

## RACISMO IMPLÍCITO EN “MARCELO BRITO” Y *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* DE CAMILO JOSÉ CELA

Irene Mizrahi & Viktoryia Liashchynskaya  
Boston College

Las obras “Marcelo Brito” (1945) y *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, ambas publicadas durante la primera época de la posguerra española, revelan aspectos políticos y culturales del periodo franquista que todavía no han sido discutidos con detenimiento por los críticos literarios. Entre estos aspectos se destaca el racismo veladamente manifestado por los emisores de ambas narraciones. Este racismo constituye un grave problema social de la España de aquella época, problema que, en estas obras, Cela se propuso denunciar mediante su empleo de dos técnicas opuestas, la monológica y la dialógica o paródica. Conforme señala el filósofo y teórico literario Mijaíl Bajtín (1984):

In parody two languages are crossed with each other as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. It is true that only one of these languages (the one that is parodied) is present in its own right, the other is present invisibly, as an actualizing back-ground for creating and perceiving. (338)

Para captar la denuncia del racismo de la posguerra elaborada por Cela en ambas obras, debemos escuchar su voz, la cual está invisiblemente oculta detrás de las voces monológicas de Anselmo, en “Marcelo Brito,” y del emisor que se hace pasar por el transcriptor de *La familia de Pascual Duarte*. En la teoría de Bajtín, el emisor monológico emplea a los personajes como marionetas “para transportar sus ideas” (Asensi 2014). En efecto, este tipo de emisor hace que los personajes sientan, piensen, digan y actúen como a él le conviene que sientan, digan, piensen y actúen a fin de construir un simulacro en el que la realidad está presentada únicamente desde su propia perspectiva, pues es él quien en secreto controla la narración. Por tanto, si no escuchamos la invisible voz dialógica de Cela, tampoco nos daremos cuenta de que “Marcelo Brito” y *La familia de Pascual Duarte* son narraciones monológicas, es decir, son narraciones en las que, en términos de Bajtín: “there is no presumption of a plurality of *equally-valid consciousnesses*, each with its own world” (énfasis añadido, Bajtín 7). En lugar de estar representadas, las voces igualmente válidas del “otro” están ausentes o borradas en los textos monológicos: “Monologue manages without the other, and therefore to some degree materializes all reality. Monologue pretends to be the ultimate word” (Bajtín 293). El consentimiento es la única respuesta esperada por los emisores monológicos, para quienes sus narraciones deben ser consideradas como “finalized and deaf to the other’s response, does not expect it and does not acknowledge in it any decisive force” (Bajtín 293). Al igual que un discurso sagrado, el discurso monológico “is that which may not be challenged, and so has the status of taboo; it seeks to withdraw beyond dialogue, to surround itself with an uncrossable exclusion zone” (Dentith 57). Según Bajtín, la voz dialógica o paródica puede estar de acuerdo o en desacuerdo con la voz parodiada, puede identificarse o distanciarse de ella en distintos grados, desde la simple precaución epistemológica hasta el rechazo absoluto. Cuando hay rechazo: “there is a story, but also activity that undermines that story; there is anecdote, and its antidote” (Deeds 226). La parodia es el recurso que Cela emplea para denunciar los discursos

monológicos de los emisores del cuento y la novela, estimulándonos a desenmascarar tales simulacros, pues solo así cobraremos conciencia de cómo ambos a escondidas refuerzan y promocionan el racismo que, es de recordar, igualmente se ocultaba tras los tóxicos discursos propagandísticos del régimen fascista de Francisco Franco, como luego corroboraremos con la ayuda de algunos estudios decoloniales.

“Marcelo Brito” pertenece a *Esas nubes que pasan* (1945), una colección de cuentos cuya mayoría son historias que Anselmo, un antiguo marinero, le cuenta oralmente al personaje ficticio de Camilo José Cela – el “lector explícito representado”, en términos de Darío Villanueva (1991) —, lo cual proporciona unidad a la colección. En “Marcelo Brito”, tanto el narrador Anselmo como el resto de los personajes son construcciones imaginarias de Cela, quien se representa a sí mismo como otro personaje de ficción, el cual, al igual que el resto de los personajes, vive en un país inventado que refleja la España de la posguerra. Cela diseña un país artificial en donde todos los personajes, incluido su propio personaje ficticio, saben que Marcelo pasó diez años en prisión por haber cometido el feminicidio de su esposa Marta. Sin embargo, mediante su narración monológica, Anselmo simula que Marcelo “era inocente” (43). Superficialmente, Anselmo representa a Marcelo como una víctima de la fatalidad, no solo por haber sido culpado “injustamente” de la muerte de su esposa, sino también por haber perdido al hijo de cinco años que luego tuvo con Dolores, la mujer con quien se casó dos años después de haber sido liberado de la prisión. Cela parodia al narrador cuya defensa de la inocencia de Marcelo constituye el pretexto utilizado por este para justificar o enmascarar su oculto propósito de pregonar la ideología misógina, sexista y racista que también el régimen franquista tácitamente promocionada a fin de justificar la colonización del Golfo de Guinea en África que operaba en el contexto histórico en el que tiene lugar la obra.

El término “racialización” se entiende como el proceso de atribuir significados raciales a una relación, práctica social, grupo o individuo: “More specifically, it can be understood as the differential treatment of an individual or a group based on a socially attributed racial category—that is, based on perceived visible characteristics (e.g., skin color, clothing, or other aspects of appearance) or perceived cultural distinctions (e.g., language or religion) and the assumptions that are made about these perceived characteristics” (Rodríguez-García 2022). En su simulacro, Anselmo racializa a Marcelo al mencionar el color “moreno” de su piel de manera insistente y al asignarle características que de manera subliminal evocan las estereotípicas características que el gobierno franquista injustamente atribuía a los afrodescendientes. Aunque racializa a Marcelo, Anselmo nunca menciona el color de piel de los personajes femeninos que aparecen en su narración. Este es el método que emplea para evitar que prestemos atención a las experiencias de estas mujeres que son las más marginadas dentro de la comunidad afrodescendiente, al igual que las personas LGBTQ+ y las de bajos recursos socioeconómicos. Anselmo quiere así evitar que aproximemos su discurso desde una perspectiva interseccional. Kimberlé Crenshaw (1989) fue una de las primeras feministas en comprender y defender esta perspectiva según la cual las experiencias de las personas afrodescendientes en general y, en particular, las de las mujeres afrodescendientes, no se pueden entender teniendo en cuenta solo el concepto socialmente construido de raza o el de género, sino que es necesario considerar los sistemas superpuestos e interdependientes de discriminación y desventaja. Mediante su parodia, Cela nos estimula a pensar en las experiencias de las mujeres de color: si nos enfocamos únicamente en las de Marcelo, caeremos en la trampa de Anselmo, quien quiere propagar el racismo a escondidas, es decir, dando a creer que él no es racista del todo, pues él defiende la inocencia de un personaje afrodescendiente.

A través de las veladas pistas o contradicciones que inserta en la narración de Anselmo, Cela insinúa que a Marcelo lo liberaron de presidio por haber dado a creer que estaba arrepentido de haber perpetrado el feminicidio. Sin embargo, Anselmo finge que a Marcelo lo liberaron debido a la carta que, antes de morir, Justina, la madre de Marta —una malvada bruja, asegura él—, escribió para confesar que había sido ella quien había decapitado a su hija con un hacha. En *La familia de Pascual Duarte*, es el hijo quien (presuntamente) asesina a la madre. Anselmo afecta que la asesina de Marta era Justina para así poder representar a esta mujer afrodescendiente como una madre tan “malvada” como la madre del protagonista Pascual, la cual está racializada mediante los marcadores de “lo gitano” que el transcriptor le atribuye a todos los personajes de la comunidad de Pascual, según veremos enseguida. De hecho, en su simulacro, Anselmo ocultamente representa a los personajes afrodescendientes de ambos géneros como la antítesis de los ideales de feminidad y de masculinidad que el régimen fomentaba. Por tanto, su simulacro también le resulta de utilidad para reforzar tales ideales, sugiriendo que las conductas de los afrodescendientes son un modelo “no para imitarlo, sino para huirlo” (*La familia* 14).

En *La familia de Pascual Duarte*, Cela construye a un emisor monológico que vive en un país ficticio, el cual también representa la España de la época de posguerra.<sup>1</sup> Este emisor quiere reforzar y propagar veladamente el racismo que el gobierno franquista igualmente difundía, aunque ahora se trata del racismo contra los gitanos. A este emisor lo llamaremos el “transcriptor” debido a que este simula que él es el transcriptor de una obra (o manuscrito) cuyos eventos y personajes, él mismo se ha inventado. Aunque el transcriptor es el autor del manuscrito, finge que Pascual Duarte lo escribió cuando estaba en una prisión esperando la pena de muerte a la que había sido condenado por algunos de los múltiples asesinatos que él había cometido a lo largo de su vida. El transcriptor racializa al protagonista Pascual, a sus familiares cercanos y a los demás personajes que viven en su marginada comunidad, atribuyéndoles estereotípicas características que evocan las que el gobierno franquista injustamente les asignaba a los gitanos. Estas características operan como tácitos marcadores de “lo gitano”, es decir, como códigos que llevan a evocar prejuicios de forma inconsciente, incitando a presuponer que todos los personajes de la comunidad de Pascual son gitanos o “como gitanos”, pues todos ellos están vinculados con la marginalidad, la resistencia a la integración en la sociedad española, la pobreza, la poca higiene, la insalubridad, la falta de educación, el alcoholismo, el vagabundeo, la inestabilidad laboral, la deshonestidad, la dependencia en medios ilegales como el contrabando y el robo para sobrevivir, la desconfianza en las instituciones gubernamentales y legales, las prácticas prodigiosas como la adivinación y el mal de ojo, la afición por los toros y el flamenco, el machismo extremo, el uso de la navaja para resolver conflictos y la criminalidad. En efecto, el transcriptor no solo le atribuye a Pascual numerosas características que suelen ser injustamente asignadas a los gitanos, sino que a su vez hace que este se las atribuya a todos los personajes que viven en su comunidad. En el siguiente pasaje, por ejemplo, Pascual le asigna al personaje de la hermana Rosario varias de estas características que implícitamente la racializan como “gitana”:

[Rosario] servía para todo y para nada bueno: *robaba* con igual gracia y donaire que una *gitana* vieja, se aficionó a la *bebida* de bien joven, servía de *alcahueta* para los devaneos de la vieja, y [...] fue de mal en peor hasta que un día, teniendo la muchacha catorce años, arambló con lo poco de valor que en nuestra choza había, y se marchó a Trujillo. (38)

Debido a los límites de este trabajo, no podremos indicar aquí todos los marcadores de “lo gitano” que aparecen en el manuscrito de Pascual construido por el transcriptor.<sup>2</sup> Estos límites nos obligan

a centrarnos principalmente en mostrar cómo Cela denuncia a este transcriptor que emplea la táctica de la transcripción como recurso “realista” para brindarle “veracidad” a su narración monológica. Según veremos, exactamente así habían empleado la táctica autores decimonónicos como Armando Palacio Valdés en *Papeles del doctor Angélico* (1911), por ejemplo. De ahí que la novela de Cela tienda a ser considerada como obra “realista” (Gullón 1985) o de “realismo existencial” (Sobejano 1968).

Creemos que la tesis que proponemos resulta de importancia para abrir el campo de investigación crítica de las obras de Cela, especialmente de la más conocida, *La familia de Pascual Duarte*, ya que, según la mayoría de los estudiosos de la novela, Pascual es el sujeto de enunciación del manuscrito. En efecto, el manuscrito se suele aproximar como narración autobiográfica, pese a la incomodidad creada por el transcriptor, esto es, pese a que la mayoría de los críticos entiende que no puede ser tan verosímil el documento presentado por este personaje, quien reconoce que, además de corregir y ordenar el texto, se tomó la libertad de eliminar “pasajes demasiado crudos” del mismo. Igualmente ha causado molestia la “disparity between the modest background of the narrator and the stylistic elegance of his confession”, si bien esta disparidad ha sido explicada o resuelta, señalando: “The opportunity to compose the story of one's life in the calm and security of a death-cell lends itself to the temptation [...] to weave an elaborate word-picture around the ugly facts of existence” (Livingstone 100). Ciertamente, pese al “document-left-intact -which-has-admittedly -been-tampered -with” (Livingstone 103), la mayoría de los especialistas se ha desentendido del transcriptor, analizando el manuscrito como discurso autobiográfico, aunque manifestando discrepancias en cuanto a los motivos que pudo haber tenido el protagonista para cometer tantos crímenes. Así, Pascual ha sido interpretado como víctima de “una realidad injusta”, que tiene “el anhelo de concordia, la necesidad de amor, del hijo desvalido” (Sobejano 70); como un “hombre primitivo” que mata por mecánico impulso a todo animal o persona que lo incomode (Ilie 49); como individuo de tierno corazón, pero carente de voluntad para controlar sus tendencias psicopáticas (Marañón 105); como un asesino astuto y sin entrañas que se justifica echándole la culpa de sus crímenes al hostil destino (Beck 280); y como víctima y héroe a la vez: “He is the target of fate but acquires heroic stature by making his destiny coincide with his will” (Livingstone 100), por citar algunos ejemplos.<sup>3</sup> Este enfoque autobiográfico ha impedido ver cómo la criminalidad de Pascual está profundamente asociada a un racismo que refleja el propagado por el gobierno franquista durante la época de posguerra.

A fin de repasar este contexto histórico en el que Cela situó las narraciones de “Marcelo Brito” y *La familia de Pascual Duarte*, acudimos a estudios decoloniales, apoyándonos principalmente en los de Gustav Nerín, Mayca de Castro Rodríguez y Dan Rodríguez García. Este último estudioso nos recuerda que la historia de la construcción imaginaria del concepto de “raza” en España se relaciona con la idea de la “pureza de la sangre,” la cual surgió en el siglo XIII para establecer la distinción entre católicos y no católicos. Los Estatutos de limpieza de sangre se crearon en el siglo XV especialmente para que, en la España continental, solo los individuos de ascendencia cristiana (o cristianos viejos) pudiesen avanzar socialmente y mantener posiciones de poder sobre los judíos, los musulmanes (o moros) y los conversos al cristianismo (o cristianos nuevos), cuya situación no debía poder igualarse jamás a la de los cristianos viejos en términos de “pureza racial” y privilegio de clase, a pesar de su conversión. En el contexto de las colonias españolas en América y África, los Estatutos se utilizaron para implementar el dominio de los colonos españoles sobre los nativos americanos, los negros (de ascendencia africana) y los individuos de origen mixto. En efecto, a través de los Estatutos se creó en el siglo XVI un sistema de castas que regía toda la organización social y económica de las colonias de América Latina. Tal

sistema hacía coincidir el estatus religioso y racial asignado a un individuo con el grado de derechos y participación social al que este individuo podía tener acceso. En la España continental, el honor y posición social de una familia se basaban en mantener la integridad del linaje o la “pureza de sangre”: “In this context, the mixing of castes (i.e., of bloodlines) through intermarriage was seen as challenging the hierarchical social order and was considered synonymous with moral and social degradation”, señala Rodríguez García, añadiendo que los estándares de pureza de sangre no fueron abolidos completamente sino hasta el año 1870.

Más tarde, tras la victoria de la sublevación falangista contra la República, la dictadura franquista se propuso unir a la nación, dividida por la guerra civil, enfocándose tanto en la regeneración de lo que se llamó “la raza española” como en la promoción de las siguientes ideas sobre la colonización de los territorios del golfo de Guinea que a España le habían concedido los Tratados de San Ildefonso (1777) y El Pardo (1778): “La ausencia total de actitudes racistas, la innata vocación africana de los españoles, la tendencia misionera de la nación hispana, la falta de explotación económica de los territorios coloniales, y la presencia de mestizaje” (Nerín 12). Estas ideas fueron utilizadas para justificar el propósito del régimen de subyugar a los habitantes del Golfo de Guinea, cuya explotación debía mejorar los rendimientos de los territorios colonizados (Nerín 12). Como a su vez indica de Castro Rodríguez, el gobierno franquista “quería controlarlo todo: desde la explotación de los recursos y la mano de obra; hasta la nacionalización de la población guineana bajo los valores del ultranacionalismo franquista”. A través de reformas en el sistema de educación, la promulgación de leyes que institucionalizaban el simbolismo patriótico del franquismo, los Estatutos añadidos al Patronato de Indígenas (inicialmente creado en 1904), piedra angular de la política franquista de dominio y explotación colonial, y el “Artículo Quinto”, el cual prohibía las relaciones interraciales en los territorios coloniales, se buscó el “adoctrinamiento ideológico nacionalista y católico avalado por la lógica del discurso civilizatorio ligado a la construcción discursivo-política de la superioridad de la ‘raza española’ y la inferioridad de los ‘indígenas’” (de Castro Rodríguez).

El análisis de esta estudiosa incluye artículos aparecidos en el *ABC*, documentales de Hermic Films, noticieros del NO DO, y publicaciones del Instituto de Estudios Africanos (IDEA) y del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Su análisis muestra cómo, en todas estas obras franquistas, los discursos de la evangelización, del idealizado imperio cristiano del siglo XVI y su “tarea civilizatoria,” la cual presuntamente excluía el racismo bajo el manto del paternalismo, y el de la Hispanidad, que inicialmente surgió en el siglo XIX para exaltar el “imperio espiritual” español, eran todos discursos que servían para enmascarar la adopción de las teorías pseudocientíficas promulgadas por el darwinismo social que emergió a finales del periodo de la Ilustración. Por tanto, en todas esas obras franquistas: “la tarea civilizatoria, formulada en términos culturales, chocaba con las teorías que biologizaban a la población negra de Guinea, contradiciendo en su esencia la idea evolutiva de ‘civilizarles’. Al mismo tiempo, las referencias al ‘progreso’ y la ‘modernidad’ serán un préstamo discursivo que el franquismo tomará como sinónimo de aculturación y proceso de conversión al catolicismo” (de Castro Rodríguez). Las obras franquistas se referían a los habitantes negros de Guinea como un grupo homogéneo, sin diferencias entre sus miembros, cuando la realidad era muy diferente. Además, se referían a los indígenas en términos racialistas, es decir, en términos que establecían “una consecución en apariencia lógica entre los rasgos físicos y los culturales [...], percibidos por la mirada externa colonial” (de Castro Rodríguez). Al igual que en los discursos colonialistas del siglo XIX, en los de las obras franquistas: “la persona de la ‘raza negra’ estaba determinada por los elementos culturales percibidos desde el exterior; como también su piel *negra*, racializada, establecía sus

supuestas cualidades mentales y culturales” (de Castro Rodríguez). La “mirada externa colonial” constituía la proyección en las personas negras de Guinea de prejuicios en su mayoría provenientes de los discursos racistas producidos siglos antes en Europa para justificar la colonización, la esclavitud y la “expansión planetaria” o la “modernidad que habría comenzado en 1492 con la llegada a América y la expulsión de la península de otredades racializadas” (de Castro Rodríguez). Nerín ya había observado tal racismo en el discurso médico franquista, el cual trataba de encontrar los más variados argumentos “científicos” para corroborar el prejuicio de que el negro era mentalmente inferior al europeo: “Algunos autores lo atribuían a factores patológicos: para otros, el “retraso” de los negros se debía a los factores espaciales; y algunos médicos eran capaces de encontrar determinantes genéticos (no especificados), que influirían para que un negro, aunque se criara en el norte, ‘nunca lograra alcanzar la mentalidad de un blanco’”. (Nerín 13-14). En definitiva, durante la época en que se publicaron los textos de Cela, las obras de colonos, funcionarios de la administración, periodistas, documentalistas, médicos y juristas institucionalizaron “las creencias subjetivas sobre la raza negra en Guinea” mediante discursos propagandísticos “que se retroalimentaban y se materializaban en una política colonial y un imaginario racista” (de Castro Rodríguez). Así, todos los niveles de la estructura social española se imbuyeron del constructo imaginario de la raza y de la realidad del racismo, los cuales “are closely linked to the country’s history of colonialism” pues, como a su vez insiste Rodríguez García, antes de que se construyera “as a scientific category in the 18th century, the idea of race was formulated as a category of moral, religious, and social status in Spain, intended to protect class privileges”. La discriminación “based on both skin color and ethnocultural differences” siempre ha formado parte de esta lógica, igualmente corroborada por “the historical persecution of the Roma in Spain despite their tendency to adopt the state religion of Catholicism” (Rodríguez García).

Durante la época franquista, los gitanos fueron especialmente discriminados no solamente por su cultura, sino también por sus modos de vida. Criminólogos darwinistas como César Lombroso y Rafael Salillas caracterizaron a los gitanos como criminales, achacando su (presunta) criminalidad a su sangre y a sus condiciones de vida:

En España, la criminología positivista fue desarrollada por Rafael Salillas quien considera a los gitanos como una raza de criminales, no sólo por la sangre sino en relación con su estilo de vida y el nomadismo. Su influencia en los criminólogos franquistas fue muy importante. En sus artículos, los gitanos son concebidos como criaturas hereditariamente y racialmente criminogénicas. (Rothea 12)

El régimen empleó el estereotipo del “gitano criminal” para reunificar a la población, creando un enemigo social común (Rothea 12). Los gitanos, a quienes injustamente se les llamaba “otros internos”, residían principalmente en el sur de España, pero sus comunidades se podían encontrar en otras partes del país (Rothea 10). La mayoría vivía en la pobreza y, de hecho, eran considerados como los más pobres de España (Rothea 10). El régimen los retrataba como “*aquellos/aquellas* que infectan y corrompen el *demos* nacional, la pulcritud, la blanquitud, la *raza* hispana, el *cogito* racionalista” (Periáñez-Bolaño 12). Incluso los representaba como contra-ejemplos, o ejemplos a no seguir (Rothea 10). La idea del ejemplo a no seguir se observa específicamente en *La familia de Pascual Duarte*, en donde el transcriptor menciona que decidió publicar el manuscrito como ejemplo del comportamiento a evitar: “El personaje [...] es un modelo de conductas; un modelo no para imitarlo, sino para huirlo” (14). En efecto, en el contexto histórico en el que Cela compuso

“Marcelo Brito” y *La familia de Pascual Duarte*, el problema social del racismo tenía enorme importancia. Pese a esto, durante nuestra investigación no pudimos hallar ningún trabajo académico particularmente dedicado a investigar la manifestación del mismo en estos textos del autor. En lo que sigue analizamos el cuento y luego la novela a fin de hacer ver cómo Cela está parodiando veladamente los monológicos discursos de los emisores de ambas obras para así denunciar el racismo oculto bajo tales discursos en tanto reflejos del propagado por los discursos del régimen fascista de Francisco Franco.

En “Marcelo Brito”, el narrador Anselmo trata de liar al personaje ficticio de Cela al contarle oralmente y de manera desordenada su monológica leyenda o simulacro acerca de Marcelo, un afrodescendiente de 40 años que había pasado diez años en prisión condenado por el asesinato de su joven esposa de 23 años, Marta, la cual, afecta Anselmo, fue realmente asesinada por su propia madre Justina, quien “dejó una carta escrita diciendo lo que había, y al inocente le sacaron de la cárcel” (43). De acuerdo con Anselmo, Justina era una bruja malvada: “El caso es que tardó en averiguarse la verdad tanto como la vieja tardó en morir, porque la *muy bruja*... tuvo bien cuidado de callar siempre” (44). Anselmo jamás expone el motivo o motivos que lo inducen a creer –y a dar a creer– que Justina era “muy bruja”. Sería un grave error acreditar la acusación de Anselmo sin saber del todo qué razones tiene él para caracterizar a esta mujer afrodescendiente de tal manera, en especial si recordamos que el estigma de bruja solía constituir un pretexto muy utilizado en siglos pasados para llevar a cabo una “caza de brujas” contra las mujeres que no se sometían a los mandatos de género impuestos por el sistema patriarcal predominante en aquellas épocas. Más adelante, Anselmo afirma de manera contradictoria: “Tal *maldad* tenía la vieja, que *para mí no dijo la verdad* ni aun en trance de muerte, *al confesor ni a nadie* porque, aunque, *según cuentan, pedía confesión a gritos*, me cuesta creer que no fuera *hereje*” (énfasis añadido, 44). Anselmo declara que, antes de morir, ella dejó una carta en la que dijo la “verdad”, pero luego se le escapa que, en el fondo, él cree que ella era una “hereje” que no le dijo la verdad “al confesor ni a nadie”. Es de imaginar que el confesor se hallaba con Justina en el momento de su agonía porque acudió de inmediato a la llamada de los testigos, los cuales interpretaron los gritos de la moribunda como expresión del temor que a ella le producía el destino infernal que el catolicismo reserva para quienes perecen sin arrepentirse de sus pecados. Anselmo quiere dar a suponer que, además de malvada bruja, Justina era una hereje, a quien derecho al infierno “se la llevó Satanás” (46). Pero Anselmo no sólo se contradice, sino que a su vez contradice a quienes fueron testigos de su fallecimiento. Él mismo señala que, según cuentan esos testigos, la moribunda “pedía confesión a gritos”: los testigos llamaron al confesor porque opinaban que Justina era creyente, en vez de hereje: pedía “confesión a gritos” para merecer la salvación, es decir, para que Dios no permitiera que al infierno “se la llev[ara] Satanás”. El nombre de Justina constituye otra contradicción que insinúa su inocencia, pues este nombre simbólicamente sugiere que ella no fue trasladada al infierno, sino a morar con los *justos* en el celestial paraíso divino.

A través de estas y otras contradicciones, Cela revela que la defensa de la inocencia del protagonista afrodescendiente es el pretexto que Anselmo emplea para justificar o enmascarar el racismo contra los afrodescendientes de ambos géneros que él ocultamente anhela fomentar. José Luis Fernández Pérez advierte que Anselmo “toma claro partido por Marcelo Brito”. De hecho, superficialmente Anselmo no solo lo defiende, sino que a su vez crea un deseo de simpatizar con él al establecer tan fuerte contraste entre su inocencia y la maldad de la suegra. La incongruencia entre la inocencia de Marcelo y la perversidad de Justina, tachada de bruja, hereje y asesina de la propia hija, crea una imagen positiva a primera vista del protagonista. Mediante el pretexto de defender a Marcelo, Anselmo puede hacernos ver a Justina como una madre terrible, es decir,

como la antítesis del ideal materno que el régimen franquista favorecía. Aparentemente, la carta de confesión de Justina constituye una prueba visiblemente irrefutable de su culpabilidad. Sin embargo, tal carta es una falsa apariencia, una mentira inventada por Anselmo para dar a imaginar que Marcelo habría permanecido encarcelado por muchos años más si ella no la hubiera escrito: “menos mal que [...] [Justina] tuvo la ocurrencia de dejar una carta escrita diciendo la verdad; que, si no, a estas alturas el pobre Marcelo seguía [preso y] añadiéndole detallitos a la [carabela] Santa María...” (44) Claro es que, en caso de que fuese cierto que liberaron a Marcelo debido a la carta de Justina, esa carta necesariamente debía contener el poderoso motivo que la había impulsado a cometer ese acto, tan inusual en una madre —incluso en una madre considerada como “muy bruja” —, de matar a su propia hija con un hacha, decapitándola de tan violenta manera que a Marta le tuvieron que atar la cabeza al cuerpo “con unos cordeles.” Si la carta no hubiese incluido un motivo que hubiese logrado producir la total certeza de que en realidad había sido ella quien había asesinado con tanta ferocidad a su propia hija, las autoridades no la habrían aprobado oficialmente y, en consecuencia, tampoco habrían liberado a Marcelo de la prisión. Sin embargo, Anselmo jamás menciona el móvil del crimen que esa carta forzosamente debía incluir para llegar a ser admitida como prueba legal irrefutable de la inocencia de Marcelo. Si Anselmo no lo menciona es porque ni el móvil ni la carta existen en la realidad. Con certeza, Justina no le dijo la verdad “al confesor ni a nadie,” pero su silencio no se debió a que ella era “hereje”, sino a que ella no tenía motivo alguno para confesar el homicidio de la hija, el cual ella no había cometido.

Anselmo no le otorga voz propia a Justina, pero, si se la hubiese otorgado, ella seguramente habría confirmado lo que, en la región de España en donde ella vivía, todo el mundo sabía: que Marcelo era la persona que había exterminado tan brutalmente a su hija, añadiendo que, durante el juicio, el juez había dictaminado oficialmente su culpabilidad y consecuente encarcelamiento. De acuerdo con Anselmo, Marta era “lo que [Marcelo] quería más en el mundo” (45). Sin embargo, en su monológica narración no vemos absolutamente ninguna muestra de interés en averiguar quién había asesinado a la (presuntamente) amada esposa de parte del protagonista. Tampoco hay muestra de la sorpresa que la noticia de la (mentida) carta de la suegra le tendría que haber provocado, ni muestra de la curiosidad por conocer el poderoso motivo que la había incitado a cometer tan violento crimen contra la hija. La total ausencia de estas inquietudes en Marcelo insinúa de nuevo que él era culpable, razón debido a la cual no tenía motivo alguno para manifestar tales inquietudes. El hacha, arma del crimen, puede interpretarse como otro guiño o pista inserta por Cela a fin de soplar que Anselmo está mintiendo: en el famoso cuento “El gato negro” (1843) de Edgar Allan Poe, el narrador actúa como Anselmo porque igualmente quiere ocultar al verdadero responsable del feminicidio, con la diferencia de que, en ese texto de Poe, el auténtico culpable no es el protagonista al que se refiere el narrador sino el narrador mismo, el cual miente para hacer creer que él era inocente de haber asesinado violentamente a su esposa con un hacha.

Al mero principio de la narración, Anselmo se refiere a la habladuría del pueblo en el que reside Marcelo sobre la muerte del hijo de cinco años que él tuvo con Dolores, la mujer que desposó tras salir de prisión. Anselmo emplea esa habladuría para captar y mantener la atención del personaje ficticio de Cela, pues deja el contenido de esa habladuría en suspenso, pasando directamente a introducir al protagonista:

Durante muchos meses no se habló de otra cosa por el pueblo... Marcelo Brito, *el mulato* portugués, cantor de fados y analfabeto, sentimental y soplador de vidrio, con su terno color de *café con leche*, su sempiterna y amarga sonrisa y su mirar cansino de bestia familiar y entrañable, había salido de presidio. (43)

Su empleo del artículo definido (“el”) induce a pensar que Marcelo es un personaje conocido en la (ficticia) región en la que vive, la cual no menciona explícitamente Anselmo, si bien, mediante su referencia a pueblos como Bastabales y Betanzos, por ejemplo, Anselmo tácitamente sugiere que esa región representa la región de la Coruña, en Galicia. El escritor da a sobrentender que Anselmo decidió contarle la habladuría del pueblo al personaje ficticio de Cela porque este lo encarna a él y, por tanto, también el personaje nació y creció en Iria-Flavia, un pueblo situado en la misma región de la Coruña. Puesto que Anselmo no menciona el contenido de la habladuría — la muerte del hijo— sino hasta mucho más adelante en su narración, se infiere que tal habladuría en realidad constituye una excusa que Anselmo emplea a fin de poder contarle su monológica leyenda sobre Marcelo (el padre) al personaje de Cela, quien así nos recuerda al personaje ficticio de Gustavo Adolfo Bécquer: en sus *Leyendas*, Bécquer fingía que él era un autor romántico que reproducía leyendas que le habían sido contadas oralmente por personajes del pueblo. Sin embargo, en realidad, este autor postromántico se inventaba y parodiaba a personajes románticos cuyas narraciones monológicas evocaban intertextualmente las narraciones construidas por escritores románticos (como José de Espronceda, por ejemplo), los cuales fingían con frecuencia que sus simulacros nacionalistas y patriarcales provenían de leyendas populares (Mizrahi 1994).<sup>4</sup>

En su simulacro, Anselmo afecta que Marcelo estuvo preso durante diez años no solo por la maldad de la “bruja” (Justina), sino también por la ineficacia de don Alejandro, el abogado defensor, quien “no consiguió convencer al juez de su inocencia” (43), y por la negligencia del juez, al cual “le era lo mismo que [Marcelo] hubiera sido [el asesino] o que no” (43). Superficialmente, Anselmo quiere dar a creer que Marcelo padeció discriminación de parte del abogado defensor y del juez. De ahí que le diseñe un perfil racializado a Marcelo desde el mero principio de la narración. Irónicamente, sin embargo, tal perfil más bien hace ver el propio racismo encubierto de Anselmo. De hecho, ya en este primer párrafo (arriba citado), describe a Marcelo como analfabeto, pero sin explicar los motivos debido a los cuales no pudo él aprender a leer y escribir. Por los prejuicios contra los afrodescendientes que tanto propagaba el gobierno franquista durante esta época, tal falta de explicación contribuye a que se dé por supuesto que su analfabetismo se debe a algún fallo o deficiencia biológicamente predeterminada. Al señalar que Marcelo sabe cantar fados y tocar la guitarra, aunque no sabe leer ni escribir, Anselmo implícitamente alude al estereotipo del afrodescendiente como un individuo “naturalmente” dotado para la música. La característica corporal más comúnmente atribuida a los afrodescendientes es la fuerza física (Techio 185). Anselmo insinúa que Marcelo posee fuerza física al indicar que es “soplador de vidrio”, oficio que se caracteriza por ser muy físico y muy duro. Anselmo da a sobrentender que su fuerza corporal la hereda el hijo que va a tener con Dolores: “Marcelo hijo era un rapaz moreno y plantado, con los labios rojos y un poco abultados, las piernas rectas y duras... No había pasado el sarampión; no había tenido la tosferina [...]”, señala Anselmo, insistiendo en que: “daba gozo verle de sano y colorado como era” (45). Todos los rasgos del chiquillo que Anselmo menciona aluden únicamente a su fornida constitución física. Nada en absoluto dice él acerca de sus capacidades mentales, sugiriendo así que él no las considera relevantes por tratarse de las de un personaje afrodescendiente, el cual “nunca lograra alcanzar la mentalidad de un blanco” (en términos del discurso franquista citado por Nerín al que hemos aludido previamente). En sociedades jerárquicas como la franquista, “la piel es vista como signo de distinción estructurante”, es decir, como signo que “sirve para establecer una relación de poder entre quienes son considerados superiores e inferiores” (Kaplan & Szapu 11). A fin de subrayar tal distinción, Anselmo no solo introduce a Marcelo como “el *mulato* portugués”, sino que resalta, además, el color “*café con leche*” de su piel. También pone de relieve el color “moreno”,

“colorado”, y los labios “rojos” y “abultados” del hijo, elaborando así una descripción física tan estereotípica de este personaje afrodescendiente que la misma parece intencionadamente caricaturesca (45). Aunque Anselmo introduce a Marcelo como “portugués”, nunca explica cómo, ni cuándo ni por qué llegó él de Portugal a España. La mención de la nacionalidad del personaje justifica su conocimiento de la música popular portuguesa. Salvo por este motivo, su nacionalidad semeja no tener importancia, pues Anselmo no la vincula de ningún modo con los sucesos de la existencia de Marcelo incluidos en su narración. Esto sugiere que emplea la nacionalidad extranjera de Marcelo para veladamente comunicar que, en todo sentido, el protagonista representa al “otro”: el diferente, el foráneo, el no español.

Anselmo no explica por qué don Alejandro “no consiguió convencer al juez” de la inocencia de Marcelo. Sin embargo, mediante el perfil racializado que él mismo le construye a Marcelo, Anselmo desea producir la impresión de que este fue discriminado por el abogado, quien lo desfavoreció al no investigar los hechos del crimen escrupulosamente a fin de encontrar las pruebas necesarias para demostrarle al juez “la verdad” de su “inocencia”. Anselmo no le otorga voz propia al abogado. Sin embargo, captamos que Marcelo no se sintió discriminado por don Alejandro pues, como el propio Anselmo indica, el protagonista le regaló a este la reproducción de la carabela “Santa María” que se había pasado los diez años de prisión metiendo en el interior de una botella de vidrio: “se habían quedado sus diez años anteriores, mustios, monótonos, reducidos a una reproducción de la carabela Santa María, metida inverosímilmente dentro de una botella de vidrio verde” (44). De hecho, de acuerdo con Anselmo, Marcelo no solo le regaló al abogado la carabela que había tardado tantos años en insertar dentro de la botella, sino que además se la obsequió con una “dedicatoria cadenciosa” que le había tomado “once meses” copiar de una muestra caligrafiada por otro presidiario. Anselmo representa esta acción de Marcelo como un misterio incomprensible: “Dios sabrá por qué” —asegura él— el protagonista le dio al abogado un presente tan valioso (en términos del larguísimo tiempo que había invertido en fabricarlo) y, para colmo, aderezándolo con la “dedicatoria cadenciosa” a cuyo calco había dedicado casi un año de su existencia en la cárcel (46). Anselmo no le otorga voz propia a Marcelo, pero, si se la hubiese otorgado, este seguramente habría explicado que, desde su acallada perspectiva, don Alejandro había hecho todo lo que había estado a su alcance para lograr “convencer al juez de su inocencia.” En efecto, ese regalo tan divinamente incomprensible lo podemos interpretar como otra velada pista inserta por Cela para que pensemos en la (silenciada) perspectiva de Marcelo y nos demos cuenta de que, en vez de sentirse racialmente discriminado, Marcelo se sintió bien defendido por el abogado, premiándolo con el galardón de la carabela para así demostrarle su agradecimiento.

Anselmo declara que al juez “le era lo mismo que [Marcelo] hubiera sido [el asesino] o que no”, produciendo así la sensación de que el juez no se habría mostrado tan indiferente, tan apático o insensible, si Marcelo hubiera sido un hombre blanco de nacionalidad española, en vez de un “mulato portugués”. No obstante, puesto que Anselmo no le otorga voz propia al juez, este pudo haber tenido otro u otros (acallados) motivos para actuar de tan indiferente manera. Por ejemplo, Anselmo podría estar silenciando que el Juez conocía el pasado de Marcelo, quien “tiempo atrás” había sido compañero de un delincuente conocido en la región de la Coruña: José Martínez Calvet. Este personaje —quien, según Anselmo, en el pasado había estado en prisión y tiene vínculos con individuos que actualmente están en la cárcel—, es un delincuente bastante conocido en la región pues, al introducirlo, Anselmo no ve en absoluto la necesidad de explicarle al personaje de Cela quién es él, lo cual indica que, para Anselmo, su receptor sabe perfectamente quién es Martínez Calvet.<sup>5</sup> El criminólogo y médico italiano Lombroso había declarado que un individuo podía volverse criminal por la influencia de otros criminales con quienes estuviese en

contacto. Tal vez el juez conocía la relación de compañerismo que existía entre Marcelo y Martínez Calvet y este (borrado) conocimiento lo había inducido a considerar a Marcelo como otro individuo que era incapaz de llevar una honesta vida libre. Quizás le daba igual que Marcelo hubiera cometido el homicidio o que no lo hubiera cometido porque lo consideraba como otro rufián que, al igual que Martínez Calvet, en vez de estar en libertad, debía estar bajo la custodia de la autoridad para llegar a ser rehabilitado socialmente en algún futuro momento.

Aparentemente, Anselmo no solo critica a don Alejandro y al juez, sino también a unos abogados que llegaron a la prisión para estudiar el caso de Marcelo. Durante su visita, dice, estos abogados fueron testigos de una de las crisis de Marcelo, quien lloraba como “un niño” cuando miraba la fotografía de la asesinada esposa situada sobre su camastro. Anselmo afirma que se deben interpretar los sentimientos de manera sencilla porque la complejidad perturba la comprensión: “¿para qué queremos complicar las cosas si en cuanto dejan de ser sencillas ya no las entendemos?” (47). Según Anselmo, los abogados complicaron las cosas cuando, tras caracterizar a Marcelo como “criminal nato”, declararon que este lloraba tan desconsoladamente porque se sentía arrepentido de haber asesinado a su mujer:

Quiso la Divina Providencia que [los abogados] fueran testigos de una de las crisis de Marcelo, y como si se hubieran puesto de acuerdo, tuvieron a bien opinar —sin que nadie les preguntase nada— sobre lo que ellos llamaban “caracteres específicos del *criminal nato*”, sentando como incontrastable la teoría de que esos arrebatos del mulato no eran sino expresión del arrepentimiento que experimentaba por “haber segado en flor” —la frase es de uno de los letrados visitantes— la vida de la mujer a quien en otro tiempo había amado. (47)

Anselmo sugiere que los abogados conocían las teorías de Lombroso, pues fue precisamente este famoso criminólogo italiano quien acuñó la expresión “criminal nato” para describir al individuo cuyos rasgos anatómicos, advertidos a simple vista, denotaban un alto grado de atavismo. Siguiendo la teoría lombrosiana, los “criminales natos” llegaron a ser descritos como individuos

programados para hacer daño, son reproducciones atávicas de no sólo hombres salvajes, sino también de los carnívoros y los roedores más salvajes. Este descubrimiento no debería hacernos más compasivos hacia los criminales natos, como algunos afirman, sino que debería escudarnos de sentimientos de lástima, pues esos seres no son miembros de nuestra especie, pertenecen a especies bestiales sedientas de sangre (Gatti & Verde 22, qtd. in Vega Martínez 2017)

El “criminal nato” fue definido como un individuo que tiene “una falta de sentido moral caracterizada por la ausencia de remordimiento” (Albanese 2014, qtd. in Vega Martínez). Mediante el humor satírico, Anselmo se burla de los abogados, a quienes describe como “sentenciosos y presumidillos que hablaban enfáticamente de la Patología criminal y que no encontraban una cosa a derechas” (46). Anselmo finge que, si bien los abogados conocían las teorías lombrosianas sobre el criminal nato, no las entendían “a derechas”. En efecto, quiere hacernos creer que, en opinión de los abogados, Marcelo sentía arrepentimiento, pese a que, según ellos, era un “criminal nato”, lo cual no constituye una cosa encontrada “a derechas”, pues el “criminal nato” se caracteriza precisamente “por la ausencia de remordimiento”. Claro es que, en vista de que vinieron a estudiar el caso de Marcelo, los abogados necesariamente conocían el expediente criminal del prisionero.

En consecuencia, sabían que Marcelo no era un “criminal nato” sino un hombre que había cometido feminicidio por celos (incluso su nombre “Mar-celo” insinúa que el protagonista era un hombre celoso, como pronto vamos a corroborar). Anselmo está mintiendo de nuevo: los abogados entendían “a derechas” las teorías sobre el “criminal nato” y, por lo mismo, en realidad no caracterizaron a Marcelo como “criminal nato”, sino como el individuo que, según las mismas teorías lombrosianas, podía volverse criminal por contacto con otros criminales, por abuso del alcohol, o por circunstancias angustiantes, como las que conducen al llamado “crimen pasional”. Se tiende a creer que este tipo de crimen está relacionado con el amor romántico o pasional y los celos, y surge de un estado emocional extremo –como la ira, la frustración o la desesperación–, que lleva a una persona a cometer un acto violento contra su pareja, ex pareja, o alguna otra persona vinculada emocionalmente con estas. De hecho, en realidad no fue la “Divina Providencia” la que “quiso” que los abogados “fueran testigos” de la “crisis de Marcelo”, sino que fue el propio Marcelo quien así lo quiso: precisamente para hacer gala de arrepentimiento ante los abogados, Marcelo se echó a llorar como “un niño” delante de ellos. Obviamente, la carta de Justina no fue la causa de que liberaran a Marcelo: los abogados salieron de la prisión tan convencidos de su arrepentimiento que decidieron dictaminar a favor de que lo liberaran antes de que él cumpliera el entero plazo de su condena. Pero Anselmo de nuevo se burla de los abogados, insistiendo en que Marcelo “era inocente”: “el llanto del desgraciado portugués no estaba provocado por arrepentimiento de ninguna clase, porque de ninguna clase podía ser un arrepentimiento producido por una cosa de la que uno no puede arrepentirse porque no la hizo” (48). Anselmo afecta que la verdadera causa del llanto de Marcelo era mucho más “sencilla”. Como pronto veremos, él simplifica el motivo del llanto de Marcelo porque a escondidas quiere humillar o degradar al asesino, un hombre de color, reduciéndolo a la condición de individuo vago, femenino e infantil, el cual le tiene miedo a la soledad porque no sabe valerse por sí mismo ni quiere hacer el esfuerzo de aprender a hacerlo.<sup>6</sup>

Anselmo cuenta que, al salir de la prisión, Marcelo pudo regresar a su antiguo trabajo en la fábrica de vidrio de don Wolf. Sin embargo, añade, Marcelo no era “feliz” porque la soledad se le antojaba muy “dura y desabrida, y tan pesada y tan difícil de llevar...” (46). En vista de que tanto lo importunaba la soledad, da a entender Anselmo, Marcelo decidió desposar a Dolores, una mujer que, como su nombre indica, había padecido penosos infortunios: el mar se había tragado al marinero con quien ella había estado casada previamente. Además, el único hijo que había tenido con el marinero había muerto a los cuatro años aplastado por un tren que pasó sin avisar. Dado que el “mixto de Santiago” llevaba el farol apagado, el niño cruzó la vía sin ver que detrás de este tren venía otro tren, de modo que “el mercancías [...] le pasó por encima y le dejó la cabecita como una hoja de bacalao...” (47). Para corroborar que está en contra de las instituciones gubernamentales y a favor de los desfavorecidos como Marcelo, Anselmo también se burla de los funcionarios ferroviarios, mostrando cómo estos se desentendieron de la responsabilidad por la muerte del niño afrodescendiente, echándole la culpa al subalterno en la jerarquía de la administración: el gerente inculpó al jefe de servicios, el cual señaló como responsable al jefe de la estación que a su turno acusó al jefe del tren, quien finalmente le achacó la culpa al viento: “El viento, permítame que me ría, es irresponsable”, añade Anselmo con humor satírico (47). Aunque se burla explícitamente de los funcionarios ferroviarios, de manera implícita hace ver que no fueron ellos los principales responsables del fallecimiento del niño al indicar que Dolores, la madre: “no tomó cuidado del chiquillo” (47). De este modo, Anselmo infiltra que Dolores actuó con negligencia al no mantener siempre al niño agarrado de la mano. Anselmo sugiere que, al igual que su madre, la señora Jacinta, Dolores era “tonta e incauta como una oveja” (47). Si hubiese

sido menos “incauta”, manteniéndolo agarrado de la mano, el niño no habría podido cruzar la vía del ferrocarril. Anselmo insinúa así que, si bien carecía de la “maldad” de la “bruja” (Justina), Dolores era también una “mala” madre.

De acuerdo con Anselmo, parecía que ahora las cosas iban a marchar sobre ruedas para Dolores y para Marcelo: “La vida en el matrimonio era feliz” (47). No padecían incomodidades económicas, pues Dolores había empezado a trabajar en una aserrería y así “reunían la cantidad bastante para no tener que sentir agobio de dinero” (47). Más o menos al año les nació el hijo, Marcelo, el cual crecía “sano y seguro” (47). El padre “estaba radiante” (47). Tras las horas de trabajo, iba al río todos los días con su mujer y su hijo. Sentados en la hierba, él y su esposa “por entretenerse, jugaban a la brisca. Los domingos llevaban, además, chorizo y vino para merendar, y la guitarra [...] para cantar fados” (47). Sin embargo, también este niño murió a los cinco años ahogado en el río. He aquí otra pérdida que semeja formar parte del destino adverso del protagonista: “la fatalidad se ensañaba con el desgraciado Brito”, sentencia Anselmo, reforzando así la idea de que Marcelo era constante víctima de su hostil destino (47). Pero tal idea constituye otra engañosa apariencia, pues el mismo Anselmo indica que, en realidad, la trágica muerte del niño no se debió al hostil destino de Marcelo, sino a la despreocupación de él y de Dolores, la madre: ambos iban a diario al mismo campestre lugar, en donde hacían exactamente las mismas cosas, olvidándose del pequeño, el cual caminaba solo a la orilla del río. El propio Anselmo señala que, en el pueblo en el que ella y Marcelo residían, se habló por mucho tiempo de lo ocurrido como algo que “tenía que suceder”, mostrando así que allí se pensaba que el hijo se había ahogado por la despreocupación de ella y de Marcelo (47).

Según Anselmo, Marcelo había dedicado sus diez años de encarcelamiento a la invariable y monótona actividad de meter la reproducción de la carabela “Santa María” dentro de la botella. Marcelo comunica así que Marcelo no tenía afán de superación: redujo esos diez años a una sola y monótona actividad —la única “que le entretenía” —, en lugar de aprovechar su larga temporada en la prisión para tratar de aprender al menos a leer y escribir. Dos años después de salir de presidio se casó con Dolores, con quien vivía “feliz” porque, en su compañía, ya no lo incomodaba la soledad. Además, con ella podía vivir despreocupadamente, sin que nada alterara su sempiterna rutina familiar de ir al campo para comer chorizo, beber vino, jugar a la brisca y cantar fados. Anselmo afecta así que Marcelo vivía enfrascado en una rutina doméstica que lo marginaba de la realidad exterior, en cuyo acontecer no se interesaba del todo. En apariencia, Anselmo representa a Marcelo como inocente víctima de circunstancias adversas, pero, en el fondo, insinúa lo contrario: que Marcelo no se hacía cargo de sus circunstancias del aquí y del ahora de manera adulta, autónoma y responsable. De este modo, Anselmo de nuevo alude a ciertas características negativas asociadas a los afrodescendientes, a quienes no solo “se les atribuye una falta de deseo de superación”, sino también “la idea de que viven en una constante despreocupación” (Soler Castillo 2020). Es más, ya hemos visto cómo, en el simulacro de Anselmo, Marcelo no muestra inquietud por conocer el móvil del crimen que la (inventada) carta de Justina debía contener. Si Marcelo hubiera sido realmente “inocente”, también habría manifestado natural preocupación en averiguar por qué la suegra había matado a su esposa. Pero Anselmo no le permite mostrar inquietud porque así puede insinuar que él vivía en “constante despreocupación”. Anselmo tampoco le permite manifestar sentimientos de hostilidad hacia Justina ni por su (mentido) asesinato ni por los diez años de libertad que ella le había hecho perder debido a su “injusto” encarcelamiento. Desde luego, el simulacro de Anselmo habría parecido incluso más verosímil si él hubiese permitido que Marcelo expresara naturales sentimientos humanos de indignación, de enojo, no solo contra Justina sino también contra otros personajes, como don Alejandro y el juez,

los cuales, según su simulacro, eran también responsables de que Marcelo hubiese tenido que pasar tantos años en la cárcel, aunque “era inocente”. Anselmo no permite que Marcelo manifieste indignación o enfado porque así puede crear la impresión de que él carecía por completo de los sentimientos agresivos que en aquella época se consideraban como característicos del hombre “verdadero”. En efecto, Anselmo puede insinuar así que Marcelo aceptaba las circunstancias adversas (de las que, según su simulacro, era constante víctima) de manera totalmente resignada, pasiva, actitud que era considerada como “naturalmente” femenina.

Además de los rasgos antes discutidos, Anselmo también le asigna a Marcelo gestos “de *bestia familiar y entrañable*”, es decir, gestos que no son los de un animal perteneciente a esas “especies bestiales sedientas de sangre” a las que, según las teorías lombrosianas, pertenece el “criminal nato”: prefiere atribuirle los gestos de un animal doméstico y afectuoso porque estos gestos lo ayudan a reforzar la impresión de que Marcelo era un hombre tan manso (o “femenino”) como el protagonista del cuento “Juan Manso” de Miguel de Unamuno. Claro es que, al asignarle tales gestos, Anselmo de todos modos alude al afrodescendiente como un ser más parecido a un animal que a un ser humano. La invocación de la distinción entre el humano y el animal era uno de los modos mediante los cuales los blancos se distinguían de los afrodescendientes; otro modo consistía “en la invocación de la distinción entre adultos y niños. [...] Los negros, [...] solían decir los blancos [...] son como los niños” (Rorty 2020). Las publicaciones franquistas ciertamente establecían tal distinción, indicando que la inteligencia del afrodescendiente “seguía una ley ‘constante y general: a mayor edad, menor capacidad de intelección [...]’. Esta tesis conllevaba una infantilización de los negros, a los que muchos equiparaban a niños” (Nerín 14). Anselmo claramente equipara a Marcelo con un niño: en la cárcel, dice, solían darle fuertes “arrebatos” al mirar el retrato de la asesinada esposa: lo besaba “con tal frenesí, que acababa derrumbándose sobre el jergón, boca abajo, postura en la que quedaba a lo mejor hasta tres o cuatro horas seguidas, llorando como un niño” (46).

Al presenciar la crisis de Marcelo, los abogados determinaron que el motivo de su llanto era su arrepentimiento por haber cometido el feminicidio. Sin embargo, Anselmo se mofó de los “abogadetes”, declarando que la verdadera razón por la cual Marcelo lloraba “como un niño” no era su arrepentimiento sino una mucho más “sencilla”:

el llanto de Marcelo no era ni más ni menos —y qué sencillo es— que por haber perdido [...] lo que quería más en el mundo, más que a su madre, más que a Portugal, más que a los fados, más que a la varilla de soplar [...]. El llanto de Marcelo era por Marta, por no poder tenerla, por no poder hablarle y besarla como antes, por no poder cantar con ella —parsimoniosamente, a dos voces y a la guitarra— aquellas tristes canciones que cantara años atrás... (46).

Esta descripción del amor de Marcelo raya en la exageración. Anselmo insinúa así que su amor era tan “sencillo” como el intenso apego afectivo que un niño siente hacia su madre o hacia quienes se dedican a cuidarlo. Sabido es que, en un adulto, tal apego emocional suele generar grave dependencia en la otra persona de la pareja, haciendo que la propia felicidad se fundamente en el vínculo sentimental con ella y que este vínculo sea lo único que da sentido a la propia vida. Por lo mismo, el apego emocional suele producir profunda ansiedad de separación, de perder a la otra persona, de “no poder tenerla”. Cabe recordar que, según Anselmo, Marcelo decidió casarse con Dolores porque la vida sin Marta le resultaba tan dura, desabrida, pesada y difícil de llevar, lo cual insinúa que Marcelo era vago —otra característica negativa estereotípicamente atribuida a los

afrodescendientes— y, por tanto, necesitaba a una mujer que le quitara el peso de las responsabilidades que tiene el hombre adulto, especialmente la de trabajar para sacar adelante a la familia, obligación que a Marcelo le resultaba inaguantable (dura, pesada, desabrida), conforme insinúa Anselmo, dando a sobrentender que Marcelo sustituyó su apego infantil hacia Marta por su apego infantil hacia Dolores, de quien (presuntamente) no se separaba sino cuando *ambos* estaban en el trabajo. Sin embargo, Anselmo bajo cuerda sugiere que Marcelo no trabajaba, es decir, sugiere que este se casó precisamente para que Dolores se ocupara de todo en su existencia y así poder llevar él una “vida fácil”, “descansada” (45). Sabemos que, años atrás, Marcelo había tenido una relación con el delincuente Martínez Calvet, pero ahora semeja no tener relaciones sociales con otras personas, pues Anselmo jamás las menciona, dando a imaginar que su vida social se reducía estrictamente a estar con Dolores, y luego con ella y con el hijo que murió ahogado. Anselmo insinúa que, por ser tan “tonta e incauta como una oveja”, Dolores aceptaba que Marcelo infantilmente acaparara toda su atención, olvidándose del pequeño, quien acabó por caerse al agua. Anselmo ciertamente produce la impresión de que Marcelo era un hombre muy celoso: por su infantil dependencia y temor a que Dolores lo abandonara, él no se separaba de ella sino cuando (ella) iba a trabajar. Anselmo incluso insinúa que, debido a su temor a “no poder tenerla”, Marcelo tampoco se atrevía a ganarle a Dolores en ninguno de sus campestres juegos a la brisca, si bien él prefería creer que su fracaso no se debía a su miedo a perderla —o a su “miedo a la soledad”, en términos de Anselmo—, sino a que le encantaba gastarle la broma de dejarla vencer continuamente, pese a que ella jamás captaba tal broma, pensando que triunfaba en serio siempre, lo cual a Anselmo le parece risible: “Marcelo seguía gastándole a su mujer la broma de siempre —dejarse ganar—, y Dolores seguía correspondiendo al marido con la seriedad de siempre; una seriedad *un poco cómica* que a Marcelo —un sentimental en el fondo— le resultaba encantadora” (48). Estas palabras insinúan que, privadamente, Anselmo también se está burlando de la “simplicidad” de Dolores.

El personaje afrodescendiente de Marta no se salva del oculto desprecio de Anselmo, quien insinúa que ella tampoco era una santa al señalar que “se fue al *purgatorio* con la cabeza atada con unos cordeles” (45). En la mitología católica, el purgatorio es el lugar en el que las almas se someten a la purificación de sus pecados, lo cual les permite alcanzar la santidad necesaria para entrar en el cielo. Anselmo no expone los motivos que él tiene para afirmar que Marta “se fue al *purgatorio*”, sugiriendo así que ella había cometido pecados que allí debía purificar para alcanzar la santidad. He aquí lo único que Anselmo menciona sobre la víctima del atroz feminicidio, cuya historia femenina silencia por completo en su simulacro. Parece que a Anselmo solo le interesa deslizar subliminalmente la idea de que Marta no era una ideal mujer cristiana o una “perfecta casada”, sino una mujer que había cometido pecados, los cuales estaba expiando en el “purgatorio”. Anselmo desliza así el mensaje que en realidad desea comunicar confidencialmente a través de su simulacro: que, por ser Marcelo un hombre tan dependiente, celoso y posesivo con las mujeres, no toleró los (presuntos) “pecados” de Marta y, en consecuencia, la mató. En este sentido, la imagen de la carabela “Santa María” que Marcelo se pasó los diez años de prisión insertando en la botella contiene un muy relevante significado simbólico dado que, a través de esta imagen, Cela a hurtadillas confirma el mensaje que Anselmo malignamente esconde bajo su simulada defensa de la inocencia de Marcelo.

Se entiende que el barco representa la libertad porque este fue inventado para navegar por los mares abiertos. Sin embargo, Marcelo quería mantenerlo atrapado dentro de una botella, lo que significa condenarlo al confinamiento a pesar de su potencial o capacidad. El nombre del navío — “Santa María” —, alude al de Marta, la hermana de María y de Lázaro, amigos de Jesús. En el

Evangelio (Lucas 10:38-42), Marta está descrita como una anfitriona diligente que se ocupa de los quehaceres del hogar mientras Jesús visita su casa. Puesto que Marta se dedica con tanto esmero a las tareas domésticas y la hospitalidad, ella es vista como un modelo de servicio y diligencia y, por lo mismo, es la patrona de cocineras, sirvientas, amas de casa, hoteleros y posaderos para los católicos. Marta representa la importancia de los valores de servicio y cuidado de los demás, especialmente del esposo y los hijos, que los franquistas definían como “esencial” o “naturalmente” femeninos. Al indicar que está en el “purgatorio”, Anselmo sugiere que Marta no cumplió con el papel de “perfecta casada” que las leyes de Dios y de la naturaleza imponían a la mujer según la ideología del nacionalcatolicismo falangista. Por tanto, a través de la imagen de la carabela “Santa María” que Marcelo se pasó tantos años metiendo dentro de la botella, Cela confirma simbólicamente el mensaje racista que Anselmo entremete en su simulacro de manera solapada: que Marcelo decapitó a la esposa por frustración o desesperación, es decir, porque, al ser tan “vago”, “femenino” e “infantil”, no logró confinar a Marta (representada mediante el símbolo de la carabela “Santa María”) en el papel que toda ideal esposa cristiana debe siempre desempeñar (papel simbolizado por la botella), cuidando del marido para hacerle la vida agradable y feliz, sin permitir que el comportamiento de este la desvíe jamás de su obligación de conducirse de manera tan absolutamente servicial en todo momento. En efecto, Anselmo con suma malicia insinúa que Marta fue tan responsable de su feminicidio como Marcelo: si ella hubiera pensado en el bienestar del marido y en la estabilidad del matrimonio católico, sometiéndose a su papel de “perfecta casada” calladamente, es decir, sin cometer el “pecado” de quejarse o rebelarse —como era el deber de toda mujer durante esta época franquista—, Marcelo no habría tenido motivos para decapitarla. De hecho, Anselmo hace ver que Marcelo se casó luego con Dolores por la Iglesia católica (46), pero sugiriendo que él no se casó por la Iglesia debido a que la consideraba como una ideal mujer cristiana, sino porque la consideraba “tonta e incauta” como su madre, la señora Jacinta.<sup>7</sup> Anselmo infiltra así que Marcelo no estaba arrepentido: en vez de tratar de “madurar”, decidió casarse con Dolores pensando que, por ser tan tonta, ella no iba a darse cuenta de lo vago, dependiente e infantil que él era en realidad. Anselmo insinúa que, para Marcelo, Dolores sí iba a obedecer el mandato de género con la mansedumbre de una “oveja”, es decir, sin cometer el “pecado” de quejarse ni rebelarse, lo cual a él le producía profunda ansiedad de separación. Por su total dependencia infantil en las mujeres con quienes se relacionaba de manera sentimental o romántica, cualquier forma de queja, protesta o rebeldía femenina le podría acarrear no solo alarmantes comportamientos de terror al abandono, es decir, de control y celos extremos, sino incluso actos violentos de patana frustración, como su bárbaro feminicidio de Marta le había enseñado. Luego, bajo el pretexto de defender a Marcelo, Anselmo propaga el racismo a hurtadillas, tratando de hacernos ver con desprecio a las personas afrodescendientes de ambos géneros. De perversa manera, él veladamente construye una imagen deformada no solo de Marcelo, sino también de las mujeres, pues a Justina la representa como malvada bruja, hereje y asesina de la propia hija, a esta como “mala” esposa, a Jacinta como “tonta e incauta” y a Dolores como otra “mala” madre por ser tan “tonta e incauta” como su madre. He aquí cómo todos los personajes afrodescendientes están tácitamente caracterizados por Anselmo como la antítesis de los ideales de feminidad y de masculinidad que el régimen fomentaba. De este modo, su simulacro también le resulta de utilidad para reforzar tales ideales, sugiriendo de ocultis que las conductas de los afrodescendientes son un modelo “no para imitarlo, sino para huirlo”.

Desde luego, de manera simbólica, la imagen de la carabela “Santa María” no solo alude al personaje de Marta sino también al viaje de Colón. De hecho, esta parece no constituir la única alusión de Anselmo a la colonización dado que, como en seguida veremos, aunque de manera

todavía más velada o indirecta, su discurso semeja incluir otras alusiones a la colonización e incluso al tráfico de esclavos africanos que surgió a raíz de la misma. Sabemos que durante la colonización “se forjaron estereotipos raciales, étnicos, tribales, que han demostrado ser difíciles de romper y que han servido para alimentar los prejuicios con imágenes distorsionadas a las cuales se les ha otorgado credenciales pseudocientíficas” (de Castro Rodríguez). El proceso de colonización “inventó a los colonizados” reduciéndolos a rasgos negativos, como, por ejemplo, su “primitivismo”, “inhumanidad” e “infantilismo” (de Casto Rodríguez). Puesto que las características negativas atribuidas a los afrodescendientes en su mayoría provienen de la colonización, se sobrentiende que las veladas alusiones a la misma (que ahora mencionaremos) son otras secretas pistas o guiños que Cela inserta para instigarnos a detectar su paródica denuncia del narrador monológico que reduce a sus personajes a rasgos negativos a fin de reforzar y propagar de modo encubierto el racismo que también el régimen franquista tácitamente promovía para justificar su colonización y explotación de los habitantes del golfo de Guinea.

El discurso de Anselmo, quien fue marinero, como el exmarido de Dolores—, contiene cuatro nombres que aluden al mar: *Marcelo*, *Marta*, José *Martínez Calvet* y Santa *María*, conforme advierte Fred Abrams, para quien: “the word *mar* is the focal point around which the author groups the names of his protagonists to highlight the water...images” (439). Ya hemos señalado que la narración se desarrolla en la Coruña, en Galicia. Al oeste, Galicia está bañada por el océano Atlántico, lo cual permite imaginar que ese mar (o “focal point” en torno al cual giran las imágenes acuáticas del cuento) es el Atlántico y, sabido es, durante la colonización, el comercio de esclavos fue una actividad realizada principalmente en el Atlántico. El discurso de Anselmo —cuyo nombre “yields in anagram ‘San Elmo’, patron saint of sailors” (Abrams 440) —, establece un vínculo entre el agua y la muerte: el hijo de Marcelo murió ahogado, así como el exmarido de Dolores, quien había perdido la vida, tragado por el mar. El mismo Anselmo había experimentado “tres naufragios, uno de ellos gravísimo”. En la estación ferrovía, lugar destinado a viajes, el hijo anterior de Dolores había fallecido atropellado por el “mercancías” que “le dejó la cabecita como una hoja de bacalao...”. Aunque no se trata aquí de un modo de transporte acuático, se alude de nuevo al mar al comparar el cuerpo humano del niño muerto con una “hoja de bacalao” de manera deshumanizante. La mención de tantas muertes acuáticas y naufragios indirectamente nos incita a pensar en los esclavos africanos que murieron ahogados en accidentes marítimos durante los viajes en carabelas o arrojados al mar para evitar la propagación de enfermedades. Aunque el término “mixto” hace referencia al tren que precedió al mercancías, en el contexto de esta narración, tal término también nos estimula a recordar el origen mixto del protagonista afrodescendiente. Los trenes (el mixto de Santiago y el mercancías) simbólicamente aluden al progreso y a la modernidad cuyo impulso se debió al capital que a España le aportaban las mercancías que los navíos importaban de las explotadas colonias. Todas estas desviadas alusiones a la colonización cobran todavía más fuerza cuando Anselmo indica que la estación en la que murió el niño era la “Estación de la Esclavitud”. La estación así llamada existe realmente y está situada en otro pueblo de la Coruña contiguo al pueblo natal del personaje de Cela, cuyo nombre designa un santuario pre-medieval dedicado a la Virgen de la Esclavitud.<sup>8</sup> En vista de que todas estas oblicuas alusiones nos incitan a pensar en la colonización y en los esclavos que fueron transportados de África por las embarcaciones transatlánticas, parece justificado inferir que se trata de otras pistas muy veladamente entremetidas por Cela para así instigarnos a desenmascarar el discurso monológico de Anselmo, cuya caracterización de los individuos afrodescendientes esconde un racismo que refleja el instaurado por el gobierno franquista para facilitar el dominio y la explotación de la población africana en los territorios colonizados del golfo de Guinea.

No cuesta considerar al narrador Anselmo como el responsable (ficticio) del discurso que leemos en “Marcelo Brito”. Sin embargo, no podemos interpretar a Pascual Duarte como el responsable del discurso “autobiográfico” del manuscrito que nos presenta el transcriptor anónimo, dado que, como ahora veremos, este emplea el famoso recurso del “manuscrito encontrado” o “técnica de la transcripción” en tanto recurso “realista” a fin de hacernos creer que él de verdad se topó de casualidad con ese documento en la farmacia del pueblo de Almendralejo. Conforme ha demostrado Ascensión Rivas Hernández, varios autores del siglo XIX habían utilizado esta técnica como recurso “realista” para “establecer un pacto” con los receptores, es decir, para que estos aceptaran la “veracidad” de los hechos narrados en el manuscrito y se olvidarían del papel desempeñado por la subjetividad del editor o transcriptor (157). Puesto que, como señala esta estudiosa, “un texto que busca ser verosímil necesita una labor de justificación de parte del editor”, esos autores decimonónicos solían incorporar notas y documentos al comienzo y, a veces, también al final de la obra para proporcionar elementos aclaratorios, entre los cuales se podían encontrar la identidad del transcriptor, la procedencia del manuscrito, la manera en que este llegó a sus manos, la motivación para enmendarlo y publicarlo y las normas de corrección y selección empleadas para rectificarlo, por ejemplo (158). En *Papeles del doctor Angélico* (1911), Armando Palacio Valdés constituye un ejemplo representativo del autor decimonónico que cumplió con todos los “requisitos formales” de la “técnica de la transcripción” empleada como recurso para “conseguir ese fingimiento de realidad” (Rivas Hernández 161). Utilizada de esta manera, la técnica también solía exigir que el transcriptor evitara entrometerse en la narración del manuscrito “encontrado”, como visiblemente evita entrometerse en la (fingida) narración de Pascual, el editor monológico construido por Cela, el cual también intenta cumplir con todos los requisitos de la técnica. Por lo mismo, afecta que preparar la edición le tomó tiempo porque el texto “era poco menos que ilegible” debido a la mala letra y al desorden de las cuartillas (13). Finge que él las ordenó, corrigió la ortografía y eliminó “algunos pasajes demasiado crudos”, pero sin mermar en absoluto la “veracidad” del relato, que él indudablemente quiso respetar “hasta en su estilo” (13). Simula de nuevo que él respetó fielmente el documento cuando indica que le produjo gran “contrariedad” no haber encontrado “datos de los últimos años de Pascual”, pero él no quiso de ningún modo llenar esa “laguna a base de cuento y de romance”, lo cual “repugna a la veracidad de este libro” (159). Quiere dar a creer así que todas las omisiones o “lagunas” del libro se deben a su propósito de autenticidad.

Como precisa Rivas Hernández, no todos los autores del siglo XIX emplearon la técnica para producir tal “ambiente de verosimilitud” (150). Por ejemplo, en *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, Pardo Bazán presenta un manuscrito de “estructura cercana al género picaresco”. Pero este manuscrito, escrito en primera persona por el protagonista Pascual López, se convierte en una “autobiografía fingida” porque, en el prólogo, doña Emilia revela su condición de autora del texto, dando lugar a una ironía “que anula el triunfo de la técnica” (159). Parece evidente que nuestro transcriptor evoca la obra de Pardo Bazán, pues él también le da el nombre de Pascual a su protagonista e igualmente le hace emplear la forma epistolar que concede al texto “ese tono confesional e íntimo que redundante a favor de la verosimilitud” (Rivas Hernández 159). Tal tono les sugiere a los receptores que durante la lectura están conociendo “directamente la evolución psicológica del protagonista, lo que contribuye a aumentar la sensación de realidad” (Rivas Hernández 159). Claro es que, en contraste con doña Emilia, quien reconoce su condición de autora, nuestro transcriptor declara tajantemente: “Quiero dejar bien patente desde el primer momento, que en la obra que hoy presento al curioso lector *no me pertenece sino la transcripción*” (13). En vista de que su explícita finalidad consiste en dar a creer que él únicamente está

desempeñando el papel de transcriptor, parece irónica su alusión a la obra de Pardo Bazán, quien hace lo opuesto al revelar su autoría, mostrando así la doblez de la táctica, que es precisamente la que él está utilizando. Se diría que el transcriptor evoca la obra de Pardo Bazán sin darse cuenta de la inconsistencia. De hecho, esta parece no ser la única vez que a él le sucede tal cosa, conforme ilustra al citar la (mentida) dedicatoria que Pascual le tributó al conde de Torremejía, una de sus víctimas, quien lo llamó “Pascualillo”. Debido a que la dedicatoria encabeza el *corpus* narrativo, el nombre del protagonista en diminutivo aparece justo antes del primer capítulo, evocando así los nombres en diminutivo que a su vez aparecen en los títulos *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, y *Juanita Tenorio*, de Jacinto Octavio Picón, dos novelas decimonónicas que igualmente juegan con los resortes de la transcripción. Esta evocación de nuevo resulta irónica porque Valera y Picón emplean tal técnica para poner en tela de juicio la “verosimilitud” de la misma como recurso “realista”, que es exactamente el que está utilizando nuestro transcriptor. Esto nos obliga a deducir que tampoco se dio cuenta de esta contradicción el transcriptor. Sus involuntarias evocaciones de obras que utilizan la táctica con el propósito de parodiarla o desenmascararla sin duda constituyen velados guiños irónicos insertos por Cela, quien así establece su alianza con autores como Pardo Bazán, Valera y Picón, los cuales “por el camino de la ironía” cuestionaban, “desde el interior, la validez de la técnica como elemento realista”, manteniéndose, además, muy apegados “a las autoridades que lo habían hecho con anterioridad” (Rivas Hernández 163).

Entre los elementos aclaratorios del transcriptor hay una carta que, finge él, Pascual escribió desde la cárcel a Joaquín Barrera López, explicándole el envío de su manuscrito. El transcriptor simula que cuatro meses después de haberlo recibido, cuando se encontraba en trance de muerte, Barrera López dejó instrucciones en su testamento, ordenando la quema del documento por constituir un ejemplo de conducta “contrario a las buenas costumbres” (18). Su mandato nos recuerda tanto la quema de libros del *Quijote* como la del *auto de fe* celebrado en Madrid el Día del Libro de 1939. El transcriptor afecta que Barrera López también estipuló en su testamento que el manuscrito pasaría a ser propiedad de la persona que lo encontrara, quien podría disponer de él a su voluntad, si la “Providencia” dispusiera que no se ejecutara la quema del documento dentro de un plazo de 18 meses. Respetando el truco de la transcripción, el editor afecta que él de pura casualidad halló las memorias de Pascual en la botica de Almendralejo, en donde solo “Dios sabe qué ignoradas manos las depositaron”. Parece que la Divina Providencia quiso que el manuscrito se salvara de la quema precisamente para que él lo pudiera encontrar de forma accidental. El transcriptor da a sobrentender así que su fortuito hallazgo fue como una llamada divina para él: convencido de que Dios le reservaría un santo lugar en el cielo si él respondía a la llamada sagrada de manera obediente y responsable, se hizo cargo de transcribir el manuscrito a fin de que Pascual Duarte fuese conocido públicamente como un modelo de conducta “contrario a las buenas costumbres”: “¿Ves lo que hace [Pascual]? Pues hace lo contrario de lo que debiera”, señala al introducir el documento (14).

Conforme finge luego, a la botica de Almendralejo regresó más tarde para ver si encontraba los faltantes datos o las cuartillas que los contenían. Sin embargo, en vez de cuartillas, halló “ungüentos”, los cuales nos recuerdan los famosos ungüentos que Sancho Panza siempre portaba consigo en sus alforjas (158). En el capítulo X de la primera parte de la obra de Cervantes, el escudero utilizó uno de estos ungüentos para curarle a su amo la mucha sangre que le salía de la oreja por la herida que el vizcaíno le había ocasionado. Hasta tal extremo le dolía la oreja al caballero andante que luego, ya en compañía de los cabreros, uno de ellos decidió aplicarle en la oreja unas “hojas de romero” mascadas y mezcladas “con un poco de sal”. Del mismo modo, conforme leemos en el manuscrito, el boticario de Almendralejo decidió aplicarle uno de sus

ungüentos a Mario, el “tonto” hermano pequeño de Pascual, cuando un cerdo le comió las orejas, las cuales, es de imaginar, le dolían tanto como la malherida oreja le dolía a don Quijote (49). Al niño también le salió mucha sangre cuando la señora Engracia, una “bruja” (como la hechicera protagonista de *La Celestina*, se entiende), con un cordel le arrancó el diente que le había crecido fuera de lugar, cruento suceso tras el cual al infeliz personaje le brotó un terrible sarpullido que le fue sanado “con vinagre y con sal” por la misma Engracia, quien, al igual que Sancho, siempre portaba consigo “hojas de romero” y “mixturas” y “ungüentos” (48-49, 34). Resultan irónicas estas veladas alusiones a las obras de Cervantes y Fernando de Rojas (hitos en todo lo concerniente al recurso del manuscrito encontrado), pues el documento muestra que Pascual nada en absoluto leyó desde que abandonó la escuela a los doce años y, en consecuencia, no posee el conocimiento necesario para generar tales referencias intertextuales. A nuestro transcriptor también se le han escapado estas alusiones que para nada concuerdan con la poca cultura del protagonista. He aquí otro guiño de Cela cuya función consiste en insistir en que debemos preguntar quién es el verdadero sujeto de la enunciación de las confesiones de Pascual Duarte. En efecto, todo indica que el transcriptor representa a un “protointelectual” que decidió utilizar la táctica de la transcripción como recurso “realista” a fin de manipularnos, es decir, a fin de hacernos creer que tales memorias no son una fantasía inventada por él, sino una realidad histórica.

Desde luego, Cela entremete invisibles contradicciones ya desde el primer capítulo. Sin duda, estas han pasado desapercibidas debido a la enorme cantidad de detalles incluidos cuando, tras lamentar su destino adverso, Pascual inicia una serie de descripciones, primero del pueblo de Almendralejo —de las casas, la plaza, la fuente, el ayuntamiento, el reloj, la parroquia y el campanario —, y, luego, del pueblito, situado a unas dos leguas de Almendralejo, en donde se encuentra la apartada choza de sus padres. De esta choza ofrece detalladas descripciones de las habitaciones, los muebles, las decoraciones, la cocina, la cuadra, el corral y el regato. Ciertamente, entre tantas pormenorizadas descripciones del medio estrecho e insalubre en el que creció y vivió el narrador, se pueden fácilmente pasar por alto “detalles”, como los relacionados con la cocina, un lugar de crucial importancia en el hogar, el cual en esa época se consideraba como espacio femenino por excelencia. De esta cocina se lee que estaba “*siempre* limpia y blanqueada con primor”, pero luego Pascual representa a su madre como la perfecta antítesis del aseo — “era poca amiga del agua [...], en todos los años de su vida [...] no la vi lavarse más que en una ocasión” (25, 30)—, lo cual supone una inconsistencia pues, si no era su madre quien se ocupaba de la cocina, ¿quién la mantenía *siempre* tan pulcra? Incluso se lee que esta cocina de los padres tenía un mobiliario escaso, sencillo y cómodo, y que, además de clara, era fresca en verano y cálida en invierno, por lo que se estaba muy bien en ella: “*los chiquillos, cuando los tuve*, también tiraban para allí [la cocina] en cuanto se despegaban de la madre” (25). He aquí otro “detalle” que no coincide en absoluto con las memorias del protagonista *sin descendencia* del manuscrito. Resulta fácil pasar por alto estos “detalles”, mas no tan solo porque están insertos entre tantos otros pormenores que demandan atención, sino también porque aparecen tan temprano en el relato, cuando todavía no sabemos que Pascual *no tuvo jamás chiquillos que pudiesen tirar* para la cocina. En efecto, según el fingido manuscrito, Lola, la mujer con quien se casó, abortó del primer hijo cuando, regresando de la luna de miel, la tiró al suelo la yegua, la cual murió de los veinte navajazos que de inmediato el iracundo esposo le clavó al pobre animal. El hijo que tuvieron después también falleció a los pocos meses de nacer a causa del “mal aire” que entró por la ventana dejada abierta por descuido. Con Esperanza, su segunda mujer, Pascual no tuvo hijos del todo. Aunque el transcriptor quiere producir a toda costa un efecto de realidad, Cela se lo impide decididamente, entremetiendo a hurtadillas esta y otras contradicciones que al transcriptor se le

escapan del “cuarto de atrás”. Es más, en este primer capítulo a su vez leemos lo siguiente sobre la distribución de las habitaciones de la choza de los padres: “En una de las habitaciones dormíamos yo y mi mujer, y en la otra mis padres hasta que Dios, o quién sabe si el diablo, quiso llevárselos” (25). He aquí otra incoherencia, dado que en el manuscrito se lee que Esteban, el padre de Pascual (un portugués como Marcelo Brito) murió bastante antes de que el hijo contrajera nupcias con Lola, contagiado de rabia por el mordisco de un perro enfermo de ese mismo mal. Además, Dios, o quizás el diablo, quiso llevarse de este mundo al padre, pero no a la madre, pues el texto muestra que fue el propio Pascual quien la envió derecho al otro mundo cuando acumuló el odio necesario para enterrarle un cuchillo en la garganta: “no hay peor odio que el de la misma sangre. [...] Se odia, se odia intensamente, ferozmente, y se abre la navaja, y con ella bien abierta se llega, descalzo, hasta la cama donde duerme el enemigo [la madre]” (102). Se entiende que captar estas inconsistencias –de tan capital importancia para entender la obra, como ahora veremos–, exige una muy atenta (y cómplice) relectura de la novela.

La explicación que podría resolver estas veladas paradojas entremetidas por Cela en el primer capítulo consistiría en que el transcriptor reservadamente sabe que el personaje a quien atribuye el nombre de Pascual Duarte es otra persona muy diferente en el mundo real, es decir, es precisamente ese individuo que vive con su mujer y sus chiquillos en casa de sus padres hasta que estos mueren. La cocina se encontraba siempre muy limpia o pulcra en esa casa. Al mencionar a este individuo que en nada se parece al Pascual del manuscrito, el transcriptor involuntariamente revela que ese es el individuo que él tiene en mente al construir las fingidas memorias. En distintos términos, ese padre de familia es el privado referente mental al que alude el significante simbólico de Pascual Duarte en el manuscrito. El régimen, cabe recordar, representaba a los gitanos como criminales, como aquellos que amenazaban con corromper el “*demos* nacional, la pulcritud, la blanquitud, la *raza* hispana, el *cogito* racionalista” (en los antes citados términos de Periañez-Bolaños). Después de la guerra civil, el Estado franquista utilizó esta amenaza para producir la cohesión de la nación por medio de la hostilidad contra una víctima emisaria, chivo expiatorio o cordero pascual. Muy posiblemente, el transcriptor tiene un invisible problema de frustración o resentimiento que no sabe cómo manejar del todo. Este resentimiento que silenciosamente alberga en su interior destrona a la razón y lo hace presa de un anhelo de venganza ingobernable. El nombre “Pascual” constituye un claro guiño inserto por Cela para soplar que este personaje simbólicamente representa a la víctima emisaria. Confidencialmente, el transcriptor ve a ese padre de familia como el responsable de su odio o resentimiento trágico de la vida. Puesto que el estado franquista designa al gitano como objeto de hostilidad, el transcriptor transforma a ese padre de familia en el blanco de su satisfacción o venganza imaginaria a través del simbólico personaje de Pascual, a quien por tanto representa como un modelo del que hay que “huir”, asignándole múltiples características que operan como marcadores de “lo gitano”.

Según Livingstone, Pascual representa al “tragic hero [that] has been subtly analyzed by Ortega y Gasset, for whom ‘Es esencial al heroe querer su trágico destino.’ The heroism of the tragic character, argues Ortega, does not stem from the fact that he is an unwilling victim of a hostile fate but that he goes voluntarily and even resolutely to meet the destiny he knows awaits him. He is the target of fate but acquires heroic stature by making his destiny coincide with his will” (98). Sin embargo, aquello que erróneamente se ha interpretado como el “hostil destino” de Pascual de hecho constituye el destino que el transcriptor bajo cuerda le construye al simbólico personaje para justificar el odio “a la sangre” que él mismo le hace padecer y los asesinatos que él mismo le hace cometer: escondido detrás del protagonista, el transcriptor actúa el resentimiento trágico que él mismo padece. El transcriptor convierte a Pascual en una máscara o disfraz que le

permite aliviar su odio sin ser visto, sin que nos demos cuenta de que él obtiene satisfacción haciendo que Pascual se sienta obligado a cometer crueles asesinatos contra animales y personajes que pertenecen a su comunidad. Para justificar estos bárbaros asesinatos, el transcriptor también le asigna (es decir, hace que Pascual le asigne) a los personajes de su comunidad todo un arsenal de características y prejuicios atribuidos a los gitanos y a su presunta criminalidad, de modo a sembrar en el imaginario social de sus receptores una imagen abyecta de ellos como “criaturas hereditariamente y racialmente criminogénicas”, imagen que ciertamente reproduce y refuerza el desfigurado retrato de los gitanos que el régimen franquista propagaba durante la época en que Cela compuso la obra. Como Anselmo en “Marcelo Brito”, el transcriptor es un personaje despiadadamente manipulador cuyo secreto deseo consiste en hacernos caer en la trampa de creer que “Pascual's conduct is dictated by the *mores of his milieu*, [although] he submits to brute force also because he lacks the resoluteness to follow his own natural impulses to tenderness, to the actual avoidance of violence” (énfasis añadido, Livingstone 98). En efecto, el transcriptor deshumaniza al personaje de Pascual al impedirle que emplee sus instintos sociales para controlar sus instintos antisociales o criminales. El misterio de su dedicatoria al conde de Torremejía —“a murder victim of Pascual's whose death is unexplained in the text” (Livingstone 95)— insinúa que, a diferencia de los atentados contra los miembros de la comunidad o *familia* “gitana” de Pascual Duarte, los cuales están descritos con todo lujo de detalles desagradables o grotescos, el transcriptor prefiere invisibilizar el homicidio del conde: no quiere producir una satisfacción voyeurística —es decir, un gozo derivado de la percepción del acto violento contra un personaje de la nobleza española—, en sus receptores. El transcriptor se siente apremiado a incluir el invisibilizado crimen del conde porque desea dar a sobrentender que Pascual no constituye una amenaza únicamente para los suyos —es decir, para los “otros” (los “gitanos”) —, sino también para “nosotros” (los “españoles”), pues ni siquiera un miembro de la privilegiada nobleza española se salva del peligro de morir a manos del “gitano criminal”, el cual desde luego merece la pena capital a la que fue condenado.

Por la violencia representada en “Marcelo Brito” y *La familia de Pascual Duarte*, ambos textos suelen ser interpretados como obras tremendistas (i.e., Gullón 1952, Abrams 1973, Donahue 1966, Rodríguez Gutiérrez 2011, Fernández Pérez 2014). Sobejano de hecho define a Cela como “el iniciador de un nuevo movimiento al que se llamó tremendismo”, una corriente literaria que no resulta tan novedosa, agrega, ya que desde el romanticismo se configura “la propensión a revelar, en obras literarias, aspectos de la realidad horribles por su violencia, por su fealdad o por su abyección” (70-71). La definición de las obras de Cela como tremendistas ha sobrevivido hasta ahora, pese a que el propio autor la rechazó rotundamente, conforme ilustra su novela *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, por ejemplo, en donde declaró, en el prólogo, que esa definición constituye una “estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da”. Ciertamente, según lo que acabamos de demostrar mediante el análisis crítico de ambas obras, Cela no se propuso revelar aspectos “horribles” de la realidad, sino que se propuso crear y parodiar las narraciones de Anselmo y del transcriptor para así estimularnos a desenmascararlas, percatándonos de cómo ambas narraciones constituyen sádicas fantasías o simulacros que *no reflejan la realidad*, sino el *perverso odio* hacia el “otro” padecido por los autores monológicos que las concibieron en su respectivo “misterioso santuario de la cabeza” (para usar una expresión de Bécquer). Puesto que, en las dos obras, Cela está denunciando un racismo que refleja el propagado por el régimen franquista, podemos concluir que no solo se hace necesario seguir analizando estos textos desde una perspectiva dialógica similar a la que hemos propuesto en este estudio, sino que igualmente se hace necesario abordar los otros textos del autor desde una

perspectiva equivalente a fin de no hacer el oído sordo a la invisible voz de protesta política de Camilo José Cela contra la ideología misógina, homofóbica, sexista, clasista y racista tóxicamente instituida por la dictadura fascista de Francisco Franco.

NOTAS

<sup>1</sup> Se cree que, si bien la novela tiene lugar durante el franquismo, Cela la situó en un contexto histórico inmediatamente anterior al final de la guerra civil para evitar conflictos con la censura. Por motivos que ya han a resultar evidentes, estamos de acuerdo con esta opinión.

<sup>2</sup> En efecto, el manuscrito compuesto por el transcriptor contiene una enorme variedad de elementos semánticos y contextuales que operan como marcadores de “lo gitano”, cuya percepción se fundamenta en una noción configurada por patrones imaginarios formados y por discursos sociales. Para ofrecer otro ejemplo, se lee que el pueblito perdido por la provincia de Badajoz en el que vive Pascual está situado “sobre una carretera lisa y larga como un día sin *pan*” (21), palabra esta que, se puede inferir, funciona como un marcador de “lo gitano”, pues se utiliza en una comparación con la pista o terreno sobre el cual se asienta el extremeño pueblo de Pascual, de suerte que así puede evocar (aunque negándolo) el nombre “Marochandé” que en caló significa “la tierra del *pan*”, el nombre que los gitanos le dieron a la región extremeña apenas llegaron a ella. Otro ejemplo de marcador de “lo gitano” se puede notar en la decoración de la choza de los padres de Pascual, la cual recuerda la decoración típica de una popular “casa gitana” por sus *souvenirs* coloridos, abanicos y toreros: “un vasar con lozas de adorno”, “jarras con recuerdos pintados en azul”, “platos con dibujos azules o naranja” y, en las paredes, una fotografía de una “joven abanicándose” y un retrato “del Espartero con el traje de luces” (24).

<sup>3</sup> Germán Gullón es quizás el único estudioso que ha elaborado una lectura más crítica del transcriptor, a quien considera como representante del “protointelectual de la posguerra”. Sin embargo, ve a Pascual como “el verdadero narrador de la obra”, el cual quiere comunicarse, explicarse, pero “su incapacidad de expresión” se lo impide y, por tanto, no puede “evitar las consiguientes acciones criminales”. Para Gullón, la violencia de Pascual se debe a su incapacidad lingüística. Defiende que contar su propia vida constituye “un acto heroico” de parte de este personaje, ya que “supone su lucha contra la palabra, corrompida por los lenguajes oficiales de nuestra España, los religiosos y los políticos”. Limitado por su incapacidad de expresión, este Pascual “heroico” está “condenado de antemano” por el transcriptor y por los secuaces a cuya complicidad este acude para corroborar que se trata de un hombre de cuyo ejemplo se debe “huir”: los “tertulianos, curas, médicos y guardias civiles” que “presidían la vida social española de posguerra”. La misión del transcriptor consiste en “certificar” la maldad de Pascual: desde “la falsa atalaya del intelectual imparcial”, el transcriptor “cumple su misión con éxito” y, por consiguiente, el Pascual “heroico” queda suscrito a un orden “pensado para ejemplificar un modelo anti-heroico”.

<sup>4</sup> En efecto, Bécquer empleó la técnica dialógica para denunciar las injusticias contra los derechos humanos de los individuos más desfavorecidos en la sociedad propagadas por escritores románticos como Espronceda (Mizrahi 1994). Similar técnica dialógica utilizó Miguel de Unamuno en su cuento “Juan Manso”, el cual en realidad constituye la parodia de una propaganda política a favor de la regeneración de la masculinidad nacional, propaganda que engañosamente se hace pasar por una “antiquísima tradición” o leyenda popular (Mizrahi 2022).

<sup>5</sup> Según Fernández Pérez, la táctica de introducir a un personaje o personajes como si estos ya “fueran familiares para el receptor [...] refuerza la sensación de veracidad” y hace “más creíble, más real, el relato”.

<sup>6</sup> Claro es que, simbólicamente, el nombre de Marcelo sugiere lo contrario pues, según el *Diccionario de Nombres* de la Fundación de la Lengua Española, este nombre “Mar-celo” proviene

del latín “mar” y “cielo”, es “diminutivo de Marcus o Marco”, y está asociado a Marcial, “el que pertenece a Marte: ‘el hombre marcial, el guerrero’” (60).

<sup>7</sup> El nombre de Dolores también está simbólicamente relacionado con el de santa María y, por lo mismo, a su vez con el de Marta pues, como nota Abrams: “Under Dolores, a name of biblical origin, Tibón lists: Nombre místico, alusivo a los siete dolores de la Virgen María (Viernes de dolores). Plural de dolor, latín dolor, derivado de doleo, ‘experimentar dolor, sufrir,’ que se ha relacionado con dolo, ‘cortar (la madera) con hacha.’ El sentido primitivo de doleo fue tal vez ‘recibo golpes, soy batido’” (442). Así, el nombre de Dolores incluso sugiere la idea de que, como Marta, ella también podría eventualmente llegar a ser decapitada por Marcelo si un día se cansara de desempeñar su papel de “perfecta casada” en silencio, cayendo en el “pecado” de protestar o de rebelarse contra la esclavitud a la que él la sometía debido a su “infantilismo”.

<sup>8</sup> Agradecemos el dato sobre la existencia de la “Estación de la Esclavitud” al anónimo lector o lectora que evaluó este artículo para publicación en *ConSecuencias*.

## OBRAS CITADAS

- Abrams, Fred. "'Tremendismo' and Symbolic Imagery in Cela's 'Marcelo Brito': An Analysis." *Romance Notes*, vol. 14, n.º. 3, 1973, pp. 439-44. <http://www.jstor.org/stable/43801096>.
- Albanese, J. S. (Ed.) *The Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2014.
- Asensi, Manuel. "El teatro de marionetas en Bajtín." *Filosofía*, 2014. <http://filomasnou.blogspot.com/2014/05/el-teatro-de-marionetas-en-bajtjin.html>
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minesota Press, 1984.
- Beck, Mary Ann. "Nuevo encuentro con *La Familia de Pascual Duarte*". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 30, n.º. 3/4, 1964, pp. 279-98. <http://www.jstor.org/stable/30202870>.
- Castellet J. M. "Iniciación a la obra narrativa de Camilo Jose Cela". *Revista Hispanica Moderna*, vol. 28, 1962, pp. 107-50.
- Castro Rodríguez de, Mayca. *El colonialismo franquista en Guinea Ecuatorial: Una lectura crítica en clave decolonial*. Universidad de Granada, 2013. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/51827>.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Destino, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Esas nubes que pasan*. Austral, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Destino, 1979.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Legal Forum*, vol. 139, 1989. [https://scholarship.law.columbia.edu/faculty\\_scholarship/3007](https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/3007)
- Deeds, E. Finger. "Exercises: Parody as a Practice for Postmodernity." *European Journal of English Studies*, vol. 3, n.º. 2, 1999, pp. 226-40.
- Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Routledge, 1995.
- Donahue, Francis. "Cela and Spanish 'Tremendism'". *Western Humanities Review*, vol. 20, n.º. 4, 1966, pp. 301. <https://www.proquest.com/openview/d8ab3e581aa5ab4eea3f413385f6dc31/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1820945>
- Feldman, David M. "Camilo José Cela and *La familia de Pascual Duarte*". *Hispania*, vol. 44, n.º. 4, 1961, pp. 656-59.
- Fernández Pérez, José Luis. "'Marcelo Brito': primeros pasos hacia el tremendismo en la obra de Camilo José Cela". *El Coloquio de los Perros. Revista de Literatura*, vol. 14, n.º. 3, 2014. <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/category/jose-luis-fernandez-perez>
- Foster, David W. *Forms of the Novel in the Work of Camilo Jose Cela*. University of Missouri Press, 1967.
- Fundación de la Lengua Española. *Diccionario de nombres*. [https://www.fundacionlengua.com/extra/descargas/des\\_18/CURIOSIDADES/Diccionario-de-los-Nombres.pdf](https://www.fundacionlengua.com/extra/descargas/des_18/CURIOSIDADES/Diccionario-de-los-Nombres.pdf)
- Garrido Ardila, Juan Antonio. "Violencia sexual en *La familia de Pascual Duarte*." *Arbor*, vol. 191, n.º. 772, 2015, pp. 1-12. <https://doi.org/10.3989/arbor.2015.772n2012>.
- Gatti, U., & Verde, A. "Cesare Lombroso: Methodological ambiguities and brilliant intuitions". *International Journal of Law and Psychiatry*, vol. 35, 2012, pp. 19-26.

- Gullón, Germán. “Contexto ideológico y forma narrativa en *La familia de Pascual Duarte*: En busca de una perspectiva lectorial”. *Hispania*, Vol. 68, No. 1, 1985, pp. 1-8. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contexto-ideologico-y-forma-narrativa-en-la-familia-de-pascual-duarte---en-busca-de-una-perspectiva-lectorial-0/html/01670ea0-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/contexto-ideologico-y-forma-narrativa-en-la-familia-de-pascual-duarte---en-busca-de-una-perspectiva-lectorial-0/html/01670ea0-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)
- . “El tremendismo literario”. *Ínsula : Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, vol. 7, n.º 81, 1952. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tremendismo-literario-0/html/00efbb84-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)
- Kaplan, Carina V. & Szapu, Ezequiel *Conflictos, violencias y emociones en el ámbito educativo*. Nosótrica Ediciones, 2019. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20200602034941/Conflictos-violencias-emociones.pdf>
- Livingstone, Leon. “Ambivalence and Ambiguity in *La Familia de Pascual Duarte*”. *Studies in Honor of José Rubia Barcia*. Eds. Roberta Johnson & Paul C. Smith. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1982. 95-107.
- Marañón, Gregorio. “Prologo a *La familia de Pascual Duarte*”, *Ínsula*, n.º 518-519, 1990, pp. 1-3.
- Marín Martínez, Juan María. “Sentido ultimo de *La familia de Pascual Duarte*”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 337-38, 1978, pp. 90-98.
- Mizrahi, Irene. *La poética dialógica de Bécquer*. Rodopi, 1998.
- . “Invisible propaganda política: la conversión del ‘afeminado’ en hombre nuevo y ciudadano soldado en ‘Juan Manso’ de Miguel de Unamuno”. *ConSecuencias*, vol. 3, n.º 1, 2022, pp. 28-50.
- Nerín, Gustau. “Mito franquista y realidad de la colonización de la Guinea Española.” *Estudios de Asia y Africa*, vol. 32, n.º. 1, 1997, pp. 9-30.
- Periáñez-Bolaño, Iván. “Huellas del trauma colonial romaní-gitano en España (1499–1978): Narrativas de recuperación y reparación de un pueblo con historia(-S).” *Open Library of Humanities*, vol. 7, n.º. 1, 2021. <https://doi.org/10.16995/olh.619>.
- Rivas Hernández, Ascención. “El manuscrito encontrado como recurso del realismo literario”. *Moenia. Revista lucense de lingüística e literature*, vol. 8, 2002, pp. 155-65. <http://hdl.handle.net/10347/5804>
- Rodríguez-García, Dan. “The Persistence of Racial Constructs in Spain. Bringing Race and Colorblindness into the Debate on Interculturalism”. *Social Sciences*, 2022. <https://www.mdpi.com/2076-0760/11/1/13>
- Rodríguez Guitiérrez, Borja. “Meandros narrativos en *Esas nubes que pasan*.” *Anuario de estudios celianos*, 2011, pp. 37-51, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4794802>.
- Rorty, Richard. “Derechos humanos, racionalidad y sentimentalismo”. [www.librevista.com](http://www.librevista.com), n.º 47, 2022. <https://www.librevista.com/derechos-humanos-racionalidad-y-sensibilidad.html>
- Rothea, Xavier. “Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista 1936-1975”. *Revista Andaluza de Antropología*, n.º. 7, 2014, pp. 7-22.
- Schaefer, Claudia. “Conspiración, manipulación, conversión ambigua: Pascual Duarte y la utopía histórica del nuevo Estado español”. *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 13, n.º. 3, 1988, pp. 261–81.
- Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. Prensa Española, 1970.

- . “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*”. *Papeles de Son Armadans*, vol. 13, n° 48, 1968, pp. 19-58.
- Soler Castillo, Sandra. “Estereotipos y prejuicios étnicos y raciales”. Doctorado Interinstitucional de la Educación, 2020.  
[https://die.udistrital.edu.co/blog/pre\\_textos\\_para\\_maestros/estereotipos\\_y\\_prejuicios\\_eticos\\_y\\_raciales](https://die.udistrital.edu.co/blog/pre_textos_para_maestros/estereotipos_y_prejuicios_eticos_y_raciales)
- Spires, Robert C. “Systematic Doubt: The Moral Art of *La familia de Pascual Duarte*”. *Hispanic Review*, vol. 40, 1972, pp. 283-302.
- Vega Martínez, Alejandro. “Los encantos y desencantos del método lombrosiano”. *Visión criminológica- criminalística*, 2017.  
[https://www.scribd.com/document/469419219/teroria-lombroso-pdf?\\_gl=1\\*143s94g\\*\\_gcl\\_au\\*OTAyMTIzNTA0LjE3MTkzODAyOTY](https://www.scribd.com/document/469419219/teroria-lombroso-pdf?_gl=1*143s94g*_gcl_au*OTAyMTIzNTA0LjE3MTkzODAyOTY)
- Villanueva, Darío. “Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca”. *El polen de ideas*. Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.

Received June 5<sup>th</sup>, 2023.  
Accepted September 6<sup>th</sup>, 2023.