas de los dos personajes deja ver lo positivo en el hombre y lo negativo y nefasto en la mujer, de donde hay una clara superioridad del hombre.

Pascual introduce la descripción de su madre por la frase siguiente *Mi madre, al revés que mi padre* (Cela: 2001,34) refiriendo a las oposiciones que va a presentar más tarde en la descripción detallada, sabiendo que el personaje que destaca en lo físico y moral es la madre, la fuente de desgracia de Pascual, la mujer que fastidiaba por fastidiar y lo pegaba en seguida:

Algunas tardes venía mi padre para casa con un papel en la mano [...]. Mi madre, por ofenderlo, le decía que el papel no ponía nada de lo que decía, se lo sacaba mi padre de la cabeza, y a éste, el oírle esa opinión le sacaba de quicio; gritaba como si estuviera loco, la llamaba ignorante y bruja [...] se sacaba el cinturón y la corría todo alrededor de la cocina hasta que se hartaba. (Cela: 2001,35)

Esto significa que la mujer ignorante y de mala índole, provocaba las peleas por gusto por sus acusaciones injustificadas. Además, lo que le vale una descripción negativa es su traición de mujer adúltera cuando quedó embarazada del señor Rafael, su amante, *quedó la vieja con el vientre lleno, vaya usted a saber de quién, porque sospecho que, ya por la época, liada había de andar con el señor Rafael.* (Cela: 2001, 51). Para dar la prueba el narrador que su madre había traicionado a su marido en vida, escribe: “[...] mi madre al parir, fue todo a coincidir con la muerte de mi padre”, lo que justifica que la traición de la madre estaba antes de la muerte de su esposo que todavía vivía y lo deshonoró, hecho por lo cual Pascual deja de respetarla y no deja de lamentarla y echarla la culpa de hacerle daño.

La frialdad descarada de la madre es otro factor que incrementa más el odio en Pascual sobre todo en la escena de la muerte del padre se ríe, *A mí me asustó un tanto que mi madre en vez de llorar, como esperaban se riese, y no tuve más remedio que ahogar las dos lágrimas que quisieron asomarse cuando vi el cadáver [...]* (Cela: 2001, 52). Hay que recordar que tampoco aquella mujer lloró la muerte del pequeño Mario, su hijo.

³⁹ Todas las descripciones que están en el cuadro las hemos sacado del libro entre las páginas 34,35-51.

2.2.2. La animalización de Mario

Lo raro en el hermano de Pascual, Mario es que está designado como una criatura animalizada, en vez de una criatura humana, es la idea que resaltamos a través de las descripciones de la novela. Así que por la violencia y los malos tratos de los padres hacia el hijo menor Mario, éste es considerado como otra víctima de una familia ignorante, carente de responsabilidad y de afecto. Pascual describe a Mario como un niño enfermo que no sabe hablar ni andar que desde su nacimiento se encontró con un comportamiento brutal de sus padres.

Todas las descripciones de Pascual sobre su hermano Mario están asociadas a las de una criatura muy rara como si fuese un animal *el pobre no pasó de arrastrarse por el suelo como si fuese una culebra y de hacer unos ruidos con la garganta y con la nariz como si fuese una rata: fue lo único que aprendió.*(Cela: 2001, p.59).

La animalización, es decir la comparación de un ser humano con un animal, está en el hecho de verlo como una serpiente y una rata a la vez, dos animales dañinos y malsanos. La característica de un niño pequeño es la dulzura, la inocencia y la pureza, elementos que son contradictorios con los animales antes citados, a estos calificativos hay que añadir el de cerdo, ya que come todo lo que está en el suelo, además de repelar por su suciedad:

Pasábase los días y las noches llorando y aullando como un abandonado, y como la poca paciencia de la madre la agotó cuando más falta le hacía, se pasaba los meses tirado por los suelos, comiendo lo que le echaban, y tan sucio que aun a mí que, ¿para qué mentir? Nunca me lavé demasiado, llegaba a darme repugnancia (Cela: 2001, 54).

Y como la desgracias nunca vienen solas, el pequeño personaje tuvo un destino fatídico ya que a la edad de cuatro años le comió las orejas un cerdo y a los diez años murió ahogado:

Pasó después algún tiempo sin que se desgraciara de nuevo, pero como al que el destino persigue no se libra aunque se esconda debajo de las piedras, día llegó en que, no encontrándolo por lado

alguno, fue a aparecer, ahogado, en una tinaja de aceite. (Cela: 2001,59)

Todas las alusiones de Pascual son referencias indirectas a sí mismo para mostrar hasta qué punto, los hijos han sido víctimas de una familia indecente, en una sociedad despiadada, lo que le lleva a decretar: “[...] *Si yo tuviera un hijo con la desgracia de Mario, lo ahogaría para privarle de sufrir*”. (Cela: 2001,60)

3.Paratextualidad y metatextualidad

3.1. Paratexto

Cualquier texto no comunica directamente al lector su mensaje sino que utiliza unos procesos externos que condicionan y organizan de manera pragmática su recepción, tales aspectos se inscriben bajo lo que denomina Gérard Genette⁴⁰ “*paratexto*”.

En *Palimpsestes*, Genette define el paratexto como la relación que une un texto con su proceso paratextual. En 1979, Genette⁴¹ y en las últimas páginas de su libro *Introduction à l'architexte* detalla la concepción de aspectos que pueden establecer relaciones del texto con otro discurso y les denomina elementos transtextuales:

Mais il est de fait que pour l'instant le texte (ne)m'intéresse (que) par sa transcendance textuelle, savoir tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. J'appelle cela la transtextualité, (...).

Siguiendo en la misma línea Genette⁴² reconoce cinco relaciones transtextuales y pretende con esto buscar la razón que hace que un texto sea relacionado con otro, y esto con *la intertextualidad* “*la présence littéraire (...)* *d'un texte dans un autre*”, *la metatextualidad* tomando en consideración la relación entre el texto y su comentario, *la hipertextualidad* y *la paratextualidad* que lanza Genette con la definición siguiente:

Je pense, d'imitation et de transformation, dont le pastiche et la parodie peuvent donner une idée; ou plutôt deux idées, fort différentes quoique trop souvent confondues ou inexactement distinguées- que je baptiserai faute de mieux *paratextualité*[...].

Genette establece algunos parámetros de clasificación e introduce en la categoría del paratexto procesos icónicos y materiales clasificándolos en el mismo

⁴⁰Genette, G. (1982). *Palimpsestes- la littérature au second degré*. Seuil : Paris. P.10.

⁴¹ Genette, G., (1979) *Introduction à l'architexte*, :seuil, Paris, P.87.

⁴² Ibid., p.87.

género. Los icónicos, con el uso de la gráfica y la ilustración, dependen en la percepción, mientras que los materiales no obedecen a la sistematización.

En el mismo rumbo de clasificación del paratexto Genette⁴³ propone dos categorías, *epitexto*, *peritexto*; los que se encuentran alrededor del texto se denominan *peritexto* así mismo los *epitextos* se hallan en el texto pero a diferencia de distancia, esto no elimina su situación fuera del texto ya que sus mensajes residen en soportes mediáticos tal como las reseñas y entrevistas. Roger Charier⁴⁴ para explicar los procedimientos en el texto y los que están fuera del texto dice:

(...) Se pueden definir como relevantes de la puesta en texto las consignas, explícitas o implícitas, que un autor inscribe en su obra a fin de producir una lectura correcta de ella, conforme a su intención (...) Pero esas primeras instrucciones están cruzadas por otras, encajadas en las propias formas tipográficas: la disposición del texto, su tipografía, su ilustración. Estos procedimientos (...) no son decididos por el autor sino por el librero-editor, y pueden sugerir lecturas diferentes de un mismo texto.

La significación del paratexto actúa como la fase preparatoria que está destinada al lector con unos objetivos determinantes reside en *los textos subsidiarios*⁴⁵, su forma implica un matiz diferenciador del texto transmitido por su ubicación desde fuera del texto como indicaciones subrayadas al principio y final del libro.

Hébrard⁴⁶ define la noción de paratextualidad en el fragmento siguiente:

Antes de ser un texto, el libro es, para el lector, una cubierta, un título, una puesta en página, una división en párrafos y en capítulos, una sucesión de subtítulos eventualmente jerarquizados, una tabla de materias, un índice, etc., y desde luego, un conjunto de letras separadas por blancos. En síntesis, un libro es ante todo un proceso multiforme de especialización del mensaje que se propone a la actividad de sus lectores.

La noción del paratexto ha sido considerada por Genette⁴⁷ como *un aparato montado en función de la recepción*. El paratexto es un proceso que sirve de apoyo

⁴³Genette, G., (1982) op. cit., p.10.

⁴⁴Alvarado, M. (2006) *Paratexto*. Buenos aires: Cátedra de semiología y Oficina de publicaciones. pp. 30-31.

⁴⁵Hebrard, citado por Alvarado, M., op. cit., p.18.

⁴⁶Ibíd., p.70.

para la lectura porque complementa al texto, por su forma exterior, lo que se quiere transmitir, es decir el mensaje extra literario, corto o bien largo, que prepara la recepción al texto con más sofisticación. Esto queda claro con las primeras hipótesis que dejan estas instrucciones sobre el contenido. Entre estos elementos cabe mencionar; el título, prefacios, índice, dedicatorias, epígrafes,

El discurso textual es influido por algunos aspectos externos a la propia obra tal como, la información paratextual que consiste en las declaraciones del propio autor y de la crítica literaria.

Todo texto literario contiene una serie de datos e indicaciones preparatorias para la recepción de la obra, como es el caso de *La Familia de Pascual Duarte* en la que Cela nos da algunas consideraciones materializadas por intereses complementarios a la historia real, que libra el autor al lector, al que se le revela los datos pertinentes que sitúan la historia en su contexto y añaden lo que se considera necesario por destacar. Después de la portada que lleva el título y el nombre del autor, en la primera página nos encontramos con la nota del editor. Cela prepara al lector modelo para una recepción activa por medio de elementos paratextuales fuera del texto literario.

Este carácter que da Cela a la obra completa la ambigüedad del mundo interior del protagonista y los personajes que lo rodean y que deambulan en un mundo donde la sangre es el único recurso para salir de las desgracias, notamos que en las declaraciones, Pascual se encuentra perdido entre el pasado y el presente.

De hecho, tal carácter en el protagonista no es casual, llevado por la necesidad de declaraciones pertinentes y añadiduras fuera del contexto de la historia, Cela declara en la primera página que la novela es en realidad un manuscrito encontrado a unos trece kilómetros de Torremejía. Este juego de disimulación nos reenvía a Fernando de Rojas⁴⁸ que confiesa haber encontrado el primer acto de la *Celestina* en una posada y haberlo leído y de haberle gustado, continuo escribiendo el resto del libro.

⁴⁷Genette, G., (1982) op. cit., p. 19.

⁴⁸ Rojas de, F. *La Celestina* https://es.wikipedia.org/wiki/La_Celestina

Sería interesante saber lo que empuja a Cela a disimular su autoría. Si partimos del hecho que la novela fue publicada una primera vez en 1942, por la editorial Aldecoa en Burgos, en pleno franquismo, el utilizar el anonimato de la obra ha permitido a Cela evitar la censura y obtener la publicación de su obra de manera indirecta.

Otra nota puesta por Cela al final de la novela añade brevísimas informaciones pero son para un lector curioso ya que muchos datos no se presentan en la novela, pero en la transcripción aparecen como referencias que dan a entender que la historia refleja relativamente de la época.

3.1.1. El título

El estudioso Said Saib⁴⁹ explica que conviene regresar a las funciones que ha elaborado Kurt Spang y entre ellas, la apelativa, que incita de manera distintiva e individualizadora en la obra, referencial ya que alude al contenido global de la obra, además de la función ficcionalizadora porque deja al lector viajando mediante la obra artística de la realidad a la ficción, por lo tanto la función aproximadora promueve acercarle al contenido. Por último la función comercial o sea aperitiva ya que en primer lugar es publicitaria.

Nos explica⁵⁰ también que Kurt considera : *“El título es el nombre de pila de la obra literaria y ello en muchos aspectos, puesto que es a través del título que se reconoce, se recuerda, se estudia, se registra, se almacena, y se busca cada obra”*.

Citando a Genette⁵¹ propone cuatro tipos de títulos, los títulos temáticos, formales, connotativos y seductores, entre lo calificado y temático, Genette reconoce dos categorías partiendo de las oposiciones lingüísticas, en cuanto al título, la primera se refiere a los títulos que aluden al contenido del libro y es temática y la segunda por ser calificadora se denomina por Genette, remática.

Semánticamente el título de la novela que nos toca analizar, ofrece una muestra de título de tipo temático ya que está constituido por el nombre y el apellido del protagonista Pascual Duarte, esta dimensión representativa se esfuerza por la

⁴⁹Saib, S., *Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas*.
<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>

⁵⁰Ibid.

⁵¹Genette, G., que cita Saib, S.(1982) op.cit. p. 19.

aparición del apellido y nombre del protagonista seguido por la preposición “de”. Esto lo denomina Genette dentro del campo semántico título connotativo genéricamente y esto por llevar el nombre del héroe de la obra.

3.1.2. Nota del editor

Según Maite⁵², el editor es *un dueño de la editorial, representante de los intereses comerciales vinculados con el libro*⁵³ sin embargo fuera de esta función y meramente en el caso de *La Familia de Pascual Duarte*, el editor de la obra engloba los aspectos esenciales que giran en torno a la novela y su nota al principio de la novela, da una imagen constitucional a la obra, según Efraín Barradas sin duda *el editor es fundamental ya que sus comentarios quiebran la confesión del narrador y sus notas agregan informaciones*⁵⁴, con la nota del editor, se pone el dedo en el marco que tiene la novela como una obra representativa a la posguerra española. Así, pues, el paratexto autorial de la novela de la familia de Pascual Duarte es una reedición acompañada por las ilustraciones de Antonio Saura y una crítica al final bajo el título de *Crimen y Capricho Una reflexión sobre ilustración y literatura*.

3.1.3. Dedicatorias

La dedicatoria es la fase mediante la cual el autor dirige palabras a un destinatario determinante.

También la carta de Pascual Duarte a don Joaquín Barrera desde la cárcel en el 15 de febrero de 1937, esto implica que en este año Pascual estaba todavía en vida, le envía el relato en compañía de esta carta rogándole perdonarle y librar al paquete.

En la página siguiente que lleva el número diecisiete, en el mismo carácter pertinente Cela concede en manos de los lectores el testamento que deja el señor don Joaquín Barrera López antes de morir insistiendo sobre la persona que encuentra

⁵²Maite Alvarado. Paratexto. Universidad de Buenos aires. P. 69. En línea <https://tallerproduccionoralysesrita.files.wordpress.com/2011/03/paratexto-maite-alvarado.pdf>

⁵³Ibíd., p. 31.

⁵⁴Barradas, E., Maeseener, R., (2006) Para romper con el insularismo: letras puertorriqueñas en comparación, Rodopi: New York, p.20.

estas cuartillas las libra durante dieciocho meses diciendo sus últimas palabras sobre el asunto en hoja de papel (2001,17):

[...] El citado paquete se libre durante dieciocho meses de la pena que lo deseo, ordeno al que lo encontrare lo libre de la destrucción, lo tome para su propiedad y disponga de él su voluntad [...].

Hasta aquí podemos decir que el texto de la familia de Pascual Duarte antes de emprender su lectura se cabe entender su relato por su forma externa por medio de la cual se comunica el autor directamente al lector.

De hecho, Genette define la dedicatoria como “*una relación (de una clase u otra) entre el autor y alguna persona, grupo o identidad*”⁵⁵, según Genette en la dedicatoria, el autor comunica precisando a quien dedica su obra.

En la misma línea, Genette⁵⁶ distingue dos categorías dedicatorias: privadas y públicas. Según el autor la dedicatoria se puede entender como privada cuando “*una persona conocida o no por el público a quien es dedicada una obra: de amistad, familiar u otra*”, sin embargo la dedicatoria se considera pública cuando “*una persona más o menos conocida con quien el autor manifiesta tener, por su dedicatoria una relación de orden público: intelectual, artístico, político*”.

La familia de Pascual Duarte engloba a los dos tipos de dedicatorias, ya que tenemos dos sujetos por ellos se manifiestan dos dedicatorias distintas en el modo. El tiempo y el objetivo. Una que es artística dirigida a los enemigos ayudantes en la carrera del autor de la novela Camilo José Cela que pone en el libro una dedicatoria llamativa *A mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera.* (Cela: 2001,8).

Cela prepara la recepción de la historia con la dedicatoria propia del personaje protagonista Pascual Duarte autor del asesino de Don Jesús González, “ *A la memoria del insigne patricio Don Jesús González de la Riva, conde de Torremejía, quien a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía*” . (Cela: 2001,18).

⁵⁵ Gérard, G. (2001). *Umbral*. Siglo veintiuno, editores Argentina, S.A: Argentina. p.116.

⁵⁶ *Ibid.*, p.113.

Las transcripciones expuestas al principio y final de la novela dan añadiduras al contexto histórico con exactitud, que carece la novela misma, y esto complementa lo dado en la historia. Cela quería más informaciones de los últimos días de Pascual Duarte por eso que envió dos cartas a dos señores que en la nota de transcripción final aparecen las cartas recibidas por esos dos señores para tener más noticias sobre los últimos momentos del personaje antes de su ejecución, estas cartas son las recibidas de los dos señores la primera es del señor don Santiago Erueña que era capellán en la cárcel y la otra es del señor Cesáreo Martín que era número de la guardia civil, con las dos cartas Cela quería no solo asumir el final trágico de la novela sino que también cumplir aquella curiosidad del lector declarando al final de la última nota de transcripción lo siguiente *¿Qué más podría yo añadir a lo dicho por estos señores?* (Cela :2001, p.201)

Paralelamente, la ambigüedad que transcurre en el texto se le acompaña las ilustraciones de Antonio Saura que al final de la novela se encuentra una crítica de Antonio Saura *Crimen y capricho Una reflexión sobre ilustración y literatura.* (Cela: 2001, p.205)

El libro se cierra con un índice al fin y unas informaciones sobre la edición del libro, todas estas forman parte de lo extraliterario, fuera del contexto de la historia.

En fin de cuentas, la nota del transcriptor, la carta de Pascual Duarte dirigida a Joaquín Barrera López y la cláusula del testamento de este último, así como las dos cartas con las que se cierra el relato, son los elementos paratextuales que posee la novela antes y después de la narración que su función principal es transmitir este aspecto documental típicamente real (cartas testamento notas del editor y transcripción) al lector curioso de la ambigüedad que transcurre en el seno del relato. La datación que dan los documentos sobre todo el año de la muerte de Pascual en 1937 y el año de la primera publicación de la novela en 1942, son informaciones que transmiten verosimilitudes al mismo relato.

La edición del libro nos llega con ilustraciones de Antonio Saura en tipo Galliard en unos papeles estucados semimates de cien cuarenta gramos, como está mencionado en la última página del libro como notas de edición. La novela está dispuesta en diecinueve capítulos, por los cuales Cela se presenta como un erudito puesto que su primera novela *La familia De Pascual Duarte*, es un fruto de un encuentro de unas cuartillas desordenadas y hasta sin enumeración en una farmacia de Almandralejo de la provincia de Badajoz.

3.1.4. Correspondencia

Estamos en un terreno externo al contenido que se quiere transmitir sin embargo estos aspectos extra literarios complementan la significación y la determinan. Así como es el caso de la abundante correspondencia en el libro mediante las letras tanto enviadas como recibidas.

Se distinguen en la obra dos tipos de cartas que su punto diferenciador reside en el sujeto de manera que suscita en el contexto casi incompleto del relato poniendo fin a unas confusiones tal como la ejecución de Pascual.

Casi cinco años después de la muerte de Pascual sale a la luz su historia dejándonos el impresionante relato, por lo tanto esto no nos llegó así en papeles dispuestos para darse a la imprenta sino tras un esfuerzo que cabe entenderlo en las cartas del sujeto real del primer borrador Pascual Duarte.

Si fijamos más bien en la obra vamos a dar cuenta que la función de la correspondencia es testimonial ya que se trata de unos testigos que han hecho parte del acontecimiento.

Cronológicamente, La primera Carta data desde el 15 de febrero de 1937 escrita por Pascual en la cárcel de Badajóz destinada a Don Joaquín Barrera en Mérida, amigo de don Jesús González de la Riva, otorgándole toda la posibilidad de ocuparse del relato. La carta está acompañada del largo relato a este señor que Pascual lo confíe librarlo al público, no solo esto sino le cuenta su padecimiento y sus amargos sentimientos “ *Me atosigaba, al empezar a redactar lo que le envié, la idea de que*

por aquellas fechas ya alguien sabía si había de llegar al fin de mi relato,[...].”(Cela: 2001, 14).

Pedir perdón era un acto muy retrasado por parte de Pascual quien tras el juramento de su ejecución y en la carta envidada a este señor dice: *“Hoy, más cerca ya de la otra vida, estoy más resignado. Que Dios se haya dignado darme su perdón.”*(Cela: 2001,14).

En la carta no se manifiesta el remordimiento de Pascual quien lo piensa que es demasiado tarde *Pesaroso estoy ahora de haber equivocado mi camino, pero ya ni pido perdón en esta vida. ¿Para qué? Tal vez sea mejor que han conmigo lo que está dispuesto, porque es más que probable que si no lo hicieran volviera a las andadas.* (Cela: 2001, 14).

Por supuesto, Pascual deja patente que su primera carta sea dirigida a Don Joaquín Barrera primer receptor del paquete, al que también le dirige algunas palabrerías de perdón. No solo esto sino era por lo tanto la primera y última persona que recibió las desgracias del Pascual, que le ha costado mucho escribir sus memorias. Orson Wells⁵⁷ explica la psicología de un escritor en momentos de escritura por esto: *“Los más desgraciados son los escritores. Están completamente solo ante su papel blanco. Tienen que sentarse, pensar, jugar con palabras. Esto es terrible.”*

En el mismo año en Mérida y en trance de muerte, Don Joaquín Barrera no llegó a publicar el paquete del relato debido a su enfermedad, esto le llevó a escribir un testamento por lo cual se dirige a la persona que le encuentra pidiéndola librarle y realizar el último deseo del ejecutado Pascual por el mérito que tiene su relato.

Las cartas que están al final del libro en la nota de transcripción, recibidas en Madrid, las dos son las recibidas de los dos señores testigos de la muerte de Pascual Duarte, dos hombres a los que se dirige Cela con cartas, que no aparecen en el libro sino las recibidas, a través de estas cartas Cela quería dejar obvio que la vida de Pascual Duarte termina con la condenación a muerte, puesto que las dos llevan casi el mismo mensaje de testigo cuando afirman que la última pronunciación ante el

⁵⁷ Cantos Pérez, A., que cita a Orson,W., (2000) *Camilo José Cela*, Analecta Malacitana, Málaga, p.35.

mundo que estaba en su ejecución era un *¡ Hágasela voluntad del Señor!* (Cela: 2001, 199- 200).

Es preciso recordar que las dos cartas enviadas por Cela a estos hombres no aparecen en el libro solo que Cela directamente presenta las dos cartas de los dos señores, don Santiago Lurueña, capellán de la cárcel en aquel entonces y actualmente es cura párroco de Magacela En Badajoz, el otro es don César Martín, número de la guardia civil que según los datos que nos da cela este señor hoy es un comandante del puesto de la Vecilla. Su objetivo principal era tener más informaciones de los últimos momentos de Pascual antes de su muerte.

La primera letra que lanza cela es del señor Santiago Lurueña que tarda casi un mes en recibir el relato seguido por la carta, puesto que las cartas de Cela han sido enviadas en el mismo día del 18 de diciembre de 1942 y recibidas por el señor en enero. Según Santiago, Pascual *“su muerte fue de ejemplar preparación y únicamente a última hora, al faltarle la presencia de ánimo, se descompuso un tanto, lo que ocasionó que el pobre sufriera con el espíritu lo que se hubiera ahorrado de tener mayor valentía”* . (Cela; 2001, 199.).

Santiago ha visto el momento en el que Pascual le llevaron para la ejecución y describe este último momento por la serenidad sobre todo cuando nuestro protagonista pronuncia su última frase en el patio *un ¡hágase la voluntad del señor!* , esto significa que Pascual termina por la acepción obligada del destino que quería al principio huirlo por los asesinatos que cometía para salvar su felicidad. Lo que explica la lucha de Pascual contra el destino que termina por aceptarlo, por supuesto, Santiago en su carta lastima la muerte desgraciada de Pascual, utiliza la palabra *del enemigo* como reflejo al destino porque según el *“¡lástima que el enemigo le robase sus últimos instantes, porque si no, a buen seguro que su muerte habría de haber sido tenida como santa!”*.(Cela; 2001, 199). Santiago se despide de Cela al final de la carta con cierta tristeza al final dramático.

La segunda carta recibida es del señor César Martín, tres días tras la recepción de la primera carta. En su larga carta, César cuenta a Cela los remordimientos de Pascual en sus últimos días tras su confesión, hecho que lo dejó purgar sus crímenes y esto lo hizo con los rezos en los días en los que ha matado cada uno en su día el caso así, pues, Cesaro nos informa de los días de la muerte de los asesinatos de

Pascual, la madre y señor conde de Torremejía, “(...) *el caso es que los lunes, porque si había muerto su madre, y los martes, porque si martes había sido el día que matara al señor conde de Torremejía, y los miércoles, porque si había muerto no sé quién*”. (Cela: 2001, 200).

Este señor cuenta a Cela mediante la carta, los momentos de la escritura de este relato y le deja entender que él y el director, que era muy servible con Pascual, han sido ayudantes para que Pascual siga redactando su relato, esto por su intervención para cumplir lo necesitado como material en la escritura del Pascual.

Así mismo, César Martín cuenta el último ruego que le hizo Pascual para que el paquete llegue en manos de Joaquín Barrera, mientras tanto informa sobre la acepción inconsciente de la muerte por parte de Pascual que les dejó asombrados y los gritos inolvidables del condenado en el momento de su ejecución.

Lo desconocido e incompleto en el relato lo determina y lo resalta en luz las cartas puestas por Cela al final del relato, esto explica su función informativa, porque dan datos sobre el Pascual que nunca han sido citados en el relato solo que por primera vez aparecen tal como, los días de la muerte de los asesinatos, momentos de escritura, los ayudantes de Pascual en su proceso de escritura (César Martín, el director de cárcel de Badajoz), último deseo de Pascual, nos informan también tanto la serenidad por la última frase que dejó como el miedo que tenía el Pascual hacia la muerte en momento de condenación por los gritos que daba. En pocas palabras estas cartas aportan algo muy importante tanto al relato como a un final externo a la curiosidad del lector apasionado por rellenar los huecos que ha dejado Pascual en su relato que lo consideramos como abierto.

Por supuesto, esto nos lleva a detectar la parte iniciativa que toca Cela, de modo que las cartas prueban la intervención de tipo rebuscado del autor por su afán de investigar más datos sobre el condenado.

3.1.5. Acción que lleva al encuentro

La muerte de Don Joaquín Barrera, dejando de tras de él un testamento, explica la razón por la cual llega el relato en manos de Camilo José Cela.

Esto pone la problemática siguiente; ¿Es verdad que Cela no añade ninguna tilde como ha anunciado en la nota de transcripción? Como es sabido que toda obra artística parte de la imaginación para llegar a la ficción sin embargo nuestro autor aleja de las declaraciones que pueden arriesgar el crédito del tono de la realidad que posee el relato puesto que es la obra generadora del tremendismo. De hecho, don Joaquín Barrera muestra lo contrario en su testamento que data desde 1937 en Mérida (Badajoz), al decir que la persona que encuentra el relato lo pone a su disposición [...] *ordeno al que lo encontrare lo libre de la destrucción, lo tome para su propiedad y disponga de su voluntad, si no está en desacuerdo con la mía.* (Cela: 2001,17).

Realmente, el desacuerdo que está en las dos declaraciones de Cela y Joaquín Barrera pone el crédito de la imaginación en la obra de Camilo José Cela. El encargo que enviara Pascual al señor Barrera a través de Cesáreo Martín, cabo de la guardia civil y testigo de la ejecución del Pascual, era muy estudiado y calculado por parte de Pascual. Cela nos confirma esto en las siguientes palabras de su última nota de transcripción por la cual sale con la observación de que la tinta de la escritura de los capítulos 12,13 es la misma de la carta enviada al señor Barrera, entonces Cela supone que el momento de escritura de la carta era el mismo que el de los dos capítulos recientemente anunciados. Termina postulando lo siguiente:

La carta de Pascual Duarte a don Joaquín Barrera debió escribirla al tiempo de los capítulos 12 y 13, los dos únicos en los que empleó tinta morada, idéntica a la de la carta al citado señor, lo que viene a demostrar que Pascual no suspendió definitivamente, como decía, su relato, sino que preparó la carta con todo cálculo para que surtiese su efecto a su tiempo debido, precaución que nos presenta a nuestro personaje no tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera. (Cela: 2001, 195).

3.1.6. Texto encontrado

Según el diccionario de la real academia la nota *es una advertencia, explicación, comentario o noticia de cualquier clase, que en impresos o manuscritos va fuera del texto.* En el libro de la familia de Pascual Duarte existen dos tipos de nota; la del editor de la obra y las dos otras que aparecen al principio y al final son del transcriptor Camilo José Cela. Así, pues, Cela incluye en el libro las notas de

transcripción para explicar la manera del encuentro del texto y la novedad que hay en su libro.

3.1.7. Nota de transcripción

3.1.7.1. Primera nota de transcripción

Con esta transcripción Cela se declara francamente que el texto no le pertenece y no es el autor real del relato sino que nace en manos del personaje protagonista Pascual Duarte, en la celda de Badajoz escribe sus memorias y padecimientos morales en una sociedad marginada de la España del siglo veinte.

Cela pronuncia e insiste en la primera transcripción sobre su actitud independiente del relato puesto que no le pertenece, dice el autor:

Quiero dejar bien patente desde el primer momento, que en la obra que hoy presento al curioso lector no me pertenece sino la transcripción; no he corregido ni añadido ni una tilde, porque he querido respetar el relato hasta en su estilo. (Cela: 2001, 9)

Sin embargo Cela no para de dar opiniones opuestas en la nota de transcripción ya que tras su proclamación como un autor transcriptor de la historia recae en otra declaración que muestra lo contrario con su implicación dentro del relato por la modificación que ha hecho:

He preferido, en algunos pasajes demasiado crudos de la obra, usar de la tijera y cortar por losan; e procedimiento priva, evidentemente, al lector de conocer al unos pequeños detalles –que nada pierde con ignorar-; pero presenta, en cambio, la ventaja de evitar el que recaía la vista en intimidades incluso repugnantes, sobre as que –repito- me pareció más conveniente la poda que el pulido. (Cela: 2001,9)

Por lo tanto, la actitud de Cela frente al texto encontrado demuestra que la novela es una obra artística esto quiere decir, aunque el autor no es el mismo y arranca desde raíces puramente reales esto no elimina la participación implícita del autor que en estas declaraciones aparece subyacente.

De hecho, Cela pretende situarnos en el contexto en el que aparecen las cuartillas manuscritas “*a mediados del año 1939, en una farmacia en Almendralejo*” (Cela: 2001,9)

Se trata de informaciones y añadiduras sobre el relato que, por no caber en el cuerpo del texto, Cela los transcribe fuera de la obra, no para nada sino la intención que Cela pretende conseguir era jugar con los límites entre realidad y ficción cuando se deja declarar que ha encontrado el manuscrito en la realidad extratextual mientras tanto conocemos que toda realidad que se transforma en papeles de arte alcanza crédito de imaginación. La nota de transcripción que escribe Cela deja aparecer todo paso que no existe en el relato y parece como una aclaración de algunos puntos de vista del autor Camilo José Cela sobre estilo, personaje, “*El personaje a mi modo de ver, quizás por lo único que saco a la luz es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo[...]*”.(Cela:2001,9).

Las declaraciones del texto encontrado las consideramos como una técnica narrativa que refiere a la estrategia introducida por el autor y esto cuando deja claro que

[...] las páginas que a continuación transcribo[...]me he ido entretenido, desde entonces acá, en ir las traduciendo y ordenando, ya que el manuscrito-en parte debido a la mala letra y en parte también a que las cuartillas me las encontré sin numerar y no muy ordenadas-, era punto menos que ilegible.(Cela: 2001, 9)

De hecho, Cela explica la manera por la cual llegan las cuartillas en sus manos mediante la cual lanza al mundo literario la historia de Pascual Duarte, encontrada en 1939 en una farmacia de Almendralejo.

3.1.7.2. Segunda nota de transcripción

Cela cita a su ayudante que es el dueño de la farmacia Benigno Bonilla quien lo ha facilitado la tarea de buscar otros índices sobre Pascual Duarte. Nos informa sobre la dificultad de rebuscar datos sobre los últimos momentos del protagonista.

Pascual se encierre en la cárcel por primera vez y sale antes de la guerra civil, según cela “(...) *debió estar hasta el año 35 o quién sabe si hasta el 36.*”(Cela: 2001,195)

3. 2. Metatextualidad

La tarea del lector se ve marcada por algunos factores de mediación que manifiestan su aproximación creativa. Tales condiciones aparecen, como lo que atrás hemos explicado, en la recepción por la crítica, de modo que vinculan como

mecanismos de relación entre un texto a otro a través de un comentario. Genette⁵⁸ denomina dicha relación por metatextualidad y la define en su libro *Introduction à l'architexte* como “la relation transtextuelle qui unit un commentaire au texte qu’il commente: tous les critiques littéraires, depuis des siècles, produisent du métatexte sans le savoir »

Antes de 1936 los escritores empiezan a dar una cierta importancia al subjetivismo dando una novelística marcada por la individualización sin embargo las obras artísticas conocen un trasfondo tras la guerra civil y como consecuencia la actitud se orienta a la adopción de un realismo crudo que rompe con lo costumbrista y la descripción del realismo decimonónico y esto por medio de la concentración testimonial, social e historial.

De hecho que El realismo no se limita solamente en exponer los sucesos tal como son sino va a dar un mayor interés a la realidad presente, el lugar y el tiempo concreto en el que sucede la acción, por lo tanto llevarla a la imaginación no obstaculiza su factor real que tiene por objetivo la denuncia social.

Se puede también denominar a la literatura que comprende desde 1936, es decir momentos del estallido de la guerra civil, hasta 1975, que coincide con el gobierno de Francisco Franco, por la literatura del franquismo. Nuestra novela la podemos considerar dentro de esta literatura.

En los años cuarenta y meramente en la España de posguerra, la literatura conoce una variedad de estilos entre el existencialismo y el realismo, se da un nuevo movimiento denominado *el tremendismo*. Este movimiento consiste realmente en la denuncia de los hechos reales de manera cruda y exagerada, junto a Cela se destacan otros autores de este género como Miguel Delibes, Carmen Laforet, Gonzalo torrente Ballestar, Javier Marino, Ignacio Agustín. La novela tremendista que intentamos explicar todos los comentarios acerca de su contenido y forma también tiempo y lugar; es la precursora del nuevo realismo, el tremendismo, y se considera como la obra más representativa de las acciones sangrientas.

No obstante que la novela de Pascual Duarte es un experimento real del masculino de Pascual sin embargo partiendo del juego literario, Cela da a la novela

⁵⁸ Gerard, G., (1979) *Introduction a l'architexte*. Seuil, Paris, p.87.

un significado determinado que coincide con hechos radicalmente reales. El ambiente marginal, la incultura y problemas del analfabetismo, el dolor, la angustia y la abundante violencia y otros más toman gran parte en la novela lo que hace considerar que el tremendismo es una crítica social. Muchos pensadores lo consideraron como una denuncia social. Carmen Bacerra⁵⁹ afirma:

En 1942, cuando La familia de Pascual Duarte abandona por primera vez las tinieblas tras salir airosa del lance con la censura, el público lector asiste al éxito editorial de lo que la tijera del régimen consideraba la denuncia del "monstruo", el asesino Pascual Duarte. La novela se había convertido entonces en un "pseudocatecismo de conducta" que traicionaba las intenciones del autor.

Así, pues, el impacto que tiene la novela como portadora de un mensaje referencial a la sociedad española deja un paso abierto a una inmensa crítica sobre la novela por varios pensadores, según Juan Antonio Garrido:

La crítica ha gustado de enjuiciar Pascual Duarte en función de sus temáticas y ambientes, lo cual se ha prestado de cuando en cuando a interpretaciones conflictivas. Las apreciaciones más superficiales han incidido en presentarla como obra espejo de la sociedad de la postguerra⁶⁰

Juan Antonio Garrido considera la novela de Pascual Duarte como un reflejo de referencia social a la posguerra desde su aspecto temático y ambiental mientras que Mariano Tudela⁶¹ da una gran importancia a su lenguaje como aspecto referencial, por medio del cual se manifiesta esa amarga realidad que vive España a través del personaje Pascual, afirma que:

El Pascual Duarte es acción, es movimiento, es ritmo febril y es aventura. Pero a este hervor de humanidad apasionada sirve de precisa manera una prosa de gran tradición en las letras castellanas. El lenguaje que nos sirve para conocer las obre cogedora vida del personaje nos demuestra, ya desde el punto de partida, que nos hallamos ante la fuerza poderosa de un gran escritor

⁵⁹ Bacerra, C., (2003) *Mujer, Adulterio y Cine*, Mirabel Editorial, España, P.251.

⁶⁰Garrido Ardila, J. A.(2014). *La tradición novelística en la familia de Pascual Duarte* ED: Archivum, Granada, P.129.

⁶¹Tudela, M. (1970).*Cela*. E.P.E.S.A. université de Michigan, Michigan, P.15

Según Carla del Brío Carretero³, las críticas que vinculan el estudio por todos los aspectos que hay en la novela de Pascual Duarte no han dado interés a la forma autobiográfica sin embargo la escritora centra las críticas sobre lo conceptual afirmando:

Los juicios en tomo a *La familia de Pascual Duarte* se reparten en poco más de media docena de conceptos, entre los que se refieren a la concepción y estructura de la novela y los que se refieren al protagonista.

La sangre ha sido un impulsador a favor de la realidad de los hechos presentados que sin duda aluden a la historia de la posguerra, punto por lo cual Matilde Sagaró Fací toma a la novela desde el nuevo realismo puesto que es el tremendismo que según la escritora Cela, “*explica el tremendismo como la sanguinaria caricatura de la realidad; no su sangriento retrato, que a las veces, la misma disparatada realidad se encarga de reforzarla a lo monstruoso y deforme*”¹ Esto deja obvio que la concepción de la muerte y la sangre constituyen un campo semántico en la familia de Pascual Duarte puesto que son ejes centrales en la novela por medio de los cuales el personaje Pascual Duarte muestra más su monstruosidad.

Recientemente en la revista del mundo, David Torres Palma² publica un artículo sobre los asesinatos literarios donde considera que “*en los libros de Cela estos personajes suelen salir muy mal parados*”. Según él Cela en este tipo de libros pinta la realidad tal como es con sus pasajes crudos:

Me parece bastante injusta la acusación de crueldad que achacan a Cela por estas y otras barbaridades donde parece regodearse y hasta cachondearse de la desgracia. Creo que la distancia -incluso la ironía- con que están narrados estos pasajes refuerzan la impresión de violencia, de injusticia y de brutalidad que desprenden. El mundo, generalmente, es un asco, y al novelista le corresponde dar cuenta de ello, no mentir ni embellecer ni tergiversar las cosas. Decir las cosas como son, no como deberían ser.

³ Del Brío, Carretero, Clara, op.cit. 177-197.

¹ M, S, Fací.(1991) Claves de La familia de Pascual Duarte, Camilo José Cela claves para la lectura, Diana , España, P.96.

² En Línea : 13.06.2016

<http://www.elmundo.es/baleares/2016/05/17/573ae1d7268e3e01328b4597.html>

Gema Perez -Sanchez³ cita en su libro a José.B. Monleón quien afirma que la novela de Pascual Duarte es como *a text that faithfully reproduces the general ideological and moral principles of the regime above and beyond concrete political junctures*

Según Zavala, “la impresión que recibe el lector es que todos sus personajes o son malos o son tontos”⁶². Por supuesto, la novela tremendista que tenemos se justifica por las escenas de la violencia, el tratamiento de los personajes que han sido durante toda la historia marginados, esa imagen que da Cela a la familia de Pascual Duarte no es solo que un espejo a la sociedad

el destino fatídico era un tema abordado en la familia de Pascual Duarte, un rumbo cerrado que ha puesto Pascual en un camino ciego y oscuro cargado de las chumberas

Hay que recordar también el artículo de “Camilo José Cela Perfiles de un escritor” que engloba toda la escritura de Camilo José Cela centrando el estudio en los perfiles que toca el escritor donde cita a un fragmento del famoso discurso de Camilo José Cela en su investidura como Doctor *Honoris Causa* en el mes de enero de 1980 por la Universidad de Palma de Mallorca. Todo esto para demostrar su visión a la literatura ilustrando su creencia por la famosa frase unánime, *La literatura no es más que muerte*⁶³. Explicando por esto la visión pesimista hacia la vida

La novela sufre el recuerdo dolorida y se erige en un testimonio de una época y vida cotidiana del individuo en una sociedad marginada que se personifica en Pascual Duarte y se atestigua de la realidad de la España de la posguerra en sus aspectos sociales, morales y psicológicos.

La familia de Pascual Duarte lleva la imagen referencial a la infancia del individuo que se personifica en el protagonista Pascual Duarte, y en unos pasajes muy largos descritos por él se manifiesta la violencia, la ignorancia, el abandono en

³ Sánchez, G. (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to LA MOVIDA*. State University of New York Press Albany, Nueva York, p.67.

⁶² Zavala, I.M (1996). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Anthropos. Barcelona. P287.

⁶³ CJC, “Discurso de un doctorando agradecido”, en Gabriel Ferret / Fernando González, *Cela en Mallorca*, Mallorca, Consell Insular de Mallorca, 1989, p. 127. Citado en Perfiles de un escritor P.8.

momentos de infancia de sus hermanos, la Rosario y Mario. Esto nos lleva a detectar otras obras que trataron sobre la infancia en este periodo sensible de la posguerra como el camino de Miguel de Libes, Carmen Laforet en *Nada* y María del Carmen Bobes Naves, que consiguen tratar constantemente a la infancia durante este periodo. Godoy Gallardo refiere a la descripción vigor de la amarga infancia del Pascual en la obra con estas palabras “*una situación de abandono absoluto y total. Nada hay de positivo en la infancia de Pascua*”⁶⁴

Esa igualdad se puede notar en las obras de Ana María Matute por el trato de la infancia en sus trabajos, mediante los cuales el niño nunca traspasa la infancia para llegar a la adolescencia y termina por la muerte como es el caso del hermano de Pascual Duarte Mario, una criatura extraordinaria figurada en la historia como un ser animalizado donde Cela lo muestra con una fuerte imagen de marginalización infancia a través de la descripción de Pascual. Y no solo esto sino que esta imagen va a tomar un rumbo desgraciado con una infancia, por lo tanto, enturbiada y mucho más violenta. Con todo la novela pretende reflejar que todos estos niños manifestados en la historia han sido víctimas de la sociedad cruel de aquel momento por lo cual la novela revela una visión pesimista que domina la infancia en la literatura de la posguerra.

Ahora bien hablar de la infancia en la literatura de posguerra nos vincula directamente a la denominación de Ana María Matute a los niños de la guerra civil *niños asombrados*⁶⁵. El sufrimiento que aborda Cela con la infancia de Pascual Duarte en periodos que coinciden con acontecimientos reales en las espaldas de dura y amarga vida social mostrando el gran impacto que tuvo la sociedad de aquel entonces sobre la vida de los niños. Aquí señalamos el movimiento que arranca por primera vez con la novela que ha dejado grandes comentarios y críticos por parte de los autores.

Aquella realidad, llevó Cela a escribir una novela tan sangrienta representativa de una sociedad marginada, que llevó a Ramón Buckley a considerarla como *escritura expiatoria*. El elemento dramático introducido en *La familia de Pascual Duarte* ha

⁶⁴ Gallardo, A., op.cit., p.11.

⁶⁵ Xiaojie CAI (2012) *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana y María Matute*, Salamanca, Universidad de Salamanca, p.152.

sido también un punto referencial a la sociedad española, Paul Llie⁶⁶ explica esto afirmando:

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 carencia de la verisimilitud en la novela de la familia de Pascual Duarte lleva al crítico Curutchet salir del contenido yendo más allá de la forma, el crítico considera la novela desde un ángulo carecido *tanto de lógica humana como de coherencia imaginativa*⁶⁷

La exageración del deseo sexual en la novela propende a la violencia y justifica el temor de la esterilidad para el Pascual quien durante de la historia se implica su deseo de engendrar hijos sin embargo la continuación de sus desgracias hace que muere su segundo hijo por un mal aire.

Cela provoca una polémica por el personaje protagonista alrededor del cual giran todos los acontecimientos relevantes a una sociedad marginal por supuesto Las críticas avanzadas por algunos autores van a analizar la situación de la novela y el problema que sostiene con aspectos sociales del país diferentes unas a las otras echando culpa a la sociedad española de aquel entonces⁶⁸, como es el caso de Cedric Busette⁶⁹ en la revista de *Estudios Hispánicos*, bajo el título “*La familia de Pascual Duarte and the Prominence of Fate*” que asocia el comportamiento muy raro de Pascual al destino mientras que Robert Spirs, Paul Ilie y Robert Kirsner vieron que el problema proviene de las clases sociales que solo son la culpa de la actitud que toma Pascual en la novela⁷⁰. Jo Evans⁷¹ toma al machismo como la primera culpa que

⁶⁶ Llie, P., (1963), *La Novelistica de Camilo José Cela* Gredos, p.35.

⁶⁷ Curutchet, Juan Carlos, op.cit., p. 44.

⁶⁸ Sobejano, G. (1975) *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid.

Gil Casad, P. (1973) *La novela social española*. Seix Barral, Barcelona.

Penuel, A., M., *The Psychology of Cultural Disintegration in Cela's La familia de Pascual Duarte*, *Revista de Estudios Hispánicos*, 16: 3, octubre 1982, pág. 361-378

⁶⁹ Busette, C. (1974) *La familia de Pascual Duarte and the Prominence of Fate*. *Revista de Estudios Hispánicos*, 8, , pág. 61-67.

⁷⁰ Spirs, R.; Ilie, P.; Kirsner, R., (1963) *The Novéis and travels of Camilo José Cela* Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

⁷¹ Evans, J., (1994) *La familia de Pascual Duarte and the Search for Gendered Identity*. *Bulletin of Hispanic studies*, LXXI, 197-216.

empujo a Pascual a eliminar vidas del camino de su vida esto lo prueba el hecho de asesinar a su madre. En la misma línea sale Bernstein⁷² con la idea de que la madre es la primera culpa puesto que es la fuente del dolor y el padecimiento eterno que sentía durante toda su vida. Otro autor que es Hoyle⁷³ logra asociar el tratamiento de Pascual como personaje víctima a una familia fallada, echando culpa a la decadencia familiar que sufre España en aquel entonces.

Nuestro trabajo supone una aproximación a la opinión crítica dentro de la metatextualidad para ver la polémica que dejaron los autores sobre la familia de Pascual Duarte tanto en artículos como en libros. Se trata de toda una serie de comentarios desarrollados por estos autores, sin embargo los artículos a través de los cuales hemos trabajado en su mayoría tocan a la obra desde ángulos temáticos más que otros. Una de las razones por las cuales la novela de la familia de Pascual Duarte en sus principios ha sido censurada y criticada, es la gran matiz social que llena dentro de su contenido puesto que es una novela que arranca desde raíces típicamente sociales. Girando todos alrededor de la situación social a través de sus críticas hemos podido resaltar que la novela ha impactado al lector al dar una imagen cabalmente de significación indirecta que hemos intentado explicar en los subcapítulos anteriores.

⁷² Bernstein, J. S. (1968) *Pascual Duarte and Orestes*, Symposium, XXII, invierno, p. 301-308.

⁷³ Hoyle, A., (1983) *La familia de Pascual Duarte: psicoanálisis de la historia Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, 22-27 de Agosto, ed. Kossoff.

Conclusión

El trabajo de investigación de esta tesina titulada “*La familia de Pascual Duarte: espejo de una sociedad*”, es un análisis con un enfoque tanto literario como semiótico que pone al día unas circunstancias históricas como referente social del siglo XX. El objetivo perseguido ha sido estudiar el discurso literario en sus componentes estructurales poniendo de relieve las lacras de una sociedad en pleno marasmo debido la Guerra Civil Española y su consiguiente posguerra franquista. A través del estudio de los signos que contiene la novela hemos podido llegar a aplicar la ciencia del simbolismo con lo que esperamos haber contribuido en la sistematización de los signos referenciales de la sociedad española ambientada en el relato.

La meta principal ha sido demostrar a través de todo un análisis sémico que la novela es representativa del género del tremendismo, un movimiento atroz que demuestra con excelencia las vicisitudes de los personajes.

Camilo José Cela ha dado al mundo literario otra visión de la sociedad puramente cruda, es decir con su obra *La Familia de Pascual Duarte* ha podido cambiar el rumbo de la vertiente literaria dando lugar a una serie de novelas de denuncia. Por otra parte, Cela entamó el tema de la violencia en la infancia, lo que nos ha dado la oportunidad de aplicar las teorías de Freud en esta temática.

Partiendo de la ciencia de los signos, hemos podido aplicar sus leyes y síntomas a través de la práctica de aquellas teorías, hemos llegado a comprobar que la novela de Pascual Duarte es un espejo de una sociedad marginada, que carece sobre todo de justicia social.

Hemos constatado el interés que tiene la aplicación de la ciencia de los signos en una novela puramente literaria, lo que nos ha llevado a comprobar que la novela de Pascual Duarte es una mirada indirecta hacia la sociedad de aquel entonces y que el contexto externo del libro nos ha llevado a demostrar que la novela pertenece a un ciudadano de provincia de Badajoz, un español que cuenta su historia desde ángulos experimentales propios.

Debido a nuestro interés por la ambigüedad y los signos que lleva la novela *La familia de Pascual Duarte*, hemos demostrado que la misma presenta claramente las características del tremendismo por ser el eje que reúne a todos los aspectos políticos, sociales de la realidad representados en la España de aquel periodo y también por ser una novela ambientada en la realidad de un personaje que arranca desde su nacimiento hasta su condenación y que culmina con su testamento.

Así que, lo que nos ha motivado en la novela es esta relación implícita entre la realidad y la historia de un personaje testigo de la época que lleva todos los defectos de la sociedad desabrida, violenta y cruel.

Esto nos ha enviado a destacar enfoques temáticos engendrados en la España del siglo XX tal como el crimen, la prostitución, la violencia, la crueldad, la deshonra, entre otros temas, a través del estudio de las figuras cuyo paso no es gratuito en la historia.

En la primera parte del trabajo, hemos planteado las bases teóricas de la semiótica y semiología subrayando que los dos conceptos aparecidos en dos continentes diferentes, llevan la misma finalidad que es el estudio de los signos, basándonos en los estudios de la semióloga Bobes Naves "*La semiótica como teoría lingüística*"¹ así hemos podido desarrollar las teorías del signo de Peirce y Saussure a través del libro de Deledalle² "*Ecrits sur le signe de Charles S. Peirce*".

El desarrollo de estas teorías nos ha llevado a otro campo científico que se ocupa del estudio del significado de los signos que es el análisis sémico, y nuestra base de trabajo han sido las teorías de Greimas "*Sémantique structurelle*"³.

En cuanto al estudio de la significación, hemos detallado las características de los semas, basándose en las teorías de Rastier⁴, que nos han servido también para la

¹ Bobes Naves, M. C., (1979) *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos, Madrid.

² Deledalle, G., (1978) *Ecrits sur le signe de Charles S. Peirce. Choisi, traduits et commentés*, Seuil, Paris.

³ Greimas, A.J., (1986) *Sémantique structurelle*, PUF, Paris.

⁴ Rastier, F., (1989) *Sens et textualité*, Hachette, Paris.

semiótica narrativa, en la que hemos presentado la teoría de la estructura narrativa del texto y los elementos semánticos que constituyen un texto.

En cuanto a la teoría de la recepción, hemos expuesto los fundamentos que propone Jauss¹ “*Historia de crítica literaria del siglo XX*”⁵, ya que hemos mostrado el papel que tiene el lector en cualquier interpretación de texto. Un contenido escrito solo puede adquirir un sentido cuando está leído ya que cada autor imagina a su lector ideal para producir el texto que se quiere transmitir a un receptor implícito.

En el mismo rumbo, hemos profundizado en el estudio de los símbolos basándonos en las teorías de Sperber⁶ “*El simbolismo en general*”, con ello hemos demostrado que la significación requiere tanto de los dispositivos mentales como culturales en el sistema de la interpretación.

En la segunda parte, hemos efectuado un análisis estructural basado sobre los estudios de [José R. Valles Calatrava](#)⁷ en «*Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*» y los de Bobes Naves, gracias a las cuales hemos expuesto la diegesis y el argumento de la novela.

Hemos destacado la estructura de la novela y hemos mostrado la existencia de un doble lenguaje dentro de la novela con un autor implícito que es Cela, mediante la transcripción y otro explícito que es el narrador Pascual Duarte.

Hemos evidenciado que la aplicación del análisis sémico implica un estudio profundo del carácter de los personajes, especialmente el de la madre. Hemos llegado a justificar que el rencor que tiene Pascual hacia la madre se asimila a la imagen del país.

⁵Jauss, R. H., (2010) *Historia de crítica literaria del siglo XX*, Akal, Madrid

⁶ Sperber, D., (1974) *El simbolismo en general*, Cid, París.

⁷[Valles Calatrava, J.](#) (2008) *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Iberoamericana, España.

Basándonos en Renato Núñez⁸, Zavala⁹, Nieva de la Paz¹⁰, hemos podido demostrar que nuestra novela lleva al vacío de los valores, ya que hemos resaltado todos aquellos aspectos negativos que han acompañado a unos personajes sin principios, por supuesto, hemos dado la prueba que son los mejores representantes de la sociedad desgarrada que supuso la España de posguerra.

Partiendo de los elementos narratológicos, hemos podido adentrarnos más en el mundo diegético al estudiar al narrador con apoyo a las teorías de Genette¹¹, hemos podido destacar que la voz narrativa es homodiegética. Con la teoría de Ángel Díaz Arenas⁵, hemos podido destacar una historia dentro de la historia de Pascual y esto con la exposición de la transcripción que ha hecho Cela y la hemos llamado encuadre. A través del estudio de los niveles de la narración, hemos destacado un relato autodiegético, con un narrador intradiegético que es Pascual y otro que es heterodiegético con un narrador extradiegético que es el caso del autor, Cela cuando aparece por medio de las notas de transcripción.

Hemos demostrado la perspectiva del narrador de la obra, según la teoría de Gerard Genette en “*Figures III*” hemos resaltado una focalización interna por la implicación subjetiva del narrador.

Hemos descubierto el punto de vista expuesto en nuestra novela que es de tipo fijo porque la narración se realiza bajo un solo personaje protagonista y narrador que es Pascual Duarte.

En la tercera parte de nuestro trabajo, hemos podido resaltar todos los símbolos que lleva la novela de *La familia de Pascual Duarte* poniendo así de relieve de manera explícita la temática que de una manera u otra ha sido ocultada por razones

⁸ Renato Núñez, *Causas y consecuencias de la pérdida de los valores morales* 15 de octubre de 2013 <https://prezi.com/b-j9upqgz9i0/causas-y-consecuencias-de-la-perdida-de-los-valores-morales/> consultado en 12/02/2017.

⁹ Zavala, I., M. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española*, Anthropos, Paris.

¹⁰ Nieva de la Paz, P., (2009) *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Rodopi, Amsterdam.

¹¹ Genette, G. (1972). *Figure III*. Seuil, Paris.

⁵ Arenas, A., D., (1988) *Las perspectivas Narrativas: Teoría y Metodología*, Reichenberger, Mugia.

de censura. Nos hemos basado sobre las teorías de Chevalier y Alain¹² y Julien¹³ que nos han dejado resaltar todos los símbolos referidos a la España de la posguerra. Con las teorías de Freud¹⁴, hemos podido efectuar un estudio psicoanalítico de los personajes, primero hemos podido explicar los asesinatos, injustificados a veces de Pascual Duarte, que hemos llegado a considerar como un psicópata, esto no significa echarle la culpa de ser un asesinato sino de tratarlo también como una víctima de una sociedad torturada.

Hemos llegado a aplicar un estudio sobre la descripción fisionómica de la madre, basándonos sobre las teorías de Bobes Naves¹⁵, con este tipo de estudio de los signos físicos de los personajes semiotizados, hemos podido resaltar oposiciones entre los dos personajes padre y madre de Pascual solo para mostrar el grado de la marginación de la mujer en la sociedad española.

Por lo tanto, hemos llegado a sacar todos los elementos extra-literarios en nuestra novela en la paratextualidad basándonos sobre las teorías de Genette¹⁶, a partir del título, de la nota del editor, dedicatorias, correspondencia, notas de transcripciones.

Hemos constatado la importancia que ha tenido la metatextualidad en nuestro estudio al exponer todas las críticas y comentarios hechos sobre nuestra obra de estudio. Basándonos sobre críticos como Carla del Brío Carretero¹⁷, Sagaró Fací¹⁸.

Con todo esto, hemos querido subrayar que hemos intentado presentar un estudio semiótico sobre la novela de *La familia de Pascual Duarte* con el motivo de demostrar que es posible llevar un análisis semiótico en la narrativa para mostrar que las obras literarias llevan como patrimonio genético lo social, político y referencial de la época en la que se desarrollan, que solo la semiótica puede revelar.

¹² Chevalier, J., Gheerbrant, A., (1982) *Dictionnaire des symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleur, Nombres*, Robert Laffont, Paris.

¹³ Julien, N., (1989) *Dictionnaire marabout des symboles*, Marabout, Belgique.

¹⁴ Freud, S. *Lo inconsciente*. difusión : Algendria digital.P5 En línea: <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/05/Freud-Lo-inconsciente2.pdf>

¹⁵ Bobes Naves, M. op.cit.

¹⁶ Genette, G., (1979) *Introduction à l'architexte*, seuil, Paris.

¹⁷ Del Brío, Carretero, C., (2002) *Técnica narrativa y configuración del protagonista en la familia de Pascual Duarte*, EPOS: Revista de filología, n°18, pp. 177-197.

¹⁸ Fací, S., (1991) *Claves de La familia de Pascual Duarte*, Camilo José Cela claves para la lectura, Diana, España.

Bibliografía

BIBLIOGRAFIA

Obra principal

Cela, Camilo, José (2001) *La Familia de Pascual Duarte*, Galaxia Gutenberg, España.

Obras

Albali, Driss (2003) *La sémiotique du texte : Du Discontinu au continu*, L'harmattan, Paris.

Albali, Driss ; Duard, Dominique (2009) *Vocabulaire des études sémiotique et sémiologique*, PUF, Paris.

Alvarado, Maite (2006) *Paratexto*. Cátedra de semiología y Oficina de publicaciones, Buenos aires.

Arango, L. Manuel Antonio (1995) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editorial fundamentos, Madrid.

Arenas, Angel., Diaz (1988) *Las perspectivas Narrativas: Teoría y Metodología*, Reichenberger, Mugia.

Bal, Mieke (1990) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

Barradas,E.,Maeseneer,R.,(2006) *Para romper con el insularismo: letras puertorriqueñas en comparación*, Rodopi, New york.

Barrigón, Vázquez, J. L., (1980) *La filosofía política de Jean Paul Sartre*, colegio universitario, España.

Barthes, Roland (1972) *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.

Barthes, Roland (1981) *Introduction à l'analyse structurelle des récits*, Seuil, Paris.

Bobes Naves, Maria del Carmen (1979) *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos: Madrid.

Bobes Naves, Maria del Carmen (1993) *Teoría general de la novela. Semiología de « La Regenta »*, Gredos, Madrid.

Brekle, Herbert, Ernest (1974) *La sémantique*, Libraire Armande, Paris.

- Cantos Pérez, Antonio (2000) *Camilo José Cela*, Analecta Malacitana, Málaga.
- Carmen, Bacerra (2003) *Mujer, Adulterio y Cine*, Mirabel Editorial, España.
- Cusimano, Christophe (2008) *La polysémie. Essais de sémantique générale*. L' Harmattan, Paris.
- Chomsky, Noam (1981) *Problemas actuales en teoría lingüística*, Siglo XXI, Méjico
- Deledalle, Gerard (1978) *Ecrits sur le signe de Charles S. Peirce. Choisi, traduits et commentés*, Seuil, Paris.
- Eco, Umberto (1988) *Un signe, histoire et analyse d'un concept*, Labor, Bruxelles.
- Eliade, Mircea,(1949) *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris.
- Gadamer, Hans, Georg (1977) *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Sígueme, Salamanca.
- García Landa, Jose, Angel (1998) *Acción, relato, discurso, estructura de la ficción narrativa*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Garrido, Ardila, Juan Antonio (2014) *La tradición novelística en la familia de Pascual Duarte*, Archivum, España.
- Genette, Gerard (1969) *Figure II*, Seuil, Paris.
- Genette, Genette (1972) *Figure III*. Seuil, Paris.
- Genette, Gerard (1979) *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris.
- Genette, Gerard (1982) *Palimpsestes- la littérature au second degré*. Seuil, Paris.
- Genette, Gerard (2001) *Umbral*. Siglo veintiuno editores, Argentina.
- Gil Casado, Pablo (1973) *La novela social española*. Seix Barral, Barcelona.
- González, Manuel; García ,Titos, Rosario, María (2012) *Literatura universal segundo de bachillerato*. Diego Matín Librero, Murcia.
- Greimas, Algirdas, Julien (1986) *Sémantique structurelle*, PUF, Paris.

Greimas, Algirdas, Julien (1971) *Semántica estructural: investigación metodológica*, Gredos, Madrid.

Iglesias Janeiro, J. (1984) *La Cábala de predicción*, Kier, Argentina.

Llie, Paul, (1970) *la novelística de Camilo José Cela, tercera edición aumentada, versión española de César Armando Gómez*, Gredos, Madrid.

Ilie, Paul, (1963) *Biblioteca románica hispánica: Estudios y ensayos, II, Volume 65*, Gredos, Madrid.

Ingarden, Roman (1998) *La obra de arte literaria*, Taurus, México.

Jakobson, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*, Editions de minuit, Paris.

Jauss, Hans, Robert (2002) *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.

Jauss, Hans, Robert (1986) *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid.

Jauss, Hans, Robert (1987) *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. Rall, Dietrich. (Comp.) En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. UNAM, México.

Juanes, Jorge (1994) *Walter Benjamín: Física del Grafiti, Dos filos*, editores México, México.

Martínez, R.D., Sánchez, S., (2007) *El componente lingüístico en la didáctica de la lengua inglesa*, Universidad de Salamanca, España.

Martínez, Arnoso, Ainara (2005) *Cárcel y trayectorias psicosociales: actores y representaciones sociales*. Alberdania, España.

Morua, Fuentes, Jorge (2001) *José Revueltas: una biografía intelectual*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, Texas.

Nieva de la Paz, Pilar (2009) *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, Rodopi, Amsterdam.

Perez, Sánchez, Gema. (2007) *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la movida*. State university of New York press Albany, New York.

Picon, Evelyn G; Schulman, Iván A. (1991) *Las literaturas hispánicas: without special title*, Wayne State University Press, Detroit.

Prieur, Jean (1989) *Les symboles universels*, Broché, France.

Rastier, François (1989) *Sens et textualité*, Hachette, Paris.

Ricoeur, Paul (1975) *La métaphore vive*, Seuil, Paris.

Rivas Hernández Ascensión (2005) *De la poética a la teoría de la literatura*, Universidades de Salamanca, Salamanca.

Sagaro, Fací. M. (1991) *Claves de La familia de Pascual Duarte, Camilo José Cela claves para la lectura*, Diana, España.

Sánchez, Navarro, L. J., (2000) *De la literatura al cine*, Edit. Paidós Ibérica, Barcelona.

Sanders Peirce, Charle (1978) *Écrits sur le signe*, Seuil, Paris.

Sanchez Vasquez, Adolfo (2005) *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México.

Selden, Raman (2010) *Historia de la crítica literaria del siglo XX: Del formalismo al postestructuralismo*, Akal, S. A, España.

Sobejano, Gonzalo (1975) *Novela española de nuestro tiempo*, Marenostrume comunicación, Madrid.

Todorov, Tzvetan (1968) *Poétique*, Seuil, Paris.

Todorov, Tzvetan (1986) *Qu'est-ce que le structuralisme ? Poétique*, Seuil, Paris.

Torres Martínez, Raul (1999) *César Vallejo: poemas y tormentos*, EUNED, San José.

Touratier, Christian (1987) *Sémantique interprétative*, presse universitaire de France, Paris.

Tudela, Mariano (1970) *Cela*. E.P.E.S.A. université de Michigan, Michigan.

Umbral, Francisco (2002) *Cela: un cadáver exquisito*, Planeta, Barcelona.

Vaccaro, Laura (2007) *Premios Nobel de literatura: una lectura crítica*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Valero de Bernabé, L; De Eugenio, M.; Márquez de la Plata, M.V (2003), *Simbología y diseño de la heráldica gentilicia galaica*, Ediciones Hidalguia, España.

Valery, Paul (1971) *Poétique de la prose*, Seuil, Paris.

Verlaine, P.; Mallarmé S., (2012), *Literatura universal segundo de bachillerato*, Diego Matín Librero.

Wolfgang, Iser (1987) *El proceso de lectura: enfoque fenomenológico*, en José Antonio Mayoral (Dir.), *Estética de la recepción*, Arco/Libros, Madrid.

Zavala, Iris, M. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española*, Anthropos, Paris.

Xiaojie, CAI (2012) *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana y María Matute*, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Diccionarios:

Aron, Paul ; Saint-Jacques, Denis ; Viala, Alain (2004) *Le Dictionnaire du Littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris.

Becker, Udo (2009) *Enciclopedia de los símbolos*, Ediciones Robinbook, España.

Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain(1982) *Dictionnaire des symboles: Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleur, Nombres*. Robert Laffont, Paris.

Cirlot, Juan, Eduardo (1997) *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid.

Julien, Nadia (1989) *Dictionnaire marabout des symboles*, Marabout, Belgique.

Reis, Carlos (1996) *Diccionario de narratología*, Colegio de España, Salamanca.

Zay, Nicolas (1981) *Dictionnaire manuel de gérontologie social*, Presses Université Laval, Québec.

Artículos:

Ángel Garrido, Miguel (1986) *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*: Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983, CSIC Press, España.

Bernstein, J. S. (1968) *Pascual Duarte and Orestes*, Symposium, XXII, pp. 301-308.

Busette, Cedric (1974) *La familia de Pascual Duarte and the Prominence of Fate*, Revista de Estudios Hispánicos, n°8, pp. 61-67.

Carlos Jérez-Farrán, (enero 1989) *Pascual Duarte y la susceptibilidad viril*, Hispanófila, 32:2, pp.47-63.

Del Brío, Carretero, Clara (2002) *Técnica narrativa y configuración del protagonista en la familia de Pascual Duarte*, EPOS: Revista de filología, n°18, pp. 177-197.

Evans, Jo (1994) *La familia de Pascual Duarte and the Search for Gendered Identity*, Bulletin of Hispanic studies, LXXI, pp.197-216.

González, Damián, A.; Ortiz Heras, M.; Sisinio, J.; Pérez, G. (2017), *La Historia, lost in translation?: Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, la universidad de la castilla la mancha, Cuenca.

Hoyle, A.(Agosto 1983)*La familia de Pascual duarte: psicoanálisis de la historia*. Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas, Kossoff, pp.22-27.

Matías Montes-Huidobro, (1986) *Dinámica de la correlación existencial en La familia de Pascual Duarte*, Revista de Estudios Hispánicos, Tomo II, Ediciones Istmo, Madrid, pp.213-222.

Penuel, Arnold, M. (octubre 1982) *The Psychology of Cultural Disintegration in Cela's La familia de Pascual Duarte*, Revista de Estudios Hispánicos, 16: 3, pp. 361-378.

Robert Spires; Paul Ilie; Robert Kirsner, (1963).*The Novéis and travels of Camilo José Cela Chapel Hill*, Univ. of North Carolina Press.

Evans Jo, (1994) *La familia de Pascual Duarte and theSearchforGenderedIdentity*. Bulletin of Hispanicstudies, LXXI,197-216.

Bernstein J. S. (1968) “*Pascual Duarte and Orestes*” Symposium, XXII, invierno, pág. 301-308.

Fuentes electrónicas:

Pierre Swiggers, *Modeler l'étude des signes de la langue : Saussure et la place de la linguistique*: <http://journals.openedition.org/ml/2267>, consultado el 30 de enero de 2017.

Pierce; Conceptos y definiciones Blog sin autor <https://pensarensignos.wordpress.com/2016/02/11/peirce-conceptos-y-definiciones>, consultado el 3 de febrero de 2017.

Morris, Ch. (1962) *Signos, lenguaje y conducta*, Buenos Aires, Losada. Consultado el 5 de diciembre de 2016 en:[http://artesignia.com.ar/arfuch/Teorica Semiologia de los mensajes visuales.pdf](http://artesignia.com.ar/arfuch/Teorica_Semiologia_de_los_mensajes_visuales.pdf)

La estética de Kant <https://viruzbader.wordpress.com/2010/12/13/la-estetica-de-kant/>

Renato Núñez, *Causas y consecuencias de la perdida de los valores morales* (15 de octubre de 2013) <https://prezi.com/b-j9upqgz9i0/causas-y-consecuencias-de-la-perdida-de-los-valores-morales/>

Mohamed Abd El Hafez, A., *La Familia de Pascual Duarte, de Cela y El ladrón y los perros de Mahfuz: una lectura paralela*. Biblioteca Virtual Universal. <http://biblioteca.org.ar/libros/151586.pdf>

Grandos, Alberto (23 de enero de 2013) *La muerte en la literatura*:<https://albertograndos.wordpress.com/2013/01/23/la-muerte-en-la-literatura> consultado el 7 de diciembre de 2017.

Elisabeth Roudinesco.(2000) Freud et le régicide : *éléments d'une réflexion*. *Sigmund Freud de L'Interprétation des rêves à L'Homme Moïse*, volumen número 14, pp.131-126. <http://journals.openedition.org/rgi/793>, consultado el 06 de febrero de 2018.

En Línea:

<http://www.elmundo.es/baleares/2016/05/17/573ae1d7268e3e01328b4597>,

consultado el 13 de junio de 2016.

Freud, Sigmund, *Lo inconsciente*. Difusión: Algendria digital. En línea:

<http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/05/Freud-Lo-inconsciente2.pdf>, consultado el

ANEXOS

Cuadro n° 1 Capítulos y títulos.....	46
Cuadro n° 2 Tipos de lenguajes.....	49
Cuadro n°4 Esquematización de la ausencia de sentimientos en la “Madre”.....	54.
Cuadro n° 5: Comparación las características.....	55
Cuadro n° 6 Similitud en las características.....	55
Cuadro n° 7 Semas opuestos.....	57
Figura n° 1. El personaje de la madre asimilada al país	61
Cuadro n° 8 Niveles de narración.....	66
Cuadro n°4, Físico y fisionomía del padre y de la madre.....	94