Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela

by

Manuel Regueiro, B.A., M.A.

A Dissertation

In

SPANISH

Submitted to the Graduate Faculty
of Texas Tech University in
Partial Fulfillment of
the Requirements for
the Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Approved

Dr. Janet Perez, Chairperson

Dr. Genaro Perez, Committee member

Dr. Carmen Pereira-Muro, Committee member

Fred Hartmeister
Dean of the Graduate School

August, 2009

Copyright 2009, Manuel Regueiro

Reconocimientos

Deseo por este medio expresar mi agradecimiento por todo el apoyo que durante estos años he recibido de parte de todo el profesorado, mis compañeros y en general del Departamento de Lenguas Clásicas y Extranjeras y Literaturas.
A todos gracias.

Un reconocimiento especial a los miembros del tribunal a los doctores Janet Pérez, Genaro J. Pérez y a Carmen Pereira-Muró, por todo el apoyo, asesoramiento y ayuda que me han brindado. Sus consejos y advertencias me han sido de gran utilidad.

Y por último, quiero expresar mi personal gratitud a la Dra. Janet Pérez.
Sin su guía, su apoyo, consejos, dedicación y sobre todo su paciencia que excede sin dudas todos los deberes simplemente profesionales este trabajo nunca hubiera arribado a ningún puerto. Sirva su ejemplo para mis futuras metas y deberes.
Nuevamente, muchas gracias a todos.

Table of Contents

Agradecimiento ii

Abstracto vii

Capítulo I. Introducción 1

Notas al capítulo I 11

Capítulo II. Acercamiento a la crítica 12

Consideraciones generales 32

CJC: la herencia literaria y/en su obra 33

Valoraciones formales de los criticos de la obra de CJC 38

¿Agotamiento o experimentalismo? 40

Opiniones al fallecimiento de CJC 50

Notas al capítulo II 53

Capítulo III. Arte y realismo 60

Breves consideraciones teóricas sobre la Estética 60

Realismo, ¿realidad o ficción? 61

La novela de la Generación del 98 a la preguerra Civil española 65

Romanticismo/ Surrealismo/ realismo subjetivo 66

Existencialismo 68

Realismos en España de 1942 a 1999 y CJC 70

Novela experimental/ neo-vanguardia/ postmodernismo 75

Los realismos en la obra de CJC 77

El neo-realismo y la novela social (léase Realismo social) 79

Infrarrealismo 80

Notas al capítulo III 82

Capítulo IV. El realismo deformado. Estética de lo Feo 86

Formas más comunes de la Estética de lo Feo.
Degradación/ desmitificación/ técnicas de deshumanización 88

Lo grotesco 90
Lo carnavalesco 92
Lo grotesco en el Barroco español. Francisco de Quevedo 94
Forma de degradación: la marioneta/ el esperpento. El esperpento valleinclanense 96
CJC y la estética de lo feo 99
El tremendismo 100
Lo esperpéntico en CJC 104
Lo escatológico 104
Notas al capítulo IV 107

Capítulo V. El humor grotesco 112

CJC y el humor/ El humor y CJC 113
Algunos aspectos formales del humor 115
Modalidades del humor más comunes en CJC 116
Diálogos absurdos 124
Intercalación en el texto 124
El llamado humor negro/ humor macabro 125
Humor escatológico 128
Notas al capítulo V 129

Capítulo VI. Temas recurrentes en CJC 135

La Muerte 137
El miedo a la muerte 138
Morir joven 139
Morir viejo 141
La vida 142
La vida hostil y corruptora 144
La vida como una lucha de todos contra todos 145
La suerte, la predestinación y otras fuerzas similares 147
Otras actitudes humanas 149
La soledad 157
Los hombres, CJC y Dios 159
La enfermedad como tema literario 161
Sexo, erotismo y pornografía 164

El sexo/ lo erótico 166
El bestialismo 174
Algunos personajes prototipos 175
Opiniones del feminismo 179
La niñez 181
El hombre de acción versus hombre de ideas 183
Hombre masa versus hombre individuo 185
La hombría 187
Los perdedores 190
El perdedor nato: tontos, impedidos, etc. 191
Los pobres y la pobreza 193
La prostitución 197
La violencia y la crueldad 203
La violencia como espectáculo 207
La guerra/ guerra civil/ la postguerra 215
Causas de las guerras civiles en España 217
La visión histórica de CJC 219
CJC y la Guerra Civil (1936-1939) 223
La culpabilidad 226
Galicia en la obra de CJC 227
Notas al capítulo VI 234

Capítulo VII. Aspectos formales y procedimientos escriturales 248
Estilo y proceso creativo 250
Fragmentación de la narración 253
Orden de la narración 254
Encadenamiento para la reconstrucción 256
Fuentes del lenguaje literario de CJC 259
Sintaxis 260
Letanías 263
Oralidad 266
CJC y la oralidad en función de la obra 268

Las *malas* palabras y CJC 270
Otros juegos con el lenguaje 273
Subjetividad, narcisismo, metaliteratura y la memoria 273
Intercalando voces e historias en una misma narración 276
Lenguaje formal o lenguaje poético 277
Sonoridad 279
Oposición símbolo/ metáfora 280
Intertextualidad 280
Diálogo 283
Diálogo interior/ monólogo simulado 284
La ambigüedad en el texto 285
Notas del capítulo VII 291

Capítulo VIII. Conclusiones generales 298

Obras citadas y seleccionadas 304

Anexos

Anexo I. Diferentes formas de presentar un texto 317
Anexo II. Ejemplos de estructura cíclicas 322

ABSTRACTO

Camilo José Cela Trulock (1916-2002) escritor español, nacido en Iría Flavia, Galicia, es uno de los autores de más reconocidos de la segunda mitad del siglo XX, con una amplia producción novelística, entre las cuales se destacan dos obras, consideradas como esenciales: *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951); así mismo cuenta con varios tomos de compilación de artículos, ensayos, conferencias, varios libros de viajes, además incursionó en poesía y en el teatro.

En vida obtuvo varios premios nacionales e internacionales, los más importantes: el Príncipe de Asturias de las Letras (1987), Nobel en Literatura (1989), siendo el primer novelista español en ganarlo y el Cervantes (1995), el mayor galardón para un escritor en castellano. Fue Miembro de la Real Academia Española desde 1957, ostentó diversas condecoraciones y varios doctorados Honoris Causa en varios países, incluso no hispano-parlantes.

La elección de este autor y de su obra no se basó sólo en lo expresado; o incluso en las polémicas que su obra y su vida han generado y generan; sino por considerar que su mayor éxito y aporte a la literatura española y universal, fue capacidad para adecuar reactualizando a su tiempo toda la herencia literaria. Fue un heredero consciente de todo el valor y posibilidades que encierra la mejor tradición literaria, desde la medieval, al Siglo de Oro, en particular el Barroco español, a las Generaciones del 98 y del 27, por referirnos sólo a la española, se pueden rastrear en sus páginas, y esto CJC lo reconoció.

No obstante el interés que este autor ha despertado en numerosos estudiosos y críticos, este aspecto de su obra, las fuentes de su *neobarroquismo* no han sido del todo abordado. Sirva este intento como un posible acercamiento, un paso en ese sentido.

Capítulo I

Introducción

Con paciencia y libros a mano todo se prueba.
Benito Pérez Galdós

Si a alguno no le agrada este juego mío, que no me lea, o,
si lo lee, que lo olvide, y, si no lo olvida, que lo perdone.
Julio Ausonio[1]

El abordar el estudio de una destacada y polémica personalidad en la literatura es siempre un riesgo: primero por su amplia producción de casi sesenta años; segundo por lo variado (o al menos diferente) de su obra; tercero porque fue un escritor que se estuvo reinventando constantemente (y no sólo en lo literario), llegando a alcanzar los más prestigiosos premios literarios: el Nobel y el Cervantes (sí merecidos o no, eso sería cuestión aparte). Estas y otras circunstancias han hecho que una parte de la crítica (salvo excepciones), dividida entre *filias y fobias,* haya producido un volumen considerables de trabajos de todo tipo y propósitos de los cuáles se ha tenido acceso directo a sólo una parte, aunque considerablemente representativa, además de la lectura de lo más significativo de CJC. Así, a partir de la crítica especializada y la lectura crítica de CJC, se han formado los criterios y valoraciones sobre los aspectos más significativos, que serán abordados en detalle en los correspondientes capítulos; y al final queda siempre el reto de intentarlo con el mayor rigor y honestidad posible.

Por características de este autor, y como método de trabajo se deben seguir el consejo, que indirectamente, dio a todo quien pretenda adentrarse críticamente en su obra; y ante la cual nunca menos oportuno que la *duda sistemática*; el tomar cada una de sus afirmaciones con cautela y someterlas a análisis contrastándola, de ser posible, con otras fuentes; no obstante, este trabajo estará lleno de *quizás, es posible, parece ser*, etc., y quizás con más preguntas que respuestas para algunos aspectos que en ocasiones son sólo tratados tangencialmente. Dejemos que sea CJC quien hable: en una anécdota aparecida en *Memorias, entendimientos y voluntades*, advertía:

> […] una vez en Tuy, teniendo ocho o diez años, mi tío Fernando hizo creer a todos sus compañeros de casino que yo era una calculadora mental.
> Ya verán, ustedes observen con atención porque esta criatura es un verdadero genio, se conoce que sale bien la mezcla de gallego e inglesa. A ver, Camilito, ¿cuántos son 19 X 27?

> Yo entonces cerraba los ojos y respondía a bote pronto, con un hilo de voz y como en trance.
> 723.
> No era verdad pero todos decían *¡qué horror! ¡qué chiquillo!* y se quedaban pasmados. Ni uno solo de aquellos señores sacó un lápiz jamás para hacer la cuenta; mi idea de que las personas mayores son tontas o casi tontas tiene su fundamento, según se ve. (*Memorias*…, 54)

Esta cita brinda una importante lección: CJC espera que se actúe como los señores del casino de Tuy; pero a pesar de lo anterior, todo hay que decirlo, CJC a lo largo de su carrera (sesenta años más o menos ininterrumpidos) fue dejando pistas, evidencias que permiten un intento de acercamiento a su obra y su vida. Una de las mejores descripciones que sobre CJC he leído fue hecha por Manuel Trujillo, periodista y cuentista venezolano, quien hizo la siguiente semblanza:[2]

> Con mala intención, eso es. Y es que si la mala intención va por delante es porque Camilo José Cela, según los comentarios de salón, es un gran malintencionado. Pero con Cela no hay remedio: a los cinco minutos uno está convencido de que Cela es un *lobo*, pero es un *lobo* simpático. Y lo primordial; Cela es un lobo que no engaña a Caperucita sino que le dice a la ingenua niña que se la va a comer. O sea, que Cela es sincero. (Trujillo citado por Guerrero, 228)

No obstante y antes de presentar la hipótesis básica de este trabajo (la cuál puede ser a su vez subdivida en aspectos más particulares), hay consideraciones que desearía abordar por considerarlas válidas a cualquier autor, y resumida en la frase "el bosque no deja ver los árboles;" pero desde su inversión: "el árbol y en ocasiones la hoja no deja ver el bosque." Tratemos de explicarlo: la crítica y los estudios, por razones obvias, se suelen centran en un autor, un período, una obra o grupo de éstos, o en aspectos, temas, tópicos específicos; y en ocasiones el lector tiene la sensación de que se observa una isla solitaria en medio de un océano. Un autor, una obra, no deben ser analizados al margen de la producción general de su época; además una obra no debe ser analizada al margen ni separada del corpus de ese escritor. Todo está en una muy estrecha interrelación, y el limitarlo, por las razones que fuesen, sólo permite llegar a conclusiones parciales, fragmentadas, provisionales, y a nada más, y toda lectura que pretenda ser crítica debe respetar el texto que analiza; y por último, pero no menos importante, evitar los juicios de valor porque suelen ser altamente subjetivos.

CJC fue partidario de que su obra sólo fuera abordada desde el análisis del aspecto formal y, sin dudas, estamos en presencia de un gran escritor, en el sentido de su capacidad para aprovecharse de toda la herencia literaria española, entendiéndose primordialmente la del Siglo de Oro y en particular el Barroco; sin excluir otras. CJC tuvo consciencia del valor de la herencia literaria que le precedía y tuvo la capacidad de reconocerlo y de reactualizarla, adecuándola a las necesidades estéticas y gustos más modernos. El *neobarroquismo* en CJC ha estado presente tanto en los temas, recursos y el manejo del lenguaje literario; y la indagación de las fuentes de su obra, no puede ser limitada cronológicamente a los creadores más próximos a él, por más que éstas influyeran en su formación o en su carrera de escritor, sino en las raíces más tradicionales.

Unas aclaraciones antes de pasar a presentar la *hipótesis de trabajo* básica del presente estudio; la cuál responde a dos aspectos de una misma realidad: primero a consideraciones válidas a la literatura, al arte en general; y la segunda al acercamiento a las fuentes literarias del mundo literario de CJC en particular. Comenzando por las generales para la literatura, el arte en general:

1) es un sistema que se retroalimenta a sí mismo en su propio desarrollo (el estudio de la permeabilidad literaria queda pendiente; pero está implícito en muchas de las conclusiones a que se llegan); y es un reflejo de la realidad y las ideologías de su momento;

2) los recursos formales son *neutros* (una metáfora, por ejemplo, puede ser empleada en cualquier género y modalidad de la literatura, y sus aspectos *técnicos* no varían sustancialmente en dependencia a la *intencionalidad* de su empleo);

3) al contrario, el substrato ideológico sí incide en la intencionalidad del autor, y por tanto, en su obra. (Si se plasmaran en diapositivas a dos columnas los aspectos más generales de los diferentes movimientos literarios—en una los recursos formales, temáticos, en la otra sus respectivos substratos ideológicos—, se podría observar que en movimientos diferentes la primera columna es casi invariable, no así para la segunda. Esta afirmación no se pretender derribar o apoyar ideas mecanicistas, de la *teoría del péndulo*, o la existencia de sólo dos polos posibles de posicionamientos opuestos entre sí, por ejemplo, *romántico versus clasicismo*;

4) todo modelo teórico es producto de un proceso de generalización y abstracción destinado a hallar, establecer y destacar sus puntos esenciales; y ese proceso conlleva

a desechar los aspectos más particulares y accidentales. Un modelo teórico es sólo un referente, una guía metodológica y no algo invariable y dogmático aplicable a todos los casos y situaciones;

5) se denomina *ideología* en este estudio a la resultante de los valores socio-culturales en su sentido más amplio (estéticos, los éticos, los políticos, religiosos, etc.); y por tanto sujeta a cambios históricos; e incluso en un mismo marco histórico-social se presenta la coexistencia de diferentes ideologías, antagónicas o no entre sí; y *discurso oficial* al que representa a la ideología dominante de un momento histórico dado.

La hipótesis de trabajo básica es que CJC fue un heredero y deudor de la literatura tradicional española, y la presencia de la del Siglo de Oro, y en particular el Barroco, son las fuentes literarias primarias de su obra, y que su *neobarroquismo* no se limitó a la forma que adoptó su escritura (caótica, ambigua y compleja, *oscura* dirían en el Barroco) y que se hizo más evidente en el decurso de su carrera. Como otros aspectos relacionados a ésta veremos que:

1) CJC declaró reiteradamente esa deuda con las fuentes más tradicionales, lo que difiere con respecto a la más cercana en el tiempo a él, y su actitud fue maximizar o minimizarla, llegando a tratar de *borrar, anular,* por diversos motivos ciertas influencias evidentes en su obra; y, una vez más, motivo para tomar sus declaraciones con cautela;

2) pese a sus reiteradas declaraciones de no juzgar o emitir ninguna valoración personal, en realidad quiso ser una voz y además una voz escuchada, pero lo hizo de una forma indirecta a través de su humor grotesco, de su visión tragicómica de la vida, en medio de fragmentaciones, ambigüedades, decir y desdecirse;

3) fue ecléctico y solía mezclar los temas y recursos formales en función de cada proyecto en cuestión;

4) su obra forma un solo cuerpo y debe ser vista como tal (sin excluir estudios particulares o parciales);

5) se observa un tratamiento diferencial de los temas de acuerdo al momento de su creación o publicación; por razones generalmente extraliterarias; así en su tercera etapa (1968-1999) la tendencia es la de usar y *abusar* en forma creciente de ciertos aspectos;

6) siempre escribió en función de un público dado, tratando de satisfacerle (otra cuestión es que lo lograse o no), pero su obra se dirigía a ese lector potencial, con afinidades ideológicas y en gustos literarios;
7) los cambios socio-culturales e históricos, se reflejan en el tratamiento de temas antes ya reiterados, con variaciones tan considerables al abordarlos o silenciarlos (la intencionalidad se hace más elocuente por esos silencios selectivos en varias obras), que hace dudar de la autenticidad de sus afirmaciones;
8) CJC solía acercarse, aludir, aparentar que irá a abordar temas realmente espinosos, básicamente en un sentido extraliterario; y su actitud generalizada es detenerse, evadirla mediante la ambigüedad, la manipulación, las medias verdades con sus medias mentiras implícitas, en un no seguir más allá de lo que las circunstancias le dictaban como prudente;
9) este estudio sólo debe ser tomado como un acercamiento en desarrollo, con conclusiones provisionales y no como la *verdad absoluta*.

Es conveniente recordar las limitaciones propias de este estudio. Como se ha expresado, el estudio de las fuentes del mundo literario de CJC no se pretende abordarlas en toda su extensión y profundidad, lo puede ser una tarea casi imposible, y menos una búsqueda *arqueología*. Las advertencias de Mijail Bajtin, recordadas por Unvelina Perdomo se explican por sí solas:

> Bajtin deja claro que analizar la presencia de las fuentes genéricas en la obra de un autor no significa buscar las influencias de autores en particular, de temas o de obras, de forma aislado—ejercicio, por otra parte, siempre arriesgado y susceptible de equivocaciones—sino buscar una influencia más profunda. Lo que interesa–afirma el teórico ruso—es la influencia *de la misma tradición del género transmitida por los autores.* (Perdomo, 8)[3]

No obstante de que toda la obra de CJC parta de las mismas fuentes literarias, su carrera de escritor se pueden establecer tres períodos significativamente diferentes: 1) el *creativo* de 1942 a 1951; 2) de relativo silencio; etapa que se caracterizó por obras de compromiso (*La catira*), compilaciones de anteriores trabajos, obras menores u otras actividades literarias y culturales, como *Papeles de Son Armadans*; 3) la de 1968 a 1999; y la polémica si ésta representa su máximo momento *experimentalista* o si por el contrario refleja su *agotamiento*, lo que será debatido en el capítulo II.

Se podría preguntarse sí CJC fue una excepción o si por el contrario fue parte de una tendencia general entre los escritores españoles en su tiempo o incluso en las

generaciones anteriores a él; y el por qué buscar en el Siglo de Oro español sus fuentes primarias. En el transcurso del trabajo considero que esas preguntas tendrán sus respuestas y probarán en qué medida fue CJC un claro ejemplo de ese proceso. El reconocimiento es reiterado a través de sus declaraciones claras y determinantes, y entre las cuáles están éstas:

> […] la literatura de rompe y rasga, esa literatura que ahora se estila tanto –y en la Edad Media también—y que consiste en llamar a las cosas por su nombre y sin mayor mérito. (*Obra…*, VIII, 627)[4]

> Es muy posible que en España, no haya existido jamás una literatura nueva y si siempre, una literatura de raíz tradicional y uncida, férreamente, a su histórica evolución, a su pasado y cronológico devenir. (*Papeles…*, 5) [5]

> La literatura es una cultura. La literatura no es un producto de la casualidad. Es una carrera de antorchas: cada cual lleva el testigo, la antorcha, hasta donde puede; y ahí la recoge otro. Todos venimos de todos, y todos recibimos algo de lo que hay. (*Lo que dijo…,* 124)

> Absolutamente todos los que han escrito en español ante de mí me han influido. La literatura es una carrera de antorchas, no el producto de una generación espontánea. Todos los que han escrito en español, e incluso aquellos que han escrito en unas lenguas que yo ignoro, y que no los he leído ni traducido. (*Lo que dijo…*, 209)

En el proceso de desarrollo de la literatura española, diferentes movimientos y generaciones literarias fueron no sólo sus herederos directos del Siglo de Oro; sino que en muchos casos fue un retorno, una revalorización y reutilización de sus temas y recursos, más o menos conscientemente. El llamado Siglo de Oro tiene el atractivo añadido de ser un momento de gran esplendor creativo del arte español, en el cual se materializó lo mejor de sus antecedentes, las raíces de su pasado, y su proyección al futuro. CJC reconoció la influencia de escritores claves en la formación ya por el tratamiento de los temas como por el manejo del idioma, en Juan Ruiz, arcipreste de Hita el desenfado de abordar la realidad, especialmente la sexualidad (en medio del discurso oficial sexofóbico del franquismo) y su visión del arcipreste de Hita presente en muchas ocasiones e incluso para utilizarlo como título de una compilación de artículos, *Desde el palomar de Hita,* que contrasta con la de Marcelino Menéndez y Pelayo quien le sentenció que Juan Ruiz fue: "un precursor de Rabelais, un libre pensador en embrión, un enemigo solapado de la Iglesia"[6]; o de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera por el manejo de personajes y del idioma. CJC en este

sentido declaró: "El denominador común del *esperpento* y del *apunte carpetovetónico* podría ser el *Corbacho*, y de entonces para acá, esto es, no se ha creado nada nuevo. Se han ido actualizando actitudes, que no es lo mismo" (*Lo que dijo*…, 192).

Alguna crítica se enfoca en aspectos cronológicamente más cercanos a CJC y su obra, a veces sin tomar en cuenta sus fuentes, y centrándose en la forma en que se produjo toda esa literatura. Suelen hacer a CJC heredero y deudor de la Generación del 98 y de la del 27; y sin dejar de ser esto cierto, no indagan en las raíces de estas generaciones:

> La Generación del 98, como es fácil de suponer, no sale de la nada, no se presenta en el tabladillo literario español por artes de birlibirloque. Su trayectoria, desde los orígenes de nuestra literatura, no sería difícil de seguir y señalar, y su órbita, desde los cancioneros anónimos y los romancillos amatorios y picarescos, tampoco sería imposible de marcar.
> (*Los vasos…*,189) [7]

En España, desde los años 1920s básicamente entre los poetas que rechazaron la escritura automática (presupuesto básico del surrealismo) y proceden a su simulación, es decir desde una expresión controlada de ideas y sentimientos, juegan con los recursos para aparentar una libertad total del fluir de consciencia, las declaraciones de los poetas principales de la época sobre esto son muy conocidas por lo cual se omiten de repetirse. Además, y es altamente significativo, hubo un retorno y revalorización de figuras del Siglo de Oro, más o menos olvidadas; se vuelve, entre otros, en poesía a Garcilaso y a Góngora; Góngora predominará en la Generación del 27, y Garcilaso lo suplantará en el gusto de poetas afines con ciertas corrientes falangistas,[8] y en 1947 se volverá a ver un renacimiento del interés por Góngora.

CJC inició su carrera literaria en la poesía, quizá con pretensiones modernas pero fuertemente influidas en esa postura gongoriana, y no sólo por el verso escogido para titular su primer poemario de 1936 (publicado en 1945). Max Aub dio su explicación de los cambios poéticos de esta Generación y relación con el lector:

> De lo continuo, del correr seguido de las ideas, se pasa a lo discontinuo, al salto. Del progreso constante, a la idea de la creación por choque. La imagen y la metáfora, es el medio perfecto para ese fin (…). El lector pasa a ser parte integrante de la obra, se le hace responsable de la compresión, se le deja con la responsabilidad de aprender la idea del poeta (…) se le pide un esfuerzo, para lo que hay que tener cierto tiempo y gusto decidido. (Aub, 91)

En la revaloración que se viene haciendo de la Generación del 27 se ha destacado que ésta no se limitó a la poesía, sino que se cultivaron otros géneros; a pesar de que en éstos las influencias pudieron ser diferentes.

Algunos críticos españoles del momento calificaron de neorromanticismo al Surrealismo sin la utilización de la escritura automática, tomando en cuenta las similitudes formales de ambos movimientos y su común relación con el Siglo de Oro en su sentido más amplio.

A partir de este momento, pasamos a desarrollar la hipótesis fundamental para la obra de CJC, y en cada capítulo ahondaremos en sus características, a pesar de estar consciente que en ocasiones y a pesar de todos los esfuerzos hechos se pueden reiterar ciertos aspectos. CJC lo centró en la necesidad de ser auténtico en lo que se expresada, así en el prólogo a *Cuatro figuras del 98*, dijo: "para ser romántico, como para ser surrealista basta con ser auténtico […] y la autenticidad no tiene porque, forzosamente, apoyarse en el talento" (10).

Sobre el título de este trabajo *Fuentes del mundo literario de Camilo José Cela*, es necesario una pequeña explicación adicional. Se han sugerido cambios para el mismo a fin de hacerlo más claro a un posible lector; pero tras analizar los *pros y contras*, éste no sufrirá cambio. El agregar una clasificación como: *Tradicionales, barroco, barroquismo, neobarroco* u otra, si bien precisa una parte considerable de la obra puede tender a confusiones. Sería limitar a un movimiento o corriente literaria como la única y exclusiva fuente de la obra de CJC. Como ya se planteó aquí se pretende destacar la capacidad de CJC "para aprovecharse de toda la herencia literaria española, entendiéndose primordialmente la del Siglo de Oro y en particular el Barroco, sin excluir otras" (3).

Queda ahora aclarar el concepto de *fuente literaria*: tras consultar varios diccionarios, glosarios o compilación de términos literarios,[9] el resultado más común es definirla como: *principio, fundamentos, documento original de algún personaje, tema u obra*. En este trabajo no será utilizado en este sentido sino siguiendo las observaciones que hiciera Mijail Bajtin, y recogidas en este capítulo. Se considerará como fuente a las formas predominantes del tratamiento de los temas y los recursos literarios en un momento dado del desarrollo de la literatura; y cuando se refieran a la utilización de una obra o autor diferente a CJC en su obra, serán considerados como *Intertextos*[10] y no como *fuentes*.

El llamado Siglo de Oro español es un periodo cumbre y vital de la literatura, y del arte en general, y un referente obligado (tanto para aceptarlo como rechazarlo) para la cultura hispánica, como se reiterará hasta la saciedad en este trabajo. En el mismo se sucedieron diferentes modelos culturales: Renacimiento, Manierismo, el Barroco y su deformación ulterior. A fines didácticos el Barroco ha sido presentado de forma polarizada entre dos corrientes básicas y diferentes, en ocasiones contrarias: Conceptismo y Culteranismo, además de formas cultas y populares (cada una con sus respectivas características). Todas esas divisiones pueden conducir a equívocos, ya que la realidad no suele aceptar con facilidad los marcos teóricos y generalizadores de los críticos e historiadores; y encontraremos innumerables formas de combinaciones entre todas ellas. Un mismo autor pudo cultivar y cultivó tanto el conceptismo y el culteranismo, así como las formas cultas y las populares.

En el manierismo se presentan ya las siguientes características: alineación y narcisismo (de la obra y del autor); la *necesidad* de mostrar el *ingenio* condicionó una *estructura* desintegrada o fragmentada, alusiones culturales, lenguaje indirecto, etc., con la presencia de claves para su reconstrucción (codificación ↔ descodificación). El estilo predominaron las comparaciones de contrapunto, inusuales e incluso absurdas; la desproporción, desorden, paradojas, contrastes (oposición binaria), mezcla de realidad e irrealidad, a fin de lograra un ornato decorativo. Se verá una explosión de todos estos recursos cuando los valores socio-culturales referenciales serán cuestionados y exista una consciencia sobre la misma.

Del Barroco, José Antonio Vizcaíno (1985, 62-63), centrándose en la figura de Francisco de Quevedo caracterizó el barroco español (en lo literario y extraliterario) de la siguiente manera: 1) aceptación de normas perceptivas clásicas aristotélicas; adaptadas a su visión de la vida y del hombre; 2) como el reflejo de la degradación de la influencia real de España, en su papel de Imperio: la apariencia contra la realidad no visible; 3) un rechazo al realismo anterior, basado en la convicción de que la realidad aparente oculta, disimula, la realidad real; y este contraste adquiere formas ambiguas, artificiales, y es muy recargado en las formas (Culteranismo), y/o en los conceptos (Conceptismo); 4) y aunque muchos estudiosos suelen contraponer Culteranismo y Conceptismo,[11] son dos expresiones de una misma mentalidad, a veces predomina la primera en la poesía, y la segunda en la prosa, pero ambas utilizaran los mismos recursos literarios: metáfora, simbolismo, paradojas; 5) suplanta

la concepción renacentista del hombre y de la naturaleza, con su carga positiva y optimista, y la revierten en elementos negativos y pesimistas, donde prima la desilusión y una amarga desconfianza en el presente y el futuro; 6) en su aspecto formal hay un marcado interés por "violentar los sentimientos del hombre y sacudirlos, haciendo hincapié en determinados retoques efectistas;" 7) el uso y abuso de los estímulos sensoriales (color, luces, sonidos, descripciones) e intelectuales (el uso y abuso del ingenio, incluso de la forma sobre el contenido), y los sentimientos (el miedo, la duda, la desconfianza, la compasión); y 8) una gran mezcla de misticismo espiritual con una estética de lo grotesco.

Las observaciones de Ángel Valbuena en la introducción a una edición de *La dama duende* (1976), de Calderón de la Barca sirve para exponer algunos de los recursos más utilizados en el Barroco:

> […] un mundo engañoso, cuyas apariencias mienten, en el que la sorpresa asombra y hace perder el norte al individuo. Una tela de sucesos dudosos guía al hombre por un laberinto intrincado, mientras los sentidos recogen contradictorios mensajes. En esta situación caótica, la defensa del personaje es la fe en sí mismo, que se confiesa en la frase *soy quien soy*, que le deja un poco asilado de sus circunstancias. (Valbuena, 22)

> Reduce el tiempo y condensa las situaciones esenciales. Planea cuidadosamente la trama, explica la escena de modo que el público no pierda detalle, complica la situación, cambia la perspectiva, añade elementos desconcertantes hasta que el embrollo parece que no da más y en ese momento se incrementa la dispersión para, en una rápida peripecia, conducir al desenlace. (Valbuena, 23)

Todos estos aspectos u otros que serán abordados en su momento, se deben de tener presentes durante la lectura de este trabajo con el fin de establecer los lazos de conexión y de deuda cultural-literaria en la obra de CJC. Ahora sólo nos queda ir probando la hipótesis planteada en los respectivos capítulos de este trabajo.

Notas del Capítulo I:

[1] Julio Ausonio (¿c. 310 -395) poeta latino y preceptor de gramática y retórica de Graciano.

[2] Manuel Trujillo, "Camilo José Cela habla de la novela venezolana que nadie conoce," *Últimas Noticias*, Caracas, 6 de abril de 1955. Tomado de *Historia de un encargo, La catira de Camilo José Cela*. (2002) de Gustavo Guerrero.

[3] Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, citado por Unvelina Perdomo.

[4] *Tobogán de hambrientos*. "La Belencita…," en *Obra completa,* VIII, 627.

[5] *Papeles de Son Armadans*, Número 79, octubre 1962, 3-20.

[6] Citado por Dámaso Alonso, "La injusticia social en la literatura española." Valencia, Número 2, febrero 1937

[7] "El 98" en *Los vasos comunicantes,* 187-208.

[8] Maria Isabel Navas (1996, 29), en referencia al trabajo de Sultana Wahmon, y en lo que ella denominó *modelo machadino:* "Este modelo fue formulado por Pedro Laín Entralgo en su libro *La Generación del 98*. Su objetivo es establecer las nuevas relaciones con que con la política debía mantener el falangismo intelectual, después del fracaso del fascismo en la II Guerra Mundial y la pérdida de la hegemonía política de la Falange en el gobierno franquista a partir de la destitución de Serrano Suñer. Si los sueños imperialistas de la Falange había nutrido la estética gracilasista, la frustración de esos sueños obligaba a una redefinición de posiciones tanto políticas como estéticas" (29). Agrega que: "Si el artista no debe ya responder a las consignas del Estado, su nuevo campo de actuación será la propiedad individual. De ahí la exaltación que del romanticismo se realizó desde las páginas del Escorial […]. Los antiguos garcilasistas se repliegan ahora hacia posiciones netamente individuales. Se trata del refugio en la *intrahistoria*, al que se acogen Rosales, Panero, Vivanco" (30).

[9] La referencia a este tipo de obra permite observar algunos problemas que los estudiantes de literatura o a un lector en general se les suelen presentar. En el *Manual de términos literarios* (1987), de Joe Bas y George Iwanaga, no se recogen términos como *barroquismo, neo barroco, intertextos.* Por ejemplo bajo Introito: "prólogos, prefacio, introducción, proemio, exordio, loa, isagoge, entrada o principio de la obra literaria" (81). Para Laberinto: "composición poética de capricho en la que los versos quedan colocados o redactados de tal forma, que pueden ser leído de izquierda a derecha y viceversa; de arriba abajo y viceversa, sin que se pierda ni el sentido ni la cadencia." (84) Lo que no se corresponde a lo que se entiende por prosa laberíntica o laberinto.

[10] En cambio en *Key Concepts in Literary Theory* (2002) de Julian Wolfreys, Ruth Robbins, y Kennenth Womack, el intertexto es definido de la siguiente manera: "Term coined originally by Julia Kristeva, intertetuality refers to the ways in which all utterances (whether written or spoken) necessarily refer to other utterances, since words and linguistic/grammatical structures pre-exist the individual speaker and the individual speech. Intertextuality can take place consciously, as when a writer sets out to quote from or allude to the works, of another. But it always, in some sense, takes place in all utterance" (48).

[11] Helmut A. Hatzfield (1966, 127) citó las opiniones de Leo Spitzer (*El barroco español*) quien afirmaba que "el conceptismo y el culteranismo en el fondo son rasgos de estilo medieval. Si lucen con más resplandor en el Siglo de Oro es gracias a las bellezas sensuales que el Renacimiento les ha añadido embutiéndoles en los antiguos planos."

Capítulo II

Acercamiento a la crítica

De esta burla pasada hice un cierto cantar,
que, si no es muy hermoso, tampoco es muy vulgar;
hasta que el libro, entiendas no quieras censurar,
que una cosa es leer y otra interpretar.
Juan Ruiz, Arcipreste de Hita
Libro del Buen Amor, estrofa 986.

La teoría de la crítica literaria moderna se debate entre varias escuelas, movimientos y metodologías que se polarizan en dos posiciones diferenciadas y extremas, volviendo, en esencia, al origen de la cuestión: el arte es la forma o es el contenido. Además de estas posiciones extremas y polarizadas, otras intentan combinar sus ventajas y enfoques buscando encontrar un punto de balance que permita una compresión más abarcadora y completa. La consecuencia más negativa, por decirlo de alguna forma, del uso de una metodología excluyente, subyace la en la idea de que la elegida es suficiente en sí misma, y por lo tanto excluyente de otros enfoques. Una misma realidad, una novela, puede ser observada desde diferentes puntos de vistas e incluso con diferentes objetivos, y todos los posibles resultados pueden ser ciertos y válidos, aunque parciales, de esa realidad, y en tal caso debemos reconocer que intentamos un acercamiento parcial y limitado, con determinados objetivos, ya sea en su aspecto formal o de su contenido.

Pensemos que ese libro sea *La barraca* (1898) de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928); busquemos el momento donde surge el conflicto entre Batiste y Pimentó, porque el primero acepta las nuevas condiciones sobre la renta de la parcela. Quizás, un lector verá aquí el discurso de la otredad: Batiste es el Otro y, el propio texto, le daría los argumentos para sostener sus conclusiones pero, por otra parte, el mismo lector u otro podría rastrear el conflicto histórico originado por el proceso de capitalización de los arrendamientos en la zona de Valencia hasta Cataluña (1875-1879), o el de la *rabassa morta*, e incluso, alguien podría ver un ejemplo literalizado de la teoría de la renta diferencial de Carlos Marx; y en definitiva, todos los lectores han leído las mismas páginas del mismo libro. Enrique Anderson Imbert (1957) dijo: "un economista, que sabe bien qué es el dinero, puede enfracarse en el *dinero de las novelas de Balzac* […] pero un estudiante de literatura, que no sepa qué es el dinero

se quedará dando vueltas a este tema, sin pisar ni en la economía ni en la literatura." (17)

> El método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarme
> que a una colección de versos de almanaque.
> Octavio Paz (*El arco y la lira*).

Por los propósitos y los límites de este trabajo y, por supuesto mi capacidad y conocimientos, impiden intentar siquiera un recuento de los diferentes enfoques de metodología de análisis literario; pero durante la preparación de este trabajo, me percaté que hay una tendencia a tratar de explicar o refutar ideas a partir de ellas mismas, desde su propio discurso, lo que conduce, al máximo a encontrar sólo las variaciones sobre la misma, todos sus aspectos y ángulos; pero sin salir de ella. Lo cual es, en cierta manera, quedarnos en el análisis escolástico, en el cual y a partir de unos supuestos dados como axiomáticos, usar un sistema de acumulación encadenada de argumentos y contra argumentos que van cubriendo todos los posibles detalles, sin dejar el menor de los aspectos sin analizar, y así logran establecer un sistema cerrado, que se prueba a sí mismo, siendo autosuficiente. Incluso que sirve de base para su autorecreación; cuando otro filósofo cuestione desde los mismos supuestos otros aspectos o casos no vistos con anterioridad, como nuevas aplicaciones.

Cualquier intento de refutarlo, se hace imposible si no partimos del cuestionamiento de sus propios supuestos básicos; en el caso de nuestro ejemplo, la diferencia sería partir desde una concepción de la lógica formal o de la lógica dialéctica. Resumiendo, la actitud analítica más peligrosa es la tendencia a excluir las restantes, así, por ejemplo, los formalistas excluyen de sus análisis artísticos y literarios los aspectos extraliterarios, socio-histórico-culturales, convirtiéndolo en algo ahistórico; mientras que para la otra posición, caer en una subordinación mecanicista del arte y analizarla sólo como un reflejo de las llamadas relaciones sociales de producción.

El Nuevo Historicismo contrapartida de la Nueva Crítica u otros sistemas formalistas, lo intenta ser también de otros enfoques historicistas considerados ya superados o cuando no erróneos. No se descarta el análisis formal del texto, sino que se pretende tener una visión de conjunto, de la interrelación entre lo formal y el contenido, en su dimensión histórica y social. Esta tendencia, basada o fuertemente

influida por interpretaciones del marxismo[1] basada en la interacción entre la base (sistema producción) y la superestructura que ésta crea y condiciona, donde el papel del crítico literario radica principalmente en buscar y entresacar del texto los elementos extraliterarios, que incluye al propio autor,[2] del *mensaje* en su obra, e incluso, la posible recepción del potencial lector. Suelen partir del supuesto de que al ser el autor un ente social, tiene que estar, consciente o no, inmerso en una *ideología*[3] y que su obra, explícita o implícitamente, la va a reflejar. Así, el papel del lector y del crítico es la de *rastrearlos*; aunque estos pueden aparecer implícitos o explícitos, alusiones o intertextos, e incluso, la necesidad de evaluar los silencios[4] y vacíos del texto; de tal forma que ante un texto, una novela, este tipo de análisis pudiera comenzar con una serie de preguntas: ¿por qué el autor eligió este tema y no otro?; ¿por qué lo presenta de esta forma y no de otra?; ¿cómo presenta a sus personajes, los hechos, su valoración de éstos, y por qué así y no de otra forma?

Es evidente que la selección y el tratamiento no son casuales sino, por el contrario, un acto conciente del autor. Pero este método tiene muchos inconvenientes, e incluso puede ser inútil; intentemos explicarnos: hay géneros literarios más propensos a este análisis que otros; es más fácil rastrearlos en una novela histórica, en una autobiografía, libros de memorias, e incluso en un libro de viajes o de impresiones, y, por supuesto, en una obra crítica. Pero aún así, el crítico estará siempre expuesto a: 1) no *ver* correctamente los rastros en la obra; 2) no *interpretarlos* correctamente; puesto que esto debe hacerse, al menos, desde dos perspectivas diferentes y quizás diferenciadas: la del autor y la del propio crítico, e incluso, desde la del potencial lector; 3) ha sido una interpretación *correcta* la que el crítico consideró como tal; 4) pero fundamentalmente, respetar el texto en letra y espíritu, y no forzarlo, a fin de probar *su* particular punto de vista. Umberto Eco nos advierte de esto:

> Las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida. Pero, para poder jugar a ese juego, por el cual cada generación lee las obras literarias de manera distinta, hay que estar movidos por un profundo respeto hacia lo que, en otras obras, he denominado la intención del texto. (Eco, 2005, 13)

José Antonio Cid estudiando el Romancero hispano,[5] pero extensible a otros géneros y momentos literarios dijo: "[…] un texto que, en su estado ideal es cerrado y *perfecto*

en sí mismo, según lo concibió su autor y único responsable. Los receptores pueden, claro está, interpretándolo diversamente, y ese es el sentido de la op*era aperta* teorizada por Umberto Eco y otros semiólogos" (51-52). Ya con anterioridad, Ortega y Gasset, se había expresado al respecto:

> Así, leer comienza por significar el proyecto de entender plenamente un texto. Ahora bien, esto es imposible. Sólo cabe, con un gran esfuerzo, extraer una fracción más o menos importante de lo que el texto ha pretendido decir, comunicar, declarar, pero siempre quedará un residuo ilegible. Es, en cambio, probable que mientras hacemos ese esfuerzo leamos, de paso, en el texto, esto es, entendamos, cosas que el autor no ha querido decir y, sin embargo, las ha dicho, nos las ha revelado involuntariamente, más aún, contra su decidida voluntad.[6]

Con esta larga pero importante cita, Ortega y Gasset nos advierte de la existencia de la multiplicidad de interpretaciones de un texto dado, debido a la posibilidad de diferentes niveles de lecturas, en dependencia de cada lector, e incluso aquellas que se le *escaparon* al propio autor, o las que el lector *cree* descubrir.

Uno de los problemas más comunes que encontramos al estudiar la crítica es la impresión de que ésta, en muchos casos, es preconcebida y que se limita a probarla utilizando el texto, quizás, sin recordar que, al decir de Galdós que: "con paciencia y libros a mano todo se prueba." Pero no toda la culpa recae en el lector crítico; el propio texto puede ser en sí ambiguo, puede ser *deficiente*, decir menos de lo que quisiera; o ser *exuberante*, da a entender más de lo que propone su propio autor. Y, en ocasiones, la recepción de la obra puede llevarnos a sorpresas. En el caso de CJC, éste podría ser un ejemplo: Francisco Pina, español exiliado español en México, escribió en la revista *Las Españas*[7]

> Confieso que la primera obra que leí de CJC me decepcionó bastante […]. *Pabellón de reposo*, en lo que no acerté a ver otra cosa que una serie de viñetas literarias muy elaboradas, escrita en una prosa tersa y agradable […] se trataba de un relato contado con buen estilo […] se advertía una emotividad forzada y falsa, así como ausencia de la fuerza y la intensidad […]. Es muy probable que mi decepción se produjera, más que por los méritos intrínsecos de la obra, por el hecho de haber oído hablar de Cela, como un escritor joven pero dotado de excepcionales condiciones para el cultivo de la novela […] en cambio que *La familia de Pascual Duarte* me produjo profunda impresión […]. Después leí de CJC su *Viaje a la Alcarria*. Lo primero en que uno piensa al terminar el libro es en el hambre del autor […] CJC, de quien, no sé por qué tenía la falsa idea de que era un señorito metido a escritor […] Cela no puede encontrarse a gusto respirando la irrespirable atmósfera falangista. (Pina, 1969, 223-230)[8]

Quizá Francisco Pina, como la mayoría de los exiliados al margen de su nacionalidad, *necesitaba encontrar* mensajes desde su tierra, aunque estos no existan; la distancia, el deseo y las esperanzas suelen crear falsas expectativas; aunque CJC fue un artífice en crear y cultivar falsas expectativas y opiniones en torno a su figura.

En el caso particular de la crítica literaria en España, desde la inmediata postguerra civil hasta la década de los 60 fue fundamentalmente formalista, como lo ha indicado Guillermo de Torre aunque matizando las causas:

> […] ello acontece en la década del 40, a poco de acabar la guerra civil--internacional de España. Hay quien lo explica diciendo que, dada la situación, debía ser difícil o temerario lanzarse a expresar opiniones sobre temas de cualquier índole, pero susceptibles de suscitar sospechas políticas, por consiguiente, una crítica como la estilística, que rehuía de opiniones y cobraba el aire de inocuo ejercicio lingüístico, venía a ser una fórmula tranquilizadora. (Torre, 1970, 108-109) [9]

En el caso de Dámaso Alonso habría que señalar además de la influencia de las ideas de Saussure (como la mayoría de los formalistas), las de Menéndez y Pidal, que tanto llegaron a influir en Dámaso Alonso y Amado Alonso. Este último concebía la crítica como un ver la obra desde dentro, en un intento de reconstruir el proceso creativo, en búsqueda del placer estético, estilístico, que produce la propia creación.

Para los objetivos de este trabajo deberíamos centrarnos en la crítica de la obra de CJC,[10] lo cual sería muy simple si pudiéramos limitarnos a decir que, ya por razones literarias como extraliterarias, los criterios estuvieron y están fuertemente polarizados entre quienes lo consideran el escritor español más importante del siglo XX, hasta aquéllos que casi le niegan cualquier importancia.

Las actitudes pudieran explicarse también fácilmente: en lo literario por las diferentes concepciones de lo que la literatura significa, de nuestra particular forma de acercarnos a su interpretación y análisis. En lo extraliterario la cosa adquiere un significado más complejo, y de lo que no cabe duda es que el propio CJC originó muchas de estas actitudes, no sólo por un afán polemicista: "Yo no opino de mis contemporáneos jamás, nunca. Para decir necedades ya están ellos, jamás hablo de mis contemporáneos, a muchos de los cuales admiro."[11] Está la muy conocida la afirmación de CJC: "Me considero el más importante escritor español desde el 98, y me espanta considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar;"[12] lo que no pasaba de ser una provocación, una fanfarronada para *alarmar al*

personal; pues siguiendo los consejos de *Libro del cortesano*, se debía presentar como fácil lo que en realidad fue arduo (demostración de una capacidad excepcional), y de paso, aludir a la incapacidad de los demás; pero esta declaración no pasaba de ser más que eso, una fanfarronada. Otras, en cambio, constituyen un ataque contra otros:

> Hay algunos inteligentes; pero en general parecen novelistas de catequesis. Son muy disciplinaditos, muy obedientes, ponen la mano para ver si el Estado les da algunas perras. Yo me explico que todo el mundo tiene que vivir, hombre. Pero no es exigible que la gente para subsistir pierda la dignidad. Yo he procurado no perderla. Yo no he tenido jamás una sola beca, ni una sola ayuda, al contrario. Pero en fin, aquí estoy. [13]

En otras ocasiones CJC trató de manipular su vida, su obra, reinventándose de acuerdo a sus conveniencias y necesidades; sirvan estas dos citas de contraste; la primera tomada de "Laureados de España"[14] y la siguiente de sus *Memorias, entendimientos y voluntades* (1983), en torno a la figura del General Franco y la España de la postguerra:

> Con don Carlos[15] lloraron millares de españoles y nuestra pobre y grande, la malquerida España, cayó tan al abismo que, para levantarse, le hizo falta: primero, todo un siglo: después… la bendición de Dios para Francisco Franco, nuestro Caudillo y Padre […]. En donde, solamente, cizaña y odio sembró el enemigo, surgió la flor lozana, y un poco emocionada, de esta viril y austera y española generación triunfal de lo imposible. Y esto Europa lo sabe. Y nosotros celebramos que lo sepa […] Mussolini nos dijo que la Historia se mueve con la rueda de la sangre y Estaban Ascensión debe saberlo, porque se lanza al golpe sin pensarlo un instante. Caballeros del Sexto de Numancia: ha llegado el momento de que muramos por salvar a España. ¡Viva España! (CJC citado por Rodríguez Portuela, 935-939)

En 1983 dichas memorias: "Franco no pasó de fantasmita" (95); fue sólo un "soldado de fortuna al que todo le salía bien" (138), y atribuyo la responsabilidad al "[…] grupo de intelectuales de Burgos, que estuvieron todos enchufados en la retaguardia durante la guerra entera, le convencieron de que era el enviado de Dios […]" (296). Afirmando que "A Franco le hicieron un lavado de cerebro con las oleadas de coba que le dieron los intelectuales, sobre todos los poetas y los inventores de consignas, también los curas, sus nuevos amigos, uncidos como siempre al carro del vencedor […]" (296), y de todo esto él se excluía.

Regresando a la crítica sobre la obra de CJC: ante el cúmulo de información recopilada y de la diversidad de ésta, el momento más difícil es el de seleccionar las

opiniones y valoraciones y contrastarlas con la propia, y esto es valido tanto para la obra de CJC como para la crítica hecha de esta. El dilema se centra en reconocer que esta selección no es ni la única, ni siquiera la más imparcial. Para valorar la obra de un autor, ya sea CJC u otro, es indispensable tener una visión lo más amplia posible del mundo en que se desarrolló y creó, tanto el literario como el extraliterario; y esto se escapa de cualquier trabajo de esta categoría, corriendo el riesgo de quedarnos en una visión incompleta.

> Y en invierno también, los hombres barbudos que cazan poetas
> por las praderas con un cazapoeta de tarlatana rosa, se refugian en las
> bibliotecas para apuntar venganzas en su cuadernito forrado de hule negro.
> ¡Temamos la llegada de la primavera con su masacre!
> CJC (*Mesa revuelta,* 216)[16]

Los artistas suelen mantener una relación de odio-amor con la crítica y, estos sentimientos compartidos han sido expresados muy ampliamente por ellos (la opinión, casi siempre en tono de burla, de don Miguel de Unamuno); pero también el crítico puede compartir estos sentimientos con respecto a otros críticos sin excluir a los artistas. Al tratar de interpretar críticamente una obra se pone al crítico frente a la obra; pero también frente a las otras interpretaciones hechas sobre ella. Que las palabras de Dámaso Alonso, nos sirvan de aviso:

> Ahora bien; hay un tipo especial de crítica muy curioso, no infrecuente, y que me saca de mis casillas. Uno pone sus cinco sentidos para hacer un estudio literario sobre un tema A. Nunca falta un crítico que, sin pararse un momento a pensar si lo que uno dice sobre el tema A esté bien o mal, o quizás pasadero, se yergue iracundo, echando chiribitas por los ojos: '¿Qué es eso de escribir sobre el tema A? ¡Habrase visto! ¡Usted sobre lo que tenía que escribir era sobre el tema B!'. Bien, muy bien, señor mío. ¿Sabe usted lo que le digo? Que yo he escrito sobre el tema A porque me da la real gana, y que el tema B lo trate usted, que lo hará muy bien, de seguro. (D. Alonso, 1978, 10)

CJC, en su prólogo a *El sistema estético de CJC*, 1960, de Olga Prevalinsky se refirió a los críticos de la siguiente manera: "los prólogos suelen ponerse para explicar, e incluso justificar, las intenciones […] a veces, los autores de invenciones pedimos a un sabio que nos prologue porque pensamos que algo de lo que quisimos hacer siempre podrá explicar y justificar," y continuó argumentando sobre su condición de escritor, no sin cierta ironía frente a la crítica, pues a CJC, como de seguro a ningún

escritor, le agradaría la idea de que su obra sea sometida a un minucioso análisis, que ponga a descubierto sus recursos y trucos, y menos para ser cuestionados:

> […] no ignoro la opinión que le merecen críticos, comentaristas, exegetas, escudriñadores y demás gente de esta ralea armada de lente y bisturí, pesas, probetas y compás. Ahora, con bochorno, me veo encasillado irremisiblemente entre esta caterva estrafalaria […] sin duda condenada a sufrir escandaloso tormento en el infierno quevedesco o en los edificantes cuadros del Bosco. Y esto me sucede a mí, no sólo por virtud del veredicto suyo, sin por malos de mis pecados. (CJC citado en Prevalinsky, 13)

CJC, en "Incompleta divagación" refiriéndose a la relación crítica-autor, y a su visión de negar o, al menos cuestionar, la existencia o los límites de los géneros literarios; para CJC lo fundamental estaba en el resultado: "se ha hablado demasiado de técnicas y se han olvidado un tanto las únicas aspiraciones que valen en literatura: la dimanadas por línea directa de los resultados obtenidos" (77),[17] y en "Se empieza hablando de la crítica" escribió: " ¿Qué es lo que es la Crítica? Pues bien; creo elemental deber de honradez confesar que lo ignoro. Definiciones hay cuantas son las que no nos sirven; ninguna se me antoja completa; escasas se me figuran las inteligentes, y excesivas veo que son las pedantes" (80).[18]

Pero no se limitó a dar su crítica de la crítica y asumo que ésta si la considera suficiente e inteligente; sino que explicó su postura: "Rara vez se juzga sobre el tema, y demasiadas se buscan argumentos para respaldar el sí o el no que, por motivos que fuere y como sambenito, se le cuelga a la obra en cuanto se la saluda; antes, claro, de conocerla" (80-81),[19] y habría que darle gran parte de razón en esto.

Continuando con su sistema de encadenamiento, en otro artículo "Se sigue con lo mismo:" "Decía que raras son las veces en que se juzga sobre el tema en sí y excesivas aquéllas en las que se buscan los argumentos con lupa y con linterna para avalar el pro o el contra que, a modo de precio o marchamo, se le cuelga a la obra que se finge juzgar" (83). "Función de la crítica:" "Creo que la respuesta no es difícil ni compleja; creo no dará lugar a duda la función de la Crítica es *críticar*–juzgar las cosas con arreglo a ciertas normas—, ni más ni menos. Lo que yo no disputo tan fácil, ni elemental, es discernir acerca de cuáles son esas ciertas normas […]" (87),[20] y se pudiera ir incrementando esta relación de opiniones, casi siempre en un mismo sentido: la crítica *finge juzgar*, pues sólo intenta probar sus propias opiniones y nunca la obra; por lo cual es parcial, interesada, más o menos inteligente; pero nada útil, ni

para el autor, ni para el lector; y parece que corta este nudo celiano, mediante la división de la crítica conforme a la teoría de su amigo Habacuc Cura y de la Puente.

CJC sí opinó sobre las normas que debe seguir la crítica, las positivas: inteligencia, cultura, serenidad, seriedad, sentido y criterio y, entre las negativas: historicismo, relatividad, amistad, previas fuentes, holganza, agregando que: "de las cinco normas negativas de las que a mi juicio deberá el crítico huir, dada el primer lugar, por juzgarla la más nociva de todas ellas, al *historicismo*"(91),[21] y su consideración es consecuente con su forma de escribir: lo esencial sería la forma, el lenguaje, y no quiere ser cuestionado por el contenido.

CJC en sus relaciones con cualquier forma crítica que no le fuera favorable o que él entendiese como tal, fue extremadamente violenta y enconada, CJC no desperdiciaba ningún epíteto o calificativo en esto, y en ocasiones fue más allá de las palabras; dos de estos casos más conocidos fueron los de Eusebio García Luengo y el de Leopoldo Azancot;[22] pero fueron muchos, y de diferentes connotaciones sus choques con la crítica y los críticos, y en *Desde el palomar de Hita*[23] escribió:

> Los mandarines de la literatura mudados en archiveros de las palpitaciones del espíritu –los siempre obedientes funcionarios de la política cultural, los periodistas desbordados por su excesivo y mal administrado poder, los mercenarios de los comités de lectura, los profesores, los editores, los críticos con vocación de policía odian al objeto considerado, la literatura, y en su primera fuente, su único manantial, al escritor […]. (*Desde…*, 128)

Ya en dicha obra, *Desde el palomar de Hita,* CJC había señalado a los enemigos de la literatura y de los escritores en una larga lista entre los cuales están: "[…] los profesores de literatura, críticos literarios, concursos literarios, lectores de las editoriales, premios, becas y el Ministerio de Cultura, esto es, casi todo el mundo en torno suyo" (16), pero la cuestión no queda ahí; sino que nos explica por qué son dañinos:

> En España estamos asistiendo a la suplantación de la literatura por la glosa de la literatura; ya no quedan revistas literarias sino de comentarios sobre la literatura y los comentaristas hacen verdaderos alardes de sabiduría para disecar lo que estaba bien entero y verdadero […]. Un hombre se encierra en su casa y al cabo de dos años de trabajo, a veces más, termina una novela que a lo mejor es una obra maestra. Nadie dice nada hasta que habla el primer crítico, el que se encarga de marcar la pauta que los demás han de seguir con abnegada sumisión. (*Desde…*, 17-18)

Parece ser tradicional, y a CJC le gustaba preservar las tradiciones sobre todas las cosas, el odio más que la rivalidad, que suele sobrepasar a todas las consideraciones del *oficio* o personales. CJC cultivó también esa actitud de odio y fue odiado; según sus declaraciones su odio siempre fue justificado y la causa de ser odiado era la envidia que sentían contra él.

CJC en diversos momentos decisivos de su carrera fue atacado por motivos más extraliterarios que por su carrera, entre ciertos asistentes a las tertulias del Café Gijón, sus enemigos le llamaban "Camelo José Zola y le acusaban de homosexual y toxicómano" (Aguilar, 40). Parecidas acusaciones se le hicieron para obstaculizar sus aspiraciones a la Real Academia Española de la Lengua,[24] años después las acusaciones más fuertes vendrán proveniente de la extrema derecha española para obstaculizar sus aspiraciones al Nobel; pero, en general, su actitud frente a los críticos dependió siempre en gran medida de la posición y prestigio del crítico en cuestión, más que de la naturaleza de la propia crítica, así, por ejemplo, en 1964, CJC contestó la crítica hecha por Américo Castro en estos términos "Entiendo como un deber elemental el admitir la crítica adversa sin mover un sólo músculo de la cara";[25] pasados muchos años, en una entrevista,[26] se expresaba con más libertad sobre lo que opinaba de la crítica ya fueran favorables o adversas, y especialmente de estas últimas, las que "le importaban un carajo"; pero hay múltiples testimonios de personas allegadas a él que desmienten esta postura. Era excesivamente crítico con sus críticos, si eran favorables, como solían ser especialmente en sus últimos años, las aceptaba con cierto aire de suficiencia no disimulada, pero si era adversa o, al menos no tan elogiosa como él esperaba, su autor era inmediatamente incorporado a la ya larguísima lista de sus enemigos personales, en la categoría de hijos de putas.

CJC en entrevista concedida en 1994, afirmó sobre la función de la crítica y de los críticos: "los críticos deben ser sólo críticos. Su función consiste en situar el objeto criticado en el contexto general de la cultura, no decir 'esto es bueno y esto es malo' como sí su juicio personal pudiera ser exportado al resto de los lectores." [27]

Pero volviendo a CJC, e intentando seguir su consejo de coger el toro por los cuernos, intentemos un acercamiento a estos diferentes tópicos: diferentes lecturas de un mismo texto, crítica formal, crítica del contenido; la herencia literaria en CJC, la reconocida y la negada; las fuentes de CJC, en la opinión de otros críticos; posibles

fuentes de algunas de sus obras; intento de evaluar su significado como escritor; ¿creador siempre renovado o agotado?

Crítica formal y crítica no formal. Sus diferencias, posibles relecturas:

La ventaja de utilizar una metodología que no excluya ni lo formal ni el contenido; sino que trate de interrelacionarlas permitiría un acercamiento más completo y enriquecedor de la lectura crítica. De todas las novelas de CJC, las más conocidas y objeto de más estudios han sido sin dudas: *La familia de Pascual Duarte* (1942) y *La colmena* (1951), por cuales existe un consenso de que son sus obras fundamentales, y del significativo papel que jugaron respectivamente en la novelística española del XX. Son sin dudas las obras más estudiadas, criticadas y desmenuzadas pero ¿en todos sus aspectos? La respuesta, de acuerdo a la crítica consultada y estudiada, sería negativa.

Tomemos *La familia de Pascual Duarte,* y leamos nuevamente la dedicatoria que hace el propio Pascual Duarte, sobre la cual tanto se ha escrito y discutido, la cita textual dice: "A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejías, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía" (10). Tomemos algunas de las interpretaciones que se han hecho: Pascual es un criminal empedernido, en el fondo odiaba a muerte al conde y por eso lo mató;[28] pero además es un cínico, que llama "insigne patricio" a su víctima burlándose de él: Jesús, nombre simbólico, víctima inocente sacrificada por nuestros pecados. Pero surge una pregunta, ¿por qué CJC usó el verbo *rematar* y no matar o un sinónimo de éste?; el uso de un verbo y no otro debe tener y tiene su importancia en el texto, máxime en CJC que siempre fue tan cuidadoso en cuestiones de estos detalles: *Rematar*: Acabar con una cosa // Dar muerte a la persona o animal que está agonizando.[29]

La mayoría de los críticos consultados consideran esta novela como una obra de ficción, a excepción de Benito Varela:[30] "esta novela sorprendente, recia, de fuerte dramatismo, está basada en una causa célebre de un juzgado extremeño" (1951, 394); o en las opiniones ambiguas de CJC sobre la existencia real de Pascual Duarte:[31] hay detalles pasados por alto por la crítica consultada que indican que CJC fue muy cuidadoso con los aspectos históricos que subyacen en la novela, ya fuese porque era su primera novela o porque los hechos narrados correspondían a un pasado muy reciente o por otros motivos. La explicación al uso de *rematar* y no *matar* (asesinar,

exterminar, liquidar) en la dedicatoria, suele ser explicada como un elemento de ambigüedad, hasta posibles *errores* de un escritor novel.

El problema mayor para la crítica es cuando el crítico violenta el texto. Intentemos un diálogo con Ramón Buckley (1982), quien en el apartado "Pascual Duarte: el pícaro criminal" dijo: "Pascual Duarte, escribe sus memorias desde la cárcel, poco antes de ser ejecutado por los crímenes cometidos en su juventud" (Buckley, 94); el uso del plural nos podría hacer pensar que debe responder por todos los crímenes o, al menos, por el de su madre ("Fue el 12 de febrero de 1922", 120), y el del conde, ocurrido en 1936, cuando Pascual ha sobrepasado los cincuenta años ("Nací hace ya muchos años—lo menos cincuenta y cinco—[…]"(11).

Buckley continuó: "Y Pascual, que ha caído al final de la guerra en manos de la clase dominante, se confiesa a ella, antes de expiar sus pecados en la muerte por garrote" (Buckley, 95), si bien desconocemos la fecha exacta cuando fue ejecutado; sabemos que la cláusula del testamento de don Joaquín Barrera, albacea de las cartas de Pascual Duarte, está fechada el 11 de mayo de 1937 (9); además Buckley aseguró que "Pascual Duarte forma parte de las bandas de su pueblo que saquean las casas de los ricos y matan a los caciques, como el conde de Torremejías, en los días que suceden al levantamiento" (Buckley, 98), deducción plausible pero que contradice plenamente el texto; volvamos a la novela y leamos en "Otra nota del transcriptor": "Hasta aquí las cuartillas manuscritas de Pascual Duarte. Si lo agarrotaron a renglón seguido, o si todavía tuvo tiempo de escribir más hazañas, y éstas se perdieron, es una cosa que por más que hice no he podido esclarecer" (124). Continuemos con el texto:

> Por un cálculo no muy difícil, lo que parece muy evidente es que volviera de nuevo al Penal de Chinchilla (de sus propias palabras se infiere) donde debió estar hasta el año 35 o quien sabe si hasta el 36. Desde luego parece descartado que salió de presidio antes de empezar la guerra. Sobre lo que no hay manera humana de averiguar nada es sobre su actuación durante los quince días de revolución que pasaron sobre su pueblo; si hacemos excepción del asesinato del señor González de la Riva–del que nuestro personaje fue autor convicto y confeso—nada más, absolutamente nada más, hemos podido saber de él, y aún de su crimen sabemos […]. (124-125)

Buckley concluye con que "el texto original, publicado en Burgos en el año de 1942, no hay, por supuesto ninguna referencia a la guerra civil" (Buckley, 98).

CJC recurrió, ya desde esta novela, a ir colocando detalles, pistas, cabos sueltos, que el lector debe ir reconstruyendo para ensamblarlos para entenderlos, lo

que él denominaba *novela reloj*. A pesar de haber dicho que esta técnica la había iniciado con *La colmena*, ya la encontramos aquí, aunque, posteriormente usará y abusará de este recurso. Sobre la necesidad de la reconstrucción, el propio Pascual Duarte, en la carta que anuncia el envió del original a don Joaquín Barrera, dijo: "…hoy, que parece que ya estoy aburrido de todos los cientos de hojas que llené con mis palabrerías, suspendo definitivamente el seguir escribiendo para dejar a su imaginación la reconstrucción que no ha de serle difícil…" (7).

Volvamos al texto de la novela y detengámonos en unas palabras: "durante los quince días de revolución que pasaron por su pueblo" (124).[32] Primero, antes y después de 1942, *la revolución nacional* fue una de las formas oficiales o cuasi oficiales de llamar al levantamiento militar; segundo CJC fue muy cuidadoso al aludir a los hechos históricos; la cual, es sabido se desarrolla en la provincia de Badajoz en Extremadura; la ciudad de Badajoz cayó en poder de los nacionales a casi un mes del levantamiento, 14 de agosto de 1936, lo que fue seguido por una de las represiones masivas más sangrientas de la guerra, y las poblaciones cercanas a esta ciudad corrieron similar suerte. Por su parte en Almendralejo, las milicias republicanas resistieron a las fuerzas nacionales, entre el 7 al 15 de agosto, y durante su retirada asesinaron a veintiocho personas que estaban detenidas en la cárcel y en la Iglesia de las Monjas. De acuerdo a la versión oficial nacionalista los prisioneros fueron quemados vivos; ante esta posibilidad, y al margen de la participación que queramos imaginar que Pascual Duarte tomara en esos días, *rematar* al Conde pudo ser un acto de más de compasión que criminal, cosa que la propia víctima parece haber reconocido como tal. De ser así, la gran paradoja de Pascual Duarte sería el ser condenado a muerte por el único crimen que no cometió. Tercero: Pascual Duarte fue ajusticiado a garrote vil.

Una lectura puede dar la impresión de que el tipo de ajusticiamiento (garrote vil) tenía la finalidad de lograr un mayor dramatismo a su muerte; pero durante la recopilación de información sobre la Guerra Civil y la represión en Extremadura, encontramos una Orden impartida por el General Francisco Franco, de inicios de 1937, por la cual se establecía que en los casos de pena capital, cualquier solicitud de indulto, conmutación, modificación o aplicación, debía ser previamente puesta a su disposición personal por los cuerpos jurídicos correspondientes; y que en los casos de crímenes que fuesen extremadamente graves, como asesinato, violación, etc., la

sanción debía cumplirse mediante la aplicación del garrote vil y la noticia debía publicarse para que sirviera de escarmiento.

Buscando otro ejemplo menos dramático, CJC en repetidas ocasiones habló de su familia, especialmente de sus parientes lejanos, y de algunos parientes casi míticos. En *La cucaña, La rosa* escribió:

> La familia de mi padre tiene cierto lustre y cierta antigüedad en la historia de Galicia. Aquí, sin embargo, no voy a hablar más que de la familia que conocí o de la que escuché recuerdos inmediatos […]. En mi familia tenemos un mariscal y un beato; pero esto bien mirado es algo que sucede a la mayoría de las familias españolas […]. El mariscal fue Pedro Pardo de CJC, que jugó el naipe de la Beltraneja y perdió con la partida, el gaznate. En mi familia—como dije en mi discurso de gratitud cuando me impusieron la encomienda de Isabel la Católica[33] y señaló, como era su deber, toda la prensa—no guardamos rencor a la reina. El tiempo todo lo borra. (25-26)

En "Habla el autor" en *El bonito crimen del carabinero*, 1947, vuelve a tocar este mismo aspecto: "-Si, mis antepasados guerreros lo pasaron bastante mal. La gloriosa—ponga usted la gloriosa, se lo ruego—Isabel la Católica ordenó que le cortasen la cabeza a uno de ellos; si he de decir la verdad, si mi enésimo abuelo hubiera podido se la hubiera cortado a ella. ¡Cosas de la política!" (26).

El texto tomado de *La cucaña…*, en sí parece inocuo. CJC optó por hablar de la familia "que conocí o de la que escuché recuerdos inmediatos," comenzando la relación por el mariscal Pero Pardo de Cela Aguiar e Ribadeneyra (1415-1483); quien participó durante tres años en la guerra contra los planes castellanos (Isabel de Castilla y de Fernando de Aragón), de suprimir la independencia política gallega; en 1483, y debido a la traición de algunos vasallos fue detenido y condenado a muerte, degollado, en el interior de la catedral de Vilamaior de Mondoñedo, el 17 de diciembre de 1483.

Su figura ha ido sufriendo un proceso de mitificación, la encarnación de la independencia gallega frente al dominio castellano. En este proceso de mitificación se destacaron especialmente los intelectuales galleguistas, desde las Irmandades de la Fala hasta el Partido Galeguista;[34] CJC agregaba en *La cucaña*: "Mis parientes campesinos hablan con humildad, mirando para el suelo, y sólo les brilla el mirar cuando nombran a *noso senor o mariscal*, el héroe de todas las leyendas y de todas las independencias gallegas" (33-34).

La fecha, dada por el propio CJC, es muy interesante, 20 de abril de 1953, es decir en plena etapa del nacionalcatolicismo, y recibir la encomienda Isabel la Católica, símbolo del tradicionalismo integrista; concedido por un instituto cultural vinculado al régimen como reconocimiento a su participación en un Congreso internacional de periodismo en Chile, donde defendió la prensa de su país, léase la prensa del o controlada por el régimen franquista; ¡pero bien!, esa era la España donde CJC vivió. Pero de un texto sin otra trascendencia, ahora se transforma en una declaración de españolismo; que por otra parte CJC sostuvo siempre, aunque siempre lo negase.

Tomemos otro ejemplo, en esta ocasión de *Oficio de tinieblas, 5* (1973)*;* en un paratexto declaró que: "oficio de tinieblas 5 o novela de tesis […] el suplicio de santa teodora el martirio de san venancio el destierro de san macario la soledad de san hugo […] y se conmemora el día primero de abril" (5), y a pesar de esta declaración tan enfática dirá: "naturalmente, esto no es una novela sino una purga del corazón" (7), y en las nómadas 17, 18, 19, 20 y 21 las repetirá pero refiriéndose a dos Tú diferentes, uno inocente y otro espectador:

> 17 –tú no participastes en el suplicio de santa teodora el día primero de abril
> 18- ni en el martirio de san venancio el día primero de abril ni te reíste de él y de sus piruetas
> 19-ni en el destierro de san macario el día primero de abril que acabará que ya acabó muriendo en méjico el extrañamiento es dolorosa enfermedad
> 20-ni en la soledad de san hugo el día primero de abril ni tampoco en las otras calamidades que se reciben bajo una lluvia de abyectas sonrisas de gratitud
> 21- no, tú fuiste un espectador muy torpe y ese es tu grave pecado el pecado para el cual no puede haber perdón sin penitencia dolorosa sin penitencia de sangre (10)

Formalmente podemos observar reiteración, musicalidad, discurso contradictorio, ambigüedad, cambios del tiempo verbal en la misma oración. Que el primero de abril se refiera al final de la guerra civil española es evidente; e implica una valoración de este suceso no muy común en CJC o, al menos no hasta los años del *tardo franquismo*; si consideramos que de acuerdo a sus propias declaraciones u otras fuentes de estudio de su obra y vida, *Oficio de tinieblas, 5.* Según muchas versiones, esta obra estuvo muy influida por la muerte de dos personas muy cercanas a CJC,[35] la de su hermano Rafael (1926 –agosto 1969) y la del pintor Pablo Picasso (8 de abril de 1973); con quien CJC mantenía en esos años una estrecha colaboración. Aceptando

esto, el Tú de las nómadas 17 a la 20, podría ser su hermano Rafael, quien por su edad no pudo participar en la guerra; y el Tú de la 21, el propio CJC, declarándose espectador, lo que si damos crédito a sus memorias, fue esto prácticamente su participación en la guerra civil.

Pero hay que tener cuidado con otro tipo de crítica, aquí también encontramos "filias y fobias." Veamos algunos ejemplos: desde los comienzos de su carrera en la prensa encontraremos muchas reseñas, valoraciones, críticas de la época, y las opiniones serán encontradas: a favor podemos citar a Enrique Azcoaga, Antonio Castro Villacanas, Melchor Fernández Almagro. Azcoaga desde *Juventud*, 24 de diciembre de 1942, quien la consideró "una de las novelas […] más interesantes de cuantas se han escrito en España de nuestros días"; Antonio Castro, desde *Haz*, febrero de 1943, "Camilo es un viejo camarada y un amigo extraordinario […] es una gran novela […] empalma con la buena tradición de la picaresca española […] la mejor novela publicada en España desde Pío Baroja"; y Fernando Almagro, *ABC*, 16 de junio de 1943, "resalta valor literario y su estética feísta, mezcla de horror y poesía" y a José Moreno Vila, 1951, refiriéndose a Carmen Laforet y a CJC, de él dijo: "Sus exigencias son más complejas. Se ve que elabora las frases con el doble deseo de ser claro y de ser brillante. Debe haber leído mucho a Valle-Inclán y a Pérez de Ayala […] llevo leído sólo un libro de CJC, *La familia de Pascual Duarte*" (Moreno, 60). Es decir, hizo una valoración generalizadora de su obra en base a una sola, y para máximo, de la primera.

Francisco Umbral, quien a pesar de que se le considera un profundo conocedor de la literatura, hizo de la polémica y el escándalo una de sus características (no sé si se le puede culpar por esto, en vista al éxito que en otros tuvo), reconoció que CJC había sido "un maestro en mi vida con el doble magisterio de la sabiduría y la cercanía. Porque viviendo con CJC se aprendía a vivir […]" (2002, 11); y que: "[…] quizá me ocupo más de su vida que de su obra, y es porque de la obra ya está todo escrito, aunque mal"[36] (2002, 13); pero en 1970, en su libro sobre la obra de Miguel Delibes y su propio proceso de hacerse escritor, había dicho: "Nos inspira mucho más recelo aquellos otros que emergen sospechosamente maduros a los veinte años. Suelen ser flores de un día. CJC y Carmen Laforet, apariciones fulgurantes, no se han superado luego a sí mismos, sino todo lo contrario" (1970, 58). Y en 1994, hizo una

evaluación, en mi opinión también incorrecta: "Los Ayalas, Sender, Onis, Andújar, Barea, Rejano, Domenchina, etc., disfrutaron la gloria y la ventaja de la guerra y el exilio. Le debían su grandeza a Franco. Y no digamos Max Aub. Una buena página de CJC vale por casi todo el exilio" (Umbral, 1994, 107); Darío Villanueva[37] hizo la siguiente evaluación de su obra:

> Cela estuvo en la brecha de los cuatro momentos capitales de nuestra novelística a partir de la posguerra—la recuperación del realismo tremendista, la novela social, el experimentalismo y el discurso de la posmodernidad—siempre rompiendo con lo estereotipado y abriendo caminos que otros seguirán después. Pero también fue él quien mejor supo conectar con la tradición precedente […] actualizando a la luz de los intentos renovadores del género producidos en Europa y América desde el principio del siglo XX. [38]

Y agregó que además: "Ser escritor hasta las últimas consecuencias implicaba, para CJC, un completo haz de responsabilidades: desde el denodado esfuerzo por dominar el idioma hasta la hábil administración de una presencia social";[39] mientras que para Santos Sanz Villanueva (1972) si bien CJC marcó cambios en la narrativa española, al menos entre 1942 a 1951, lo hizo reactivando la novelística o popularizando géneros casi abandonados, como los libros de viajes:

> Lo paradójico del caso es que el Cela que abre caminos, cae en buena parte del resto de su obra posterior en un esteticismo y costumbrismos del que difícilmente ha sabido escapar […]. CJC abandona este planteamiento colectivo y social e incluso podría decirse que casi deserta de la novela […] retoma el camino de aquella en cuanto análisis de la colectividad y adaptación de nuevas técnicas novelísticas. (Sanz, 1972, 62-63)

> […] la opinión de que Cela es un autor irreverente, agresivo, y fuertemente comprometido, lo cual no es cierto a la vista de los contenidos de sus libros, muy mesurados y que, con cierta frecuencia, no suelen sobrepasar una mirada superficial, epidérmica de su entorno. (Sanz, 1980, 83)

Santos Sanz (1980), resaltó en CJC la herencia literaria desde el Renacimiento, la picaresca, hasta la Generación del 98, especialmente la influencia de Valle Inclán; y el papel que jugó *La familia de Pascual Duarte* en recuperación de la novelística de la postguerra, lo que se debió, además de la calidad de la misma a otros factores:

> Su éxito inmediato se debe a factores ajenos a la obra, como el ambiente de mediocridad literaria en el que disonaba un tema nada triunfalista tratado de forma poco común […], y alejado de una problemática directa de la guerra, tan pujante en los años de su primera salida. También contribuyen factores

> internos sobre todo la fuerza de su argumento, no exento de cierta truculencia. (Sanz, 1980, 83-84)

Detengamos ahora en dos de las afirmaciones de Darío Villanueva: "la recuperación del realismo tremendista, la novela social"; y dejemos que CJC nos hable sobre el *tremendismo* y de la novela que inició esta moda una vez más:

> La feliz aparición de aquel parvo librillo—al que hoy su autor contempla, no sabría decir si atónito, casi como una pieza de museo—actuó, claro es que sin intentarlo, como un saludable catalizador en la asnal seriedad del desconsolador panorama literario de entonces.
> El autor de este artículo sabe que el autor de aquel libro conoce de sobras todo el daño que hizo a la novela española, daño sólo parejo al producido por Lorca en su *Romancero gitano*. Los caminos literarios fáciles, o aparentemente fáciles, arrastran prendida del pecado su facilidad, amarga ristra de penitencias del peso muerto de sus seguidores; es una ley a la que no cabe sustraerse […] el éxito (o su engañadora máscara) estaba asegurado; sólo era preciso sentarse a escribir, narrar barbaridades en un estilo crudo y directo, en un estilo en cueros, y esperar que la consagración llegase, como fruto maduro, por sus pasos contados, que tampoco eran largos ni numerosos.
> Entendemos por tremendismo la sangrienta caricatura de la realidad, no su sangriento retrato, que, a veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme.
> Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo […] dio un giro en su intención y empezó a marchar por la senda (nueva, si no más sosegada entre nosotros) del relato objetivo que, en su poster deformante maduración dio lugar a un nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mismo mundo. (9-10) [40]

En una entrevista concedida a Andrés Amorós, CJC dio, una vez más, su opinión sobre el lugar en la historia de la literatura española que tenía *La familia de Pascual Duarte* y se refirió a ésta de la siguiente manera:

> A.A. – El tópico nos dice que abre la novela española de la postguerra, ¿Cree usted que desempeñó efectivamente ese papel? Si es así, ¿Por qué? ¿Qué novedad aportó?
> CJC. – Quizás por razones puramente cronológicas. No aportó ninguna novedad; lo único que hizo fue reanudar el hilo de la literatura, cortado por la guerra civil.

En otro momento había explicado, lo que en su opinión, le había garantizado el éxito, razonamiento que mantendrá a lo largo de toda su carrera: "Yo creo que gran parte de la expectación que produjo fue debida a que llamaba a las cosas por sus nombres. Cuando un ambiente está oliendo a algo, lo que hay que hacer, para que se fijen en

uno, no es tratar de oler a lo mismo sólo que más fuerte; sino, simplemente, tratar de cambiar el olor" (Martínez Cachero, 1979, 120-121).[41]

Sobre la novela social, o la reconocida en España como tal en las décadas de los 1950-60s, CJC, que años antes ya había expresado su rechazo, con alegaciones literarias y extra literarias, escribió en "Sobre el concepto de la novela":

> Una novela no tiene que defender nada expresamente; nada en absoluto […]. Las novelas que antes de abrirlas ya se sepa que van a defender esto, o atacar lo otro o lo de más allá, no tienen interés de ninguna clase […]. El vivero de novelistas proletarios que el Partido comunista formó con ánimo de deslumbrar al mundo occidental, fracasó de una manera lastimosa, a pesar de estar los rusos extraordinariamente dotados para el género. (58-59) [42]

Durante el Coloquio sobre la Novela española en Formentor, 1959, CJC expresó entre otras cosas: "El novelista no tiene que intervenir en la realidad que constituye la materia de su obra, puesto que cualquier ingerencia en ella, puede significar una caída en la novela tendenciosa ideológica […]"; luego insistió "entiendo falsa la novela católica y la novela social" (Gil Casado 11-13); [43] años después, en 1963, volvería a la carga en *Judíos, moros y cristianos*:

> […] esa subliteratura que viene conociéndose, entre nosotros, con el socorrido timbre de social, nada más lejos de mi sentir, ya que la literatura, según pienso, no admite las etiquetas con natural acomodo; y la nube de libros que suelen auto presentarse como literatura social no pasan de ser, por lo común, sino muy ingenuas y obedientes novelistas rosas de izquierdas. (*Obra…,* V, 116-117)

Sobre la llamada novela social de la postguerra, Pablo Gil Casado afirmó: "El papel de Cela como precursor de la novela *social* actual, queda establecido con tres obras; *La familia de Pascual Duarte, Viaje a la Alcarria* y *La colmena*" (2); y Gil Casado en el desarrollo de su libro dividió la novela social en temáticas básicas: "la abulia, el campo, el obrero y el empleado, la vivienda, los libros de viajes y la alienación" (13). Posteriormente al dar ejemplos de cada clasificación (15), no se incluye *La familia…,* lo que puede quedar en un olvido o errata; y no es hasta el capitulo III, "El campo," donde aparecerán referencias a dicha novela, aunque éstas pueden ser muy cuestionables. Gil Casado hizo una distinción entre *realismo crítico* (CJC lo llamó *realismo objetivo*) y la literatura *social*, coincidiendo con CJC como veremos a continuación:

> CJC es, sin dudas el escritor que más ha influido en la novela del realismo crítico […]. *La colmena* abre la puerta, por así decirlo, que da paso al realismo selectivo de intención crítica en la literatura española. (Gil, 10)

> Cela, aunque es el predecesor del realismo crítico social español, no entra de lleno en la literatura *social*. A veces queda muy cerca, otras se aparta radicalmente […]. La influencia de Cela sobre los escritores de la novela *social* es a contrapelo. Los jóvenes no dejan de reconocer que ha existido, pero la aceptan con desgana, pues rechazan la obra celiana por su tendencia a evitar el fondo de los problemas sociales, lo cual reemplaza con la perfección de la forma. (Gil, 11-12)

Con respecto a los libros de viajes la evaluación es similar, y cuando Gil Casado analizó *Viaje a la Alcarria,* afirmó que:

> […] aunque la intención de Cela es dar un testimonio, no lo hace. En lugar de la realidad precisa, documental, ofrece una visión de la Alcarria que es el resultado de una transformación artística, de alto mérito literario […]. La sensación de veracidad existe, pero no la logra mediante el testimonio, sino mediante la creación de una distancia entre el viajero y el mundo que contempla […]. El destino de Cela parece ser el de […] un apuntador de caminos para que otros, quizá con menos talento que él pero con más decisión y sentido de responsabilidad, lo sigan posteriormente. (Gil 193)

Angélica Corvetto-Fernández, vio en el título de la novela *San Camilo, 1936…*, un simbolismo, "como un fresco en el que expresaría todos los dolores (y todas las locuras) de un grupo de hombres que ignoraba lo que sucedía el 18 de julio 1936" (citado en Alchazudy, 7). Estableció las conexiones que vinculara la guerra civil con una herida no sanada o, en sus propias palabras, "una herida sin cura"; y desarrolló esa idea, pero dejando una puerta abierta: "La explicación más sencilla es pensar que ha sucedido un reajuste en el calendario […]. Por otra parte, se puede considerar la incoherencia de datos como un lapsus, interesante de analizar desde una perspectiva psicoanalista […]" (Corvetto, 5).

Aunque la obra de CJC está llena de tópicos que por su reiteración serían las delicias de un psicoanalista, este aparente *lapsus* es precisamente el más sencillo de explicar, la celebración de San Camilo de Lelis (1550-1614, quién fue soldado y recibió una herida que nunca curó, tras su paso a la vida religiosa se dedico a cuidar enfermos y tras su canonización fue nombrado patrono de los hospitales) y con anterioridad a 1967 se celebraba el 18 de julio y debido a una reforma del calendario católico se movió al 14 de julio.

Pero, sin duda alguna, una de las anécdotas recopiladas que nos puede indicar hasta dónde llegan algunas personas que escriben para el público, es un artículo de Demóstenes Vergara, *La Prensa,* Panamá, 30 de enero del 2002, "Como conocí a CJC,"[44] en el cual su autor narra su encuentro casual pero personal con CJC en Venezuela en 1953: "Cuando, muy ligeramente, abordamos el tema de la guerra civil española, comprendí por qué era un héroe don Camilo José Cela. Como Miguel de Cervantes, había perdido un brazo en la contienda." ¡Sin comentario!

CONSIDERACIONES GENERALES:

> En toda obra de arte está el germen de otra obra distinta, y todo está en todo.
> Ramón de Valle Inclán (Míquez, 46)[45]

> José Mª Castellet resaltó el papel de la herencia artística en el arte:
> Pero la literatura y el arte—ocioso es decirlo—se nutren de ellos mismos, de su tradición, y cada época incorpora un punto de vista histórico/temporal que rompe sólo aparentemente con el pasado: lo que sucede es que no hay sólo un pasado, sino capas estratificadas de diversas composición y cada escritor—conscientemente o no—se identifica con o se nutre de determinadas afinidades, lejanas o próximas. (9) [46]

Guillermo de Torre aseguraba que hay sólo dos formas de innovar en la literatura, una rompiendo radicalmente con la tradición, o en dirección contraria, volver a modelos olvidados en busca de revivir esas fuentes. Y citando a Leonardo da Vinci: "El hombre superior imita e innova; no desdeña lo antiguo porque es antiguo ni lo nuevo por nuevo; sino que consulta y explora en sí mismo lo que hay en él de eternamente actual." (Da Vinci citado por Torre, 1970, 64); pero señaló como en diferentes momentos en el arte y la literatura se han producidos un discurso teórico rupturista.

La idea de suprimir la herencia, identificándolo con el pasado, lo caduco y agotado; exaltando lo original y novedoso, posición que también tiene una tradición de siglos, y en los siglos XIX y XX, diferentes corrientes artísticas exigían aplicar nuevas técnicas experimentalistas, expresando su obsesión por lo original, nuevo, por lo diferente y, citando a Baudelaire: "La irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, el asombro, es la parte esencial y característica de la belleza" (Torre, 1970, 31). Remy de Gourmont, teórico del simbolismo afirmaba: "Lo nuevo siempre es mejor, porque es nuevo, solo por eso."[47]

> […] uno de los elementos del arte es lo nuevo, elemento tan esencial que casi constituye por sí sólo el arte entero; tan esencial que sin el, como acontecería a un vertebrado sin vértebras, el arte se desmorona y se licua en una gelatina de medusa, como la que el reflujo abandona sobre la arena. (Torre, 1970, 31)

Para Ramón Gómez de la Serna: "el deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador" (Torre, 1970, 31) o, a Picasso: "yo quisiera que el hombre no pudiera repetirse. Repetirse es ir contra las leyes del espíritu, contra su fuga hacia delante" (Torre, 1970, 30). Pero también se podrían citar opiniones similares hechas en el Renacimiento, el Manierismo, el Barroco, el Romanticismo, etc.

Paúl Ilie (1963) afirmó que CJC tuvo como antecedentes directos e inmediatos toda la literatura, desde la renacentista hasta las Vanguardias, los Ismos, de las primeras décadas del siglo XX, especialmente el Surrealismo, salvo el neoclasicismo, en resumen toda la literatura española en su conjunto, tanto clásica como popular, y a esto habría que agregar la producida en la Edad Media española. Uno de los grandes méritos literarios de CJC fue precisamente el saber utilizar toda la herencia literaria y especialmente la española; el tener la capacidad de poder seleccionar y mezclar, de acuerdo a los objetivos en cada obra, los elementos y recursos más convenientes.

Antes de introducirnos en la herencia literaria de CJC, hay aspectos bastante generalizados, entre la crítica consultada: limitar las posibles fuentes o influencias literarias sólo a aquéllas relativamente cercanas en el tiempo, por ejemplo; *La familia*…, con *Cintas rojas* o *El extranjero*[48]; *Pabellón de reposo* con *La montaña mágica*; *La colmena* con *Mahattan Transfer*; interpretándolas de acuerdo con alguna metodología crítica particular, y refiriéndose sólo de pasada a momentos claves de la literatura española, la picaresca o a Quevedo, bajo el rublo de neobarroquismo; aspecto en el cual nos detendremos en su momento.

CJC: LA HERENCIA LITERARIA Y/ EN SU OBRA:

.

> [...] la literatura de rompe y rasga, esa literatura que ahora se estila tanto—y en la Edad Media también—y que consiste en llamar a las cosas por su nombre y sin mayor mérito.
> CJC[49]

> Un escritor como Camilo José Cela, tan antiguo y tan moderno, tan irritantemente frívolo y tan dramáticamente sombrío, fue, sin dudas, el representante más conspicuo de la nueva literatura.
> José Carlos Mainer (2003, 29-30)

CJC en "Sobre el arte de novelar,"[50] dio su visión de la literatura, en cuanto a los temas, fuentes, estilo y actitudes que mantuvo durante toda su carrera, que consistió en "actualizar los temas que no han envejecido y vivificar la savia de los mitos eternos es el menester que ha de ocupar al novelista contemporáneo si el novelista contemporáneo no quiere caer en el inmenso frigorífico que, como la noche a los gatos, a todos pintan pardos por igual" (CJC citado por Merino, 66-67). En otro importante articulo, "Dos tendencias de la nueva literatura española" debatió sobre lo novedoso, el rupturismo y la herencia literaria; y no es casual que su artículo comience con una cita de Baltasar Gracián: "[…] una mediana novedad, suele vencer a la mayor eminencia envejecida":[51]

> ¿Qué es eso de lo nuevo? ¿Qué es eso otro de la nueva literatura? ¿Qué es la nueva literatura española? ¿Cuál es? ¿Qué entendemos por tal? ¿Cuándo nace? ¿Cómo la distinguiremos? ¿Cuáles son sus más notarias tendencias? ¿Cuáles, sus determinantes? ¿Adonde va? ¿A qué aspira o a dónde quiere ir? ¿Cuáles son las causas externas que hinchan sus velas?, etc., etc.
> Si la literatura que aspira a ser llamada nueva no entierra, tras su asesinato y descuartizamiento, el cadáver de la literatura antecedente, aquella literatura muere, en la misma cuna, por asfixia y sin pena ni gloria. En este sentido, no es arriesgado afirmar que la nueva literatura española –y menos aun la novísima- no existe. Es muy posible que en España, no haya existido jamás una literatura nueva y si siempre, una literatura de raíz tradicional y uncida, férreamente, a su histórica evolución, a su pasado y cronológico devenir. (5) [52]

Muchos críticos consideran a CJC un heredero, un deudor de la Generación del 98, pero es interesante observar como él consideraba, desde el punto de vista de la herencia literaria, a dicha Generación:

> La Generación del 98, como es fácil de suponer, no sale de la nada, no se presenta en el tabladillo literario español por artes de birlibirloque. Su trayectoria, desde los orígenes de nuestra literatura, no seria difícil de seguir y señalar, y su órbita, desde los cancioneros anónimos y los romancillos amatorios y picarescos, tampoco seria imposible de marcar. (189)
> Los Silverio Lanza, los Ciros Bayos, los Llamas Aguilancido, dieron desde sus oscuros rincones, la pauta al 98. (*Los vasos…*, 189)[53]

Durante la participación de CJC en el coloquio de la Novela Española Actual, hizo varias declaraciones importantes, entre las cuales dijo sobre la renovación de la propia tradición: "Sólo a través del continuo encendido de las naves, se puede continuar en la línea de vanguardia de una sociedad que jamás detiene su camino" (257). Inisistirá en esta idea, en varios momentos de su vida. Citemos algunos:

> La literatura es una cultura. La literatura no es un producto de la casualidad. Es una carrera de antorchas: cada cual lleva el testigo, la antorcha, hasta donde puede; y ahí la recoge otro. Todos venimos de todos, y todos recibimos algo de lo que hay. (*Lo que dijo…,* 124)

> Absolutamente todos los que han escrito en español ante de mí me han influido. La literatura es una carrera de antorchas, no el producto de una generación espontánea. Todos los que han escrito en español, e incluso aquellos que han escrito en unas lenguas que yo ignoro, y que no los he leído ni traducido. (*Lo que dijo…*, 209)

> No creo en los géneros literarios, claro que no. No inventé el apunte carpetovetónico. Yo inventé una manera de decir. Yo no creo que haya inventado eso, como Ramón Gómez de la Serna la greguería. Porque, en definitiva, la literatura no es más que palabras. Lo primero fue el verbo, y eso ya estaba inventado. […] El denominador común del *esperpento* y del *apunte carpetovetónico* podría ser el *Corbacho*, y de entonces para acá, esto es, no se ha creado nada nuevo. Se han ido actualizando actitudes, que no es lo mismo. (*Lo que dijo…,* 192)

CJC era consciente de los cambios y las nuevas modas literarias que se iban dando, ya por su condición de lector infatigable o a través de su revista *Papeles de Son Armadans,* y sus contactos con el mundo de la literatura; y expresó su preocupación por mantenerse en la preferencia de los lectores. En una etapa que se abrió hacia 1968 CJC adecuará sus recursos habituales a una nueva forma, más actualizada; pero en esencia era una continuidad en su propio quehacer. Durante las conferencias por la IV edición de los Cursos de Verano en Iría Flavia, 12 al 16 julio 1999, CJC aseguraba que la profesión de escritor debe ser, ante todo, vocacional, porque ésta exige: "conocer todo o casi todo" de lo que se ha escrito anteriormente, es decir la herencia literaria, en la idea de que un buen escritor debe ser ante todo un buen lector; tener una infinita paciencia, pues insistía que el genio, la inspiración, no bastaba por sí solo y que debía ir siempre acompañado por constante y sistemático trabajo; que requiere un afán de exigencia en búsqueda de la mayor perfección posible; que lo anterior y no se quedaba en consejos a los futuros escritores, sino que les transmitía su propio estilo de trabajo.

CJC no se presentó nunca como un *rupturista*; sino, por el contrario, alguien atento a tomar, recrear, reutilizar, adecuar, usar los *viejos* recursos literarios a las corrientes del momento literario; que al incorporarla a él, la devuelve, pero en una

forma más ecléctica, fusionada, es decir, tomando los aspectos que más le interesaban y que le ayudaban, imprimiéndole su propia visión. Mucho se ha escrito y debatido sobre la influencia de la Generación del 98, y el propio CJC dejó sus valoraciones al respecto en diversos lugares, entre ellos: *Recuerdo de don Pío Baroja* (1958),[54] *Cuatro figuras del 98. Unamuno,*[55] *Valle Inclán, Baroja y Azorín* (1961),[56] o la conferencia "Valle Inclán y Unamuno,"[57] en éstas nos dejó su visión de la literatura española, centrándose en cuatro grandes figuras, de las cuales, en mayor o menor medida, con mayor o menor aceptación, fue un heredero literario; y en reiteradas ocasiones nos recuerda que él estuvo presente la tarde de su muerte y que fue uno de los que bajó el ataúd de Pío Baroja.

Entre los novelistas de la Generación del 98, CJC se reconoció discípulo y heredero de Pío Baroja, y negó, explícita o implícitamente, a Ramón de Valle Inclán; recordemos que ambos escritores continuaron produciendo hasta 1956 y 1936 respectivamente. Y lo fue, en diversos grados, deudor de Unamuno, Pérez de Ayala, y Ciro Bayo, entre otros,[58] quienes también estuvieron presentes en alguna medida en su formación como escritor.

A CJC le gustaba exaltar fundamentalmente dos aspectos de Pío Baroja, [59] y de cierta forma en un intento por transferirlos a su propia persona: la fuente de inspiración para sus obras, Pío Baroja en su *Memorias* declaró "Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro" (Baroja citado por Míquez, 30); [60] y sin cuestionar esta afirmación, la veremos repetida implícitamente en CJC; a pesar de que en la obra de Cela hay muchos elementos que evidencian una inspiración literaria reconocida o no;[61] y lo que a CJC le interesaba resaltar más en Baroja y transferirlo a sí mismo: la absoluta independencia como escritor de los factores extraliterarios. En una entrevista, y respondiendo a un artículo de José Plá[62] sobre la existencia o no de una estética en CJC, éste declaró lo siguiente: "Si me pone en la disyuntiva de Valle Inclán –Baroja yo también me quedo, sin reservas, con nuestro viejo oso vascongado […]" (*Cuatro figuras…*, 207).

Afirman Edenia Guillermo y Juana Amelia Hernández, sobre la novelística española de la década de los 60, la cual en opinión de numerosos críticos estaba atravesando una crisis que se remontaba a muchos años atrás, al punto de que : "En ensayos considerados *serios* se encuentran afirmaciones de este cariz: en la Generación del sólo hay un novelista, Baroja; los demás se limitan a disfrazar de

novelas sus ensayos o poemas en prosa, la novela del 14 es hermética y monótona; casi desapareció el género en los años anteriores a la Guerra Civil" (Guillermo, 7), opiniones que estas autoras no comparten; y recurren a Julián Marías[63] a fin de recrear aquel momento: "Lo que se ha salvado de la tradición anterior en los novelistas actuales que son verdaderos escritores—y Cela es en esto el mejor ejemplo—es la consciencia desde el mismo autor, no desde los decires tópicos de la *gente*, por tanto que tenga *calidad de página*" (Marías citado por Guillermo, 14).

En cambio, su deuda literaria con Valle-Inclán, fue rechazada o al menos intentó de ocultar; a pesar de que son numerosos los críticos, al margen de sus "filias y fobias" que destacan este aspecto; entre ellos, para Ian Gibson, la actitud de CJC con respecto a Valle Inclán es "cuando menos, inesperada" (2003, 63); Francisco García Marquina aseguró que: "Cela es tributario de la generación del 98 y, aunque viene de Valle Inclán más que de Baroja, muestra una gran querencia con don Pío que, posiblemente sea más vital que literaria" (2005, 489). Francisco Umbral, en su *Trilogía de Madrid, Memorias*, insiste en la herencia y deuda que Cela tiene de la obra de Valle Inclán:

> Baroja como referente para los críticos. Es una manera de borrar sus huellas. Por paisanaje y por raza de escritor, su maestro es Valle. Dice Baroja porque lo conoció, porque lo visitó, porque efectivamente, de Baroja ha aprendido a ser preciso y sobrio. Pero la música de Valle no hay quien se la quite. A Baroja se lo oí una vez en su casa:
> -Este Cela está bien, pero tiene poca cuerda. (Umbral, 1984, 239)

Casi veinte años después, Umbral reafirmó sus palabras: "Cela confesó siempre que su maestro era Baroja, pero su prosa tiene más de Valle-Inclán—voluntad de estilo—y me parece que CJC, al pronunciarse por Baroja, estaba borrando sus propias huellas" (Umbral, 2002, 28). Destaca que las diferencias eran más extraliterarias que literarias: "Lo que más diferencia a Cela de Valle es el furor moral. Cela es un liberal apacible, en política, y Valle llegó en *Luces de bohemia* y *El ruedo ibérico*, al anarquismo absoluto, sin perder el dandismo" (1984, 239-240). Lo que no fue impedimento que en 1976, Cela publicara una serie de artículos en *Cambio 16* con el significativo y oportunista nombre de "El ruedo ibérico."[64]

CJC, reiteradamente afirmó que entre los pensadores españoles de su época, la figura de José Ortega y Gasset tenía un puesto especial, y que en su adolescencia había leído su obra de punta a cabo (*La cucaña…,* 154); y sin cuestionar esto, cabría

preguntarse cuál fue la influencia y hasta qué punto CJC comprendió y compartió las ideas de Ortega y Gasset aunque esto nos sacaría de nuestro trabajo. Para Ortega las circunstancias por muy condicionante que fuesen, no son determinantes para el hombre (excepto el hombre-masa); y en prólogo a la primera edición de sus *Obras completas* (1932) escribió:

> El hombre es libre, quiera o no, ya que, quiera o no, está forzado en cada instante a decidir qué va a ser […]. Pero en segundo lugar, la libertad no consiste en elegir entre posibilidades equivalentes, es decir, que ellas, las posibilidades, sean también libres. No, la libertad adquiere su propio carácter cuando se es libre frente a algo necesario; es la capacidad de no aceptar una necesidad. (Ortega citado por Torre, 1970, 113-114)

Además Guillermo de Torre resaltó la coincidencia de ideas, cuando después, Jean Paúl Sartre dijera sobre la libertad humana: "ni siquiera es libre de no escoger; está comprometido: hay que apostar, la abstención es un modo de elegir" (Torre, 1970, 114). Para CJC, su Pascual Duarte es una pieza movida por el destino o por sus circunstancias, sin decisión para elegir, sin capacidad para cuestionarse la necesidad de elegir.

En 1997, en una entrevista para promover *Madera de boj*, CJC reiteró sus ideas sobre la novela, en cuanto a la necesidad o no de un argumento, la necesidad de un lector no sólo activo sino atento y la necesidad de experimentaciones formales para estar en la preferencia de los cambiantes gustos de los lectores; y que la llamada crisis de la novela se basaba en esto: en la incapacidad de adecuación a los cambios de los tiempos. Veamos algunos fragmentos de dicha entrevista:

> Es que si la novela es un reflejo de la vida, la vida tampoco tiene argumento. Hasta el más viejo en el lecho de muerte sigue haciendo proyectos para un futuro que no va a llegar nunca.
>
> Si se le escapa el matiz de un personaje o un momento determinado del tiempo de la novela, está perdido.
>
> Todo lo que no sea arriesgarse y abrir nuevos cauces es perder el tiempo. Yo nunca he tenido miedo al riesgo. Escribí *Oficio de tinieblas 5*, y creí que no iba a tener más de cinco o seis lectores, pero ya se han hecho varias ediciones. La técnica en mis novelas es diferente siempre. [65]

VALORACIONES FORMALES DE LOS CRÍTICOS DE LA OBRA DE CJC

Paúl Ilie analizando la estructura de la novelística de Cela (1963, 34-35), nos dice que si bien no tiene dos novelas iguales, en su presentación formal, hay sin embargo, tres aspectos fundamentales que dan una esencial afinidad: reconocimiento de la existencia como fenómeno dimensional tiempo-espacio, dándonos una visión del mundo real, al margen del grado de deformación de esa realidad; el aislamiento de alguno o algunos de sus componentes formales para su experimentación; por ejemplo en la oralidad, *La catira* puede considerarse un intento de jugar con el lenguaje; y *La colmena,* un intento de desintegración de la cronología narrativa, presentando saltos narrativos o la idea de la simultaneidad. El denominador común en esas novelas de CJC, que se seguirán dándose en las posteriores incluye su visión primitivista de la vida y del hombre que abarca la recurrencia de la violencia, física o moral, el miedo en todas sus modalidades, especialmente, a la soledad,[66] identificando ésta como la forma prematura de la muerte; los deseos sexuales reprimidos o no.

CJC nos presenta una visión, aunque en diversos grados, pesimista del hombre y de sus interrelaciones personales y sociales, que aparentemente se asemeja a una visión primitivista. Hay que precisar que CJC no compartió la idea del *buen salvaje*, respecto a su visión primitivista del hombre y si la del machismo que reacciona a estímulos externos o internos para él casi incontrolables, algo presente en muchos de sus personajes comenzando por el propio Pascual Duarte.

Dionisio Ridruejo (*Sombras y bultos,* 1977) opinó sobre las características de la primera novela de Cela, aunque estos comentarios sean aplicables a otros:

> Era una novela poemática, cerrada, donde los capítulos se ajustaban como estrofas; una forma en la que no había desperdicios, sobras ni rellenos. Y era, además, una novela con clave: una clave que sólo aparecía medio explícita en la estupenda carta del guardia civil, cargada de buen sentido popular y desmitificador, donde el hombre de vista larga y paso corto nos explica que el sanguinario Pascual era sólo un pobre hombre acosado por la vida. (272)

Gonzalo Torrente Ballester (1956) hizo varias observaciones sobre la obra de CJC, y de la novelística en los años inmediatos a la postguerra civil:

> *Por lo que sea*, la literatura permanece encerrada en las fronteras nacionales, nutrida de sí misma. Es un buen momento para la búsqueda de antepasados literarios, para restaurar una tradición o crearla […]. Sin embargo, ni se busca en la tradición, ni se crea, ni se propone nadie seriamente cultivar un orgulloso *adanismo* […] tras una presentación fértil de la novela picaresca, surge CJC; pero el ejemplo de CJC no suscita secuaces […]. *La familia de Pascual*

> *Duarte* es ahistórica […], la vida española, entre 1936 y 1946, no halla expresión novelesca […]. (Torrente, 1956, 442-443)

Otros críticos han insistido en que uno de los factores básicos para el rol de *La familia de Pascual Duarte* fue la oportunidad, apareciendo en un momento muy oportuno, pues era diferente a lo que se venía publicando como novela (CJC ha reconocido este factor); y del apoyo extraliterario que CJC recibió una forma muy decidida, y no sólo en los inicios de su carrera (lo que CJC intenta negar a pesar de todas las evidencias en contra); y la capacidad y constancia de CJC para demostrar que las expectativas puestas en él no eran en vano, y que poseía un gran potencial como escritor. Así, Luís Ponce de León nos da su versión de los hechos:

> Fue el estado quien, desde la Delegación Nacional de Prensa, regentada por Juan Aparicio defendió en su tiempo, contra otros vientos y mareas, a Camilo José Cela y su naciente novela tremendista […] la oposición de algunos sectores sociales, a aparecer el Pascual Duarte fue extremadamente enérgica. (Citado por Martínez Cachero, 1979, 99) [67]

Salvador Clotas presentó la siguiente evaluación, quizás polémica, de CJC:

> Cela deforma cuanto cae bajo su pluma para darle, como su paisano Valle Inclán, una expresividad disparatada […]; lo que hace a Cela un novelista importante es su incapacidad para concebir y escribir una novela tradicionalmente concebida […], confieso no haber leído *La catira* […]. Pienso que CJC no sólo es el mejor escritor de una prolongada posguerra sino también su más genuino representante […] pienso que si de todos modos no deja de ser discutible su figura de gran novelista es que la posguerra no daba para más. (22-24) [68]

¿AGOTAMIENTO O EXPERIMENTALISMO?

Como en todo lo referente a CJC las opiniones están radicalmente divididas, en base a lo que sobre él se ha escrito se hace muy difícil llegar a una respuesta definitiva; pues cada posicionamiento está condicionado, nuevamente, por factores literarios y extraliterarios que se pueden agrupar en dos posiciones extremas: los que consideran esas obras como producto del experimentalismo de la necesidad del autor de reinventarse, de hallar nuevas formas de expresión y retos y; quienes lo consideran simplemente el intento de un escritor agotado para mantenerse en la actualidad literaria, presentado los mismos aspectos con diferentes ropajes. Entre los que se inclinan por la vertiente experimentalista, la obra que puede marcar el cambio varía,

algunos la suelen ubicarla a partir de *La colmena*, o incluso incluyendo a ésta; otros a partir de *Oficios de tinieblas, 5*.

Entre los que se inclinan por el agotamiento no hay tampoco un consenso, sino más o menos dos grupos, que en esencia aunque desde puntos de vistas diferentes coinciden: los que consideran que el agotamiento coincide con en final de su primera etapa novelística (1942-1951), siendo en esencia el cierre de esa etapa una consecuencia directa del agotamiento; y los que consideran que ocurre durante su tercera etapa novelística (1968-1999), pero entre éstos no hay un consenso en señalar la obra que a su entender ya refleja el agotamiento creativo.

Posiblemente la valoración más justa quede diluida entre todos esos posicionamientos. Algunas opiniones pueden hacernos llegar a esas conclusiones de forma indirecta, sobre el agotamiento de CJC como novelista. Alonso Zamora Vicente publicó en 1962 *Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor*, considerado como un estudio clásico, casi insuperable de la novelística de Cela, pero cada vez menos citado en los estudios más recientes sobre CJC. Es cierto que Zamora hizo su evaluación sólo hasta *La colmena,* (1951) y por tanto se debe considerar que sus valoraciones están limitadas a esta etapa; pero tras la lectura cuidadosa de la obra posterior de CJC, veremos que los temas y recursos fundamentales se repiten. Además consideramos que lo mismo ocurre con el aspecto lingüístico de CJC, ya analizado por Sara Suárez Solís, *El léxico de Camilo José Cela*, (1969). Incluso en palabras del propio interesado, de tomarla literalmente, quien a través del zurupeto Catulino Jabalón Cenizo, uno de sus alter egos más reconocidos, expresó la conveniencia de morir joven (aunque a medida que transcurría el tiempo alargaba el plazo idóneo para morir):

> Sé de sobra que cometí el error de no morirme joven, eso es algo que no me perdonarán nunca, yo debí morirme antes de cumplir los cuarenta […] un buen momento hubiera sido cuando iba por la cuarta o quinta novela, la verdad es que tampoco es necesario escribir más, ni necesario ni quizás conveniente porque los críticos se fatigan y los lectores se confunden. (*Desde…,* 53)

Otros, en cambio son más directos, como Gonzalo Torrente Ballester (1956):

> Se le atribuye el genio de la auto-propaganda y el cuidado de llamar la atención; pero él protesta y asegura que su deseo es pasar inadvertido (textualmente, *desapercibido*), y quizás sea cierto […]. La carrera de CJC culmina con *La colmena*; las obras posteriores son un descenso, cualesquiera

> que sean sus brillantes cualidades secundarias […]. CJC debe ser considerado sólo como *el mejor escritor actual* en lengua española. (Torrente, 448-451)

Esta valoración es de 1956, y posteriormente no la modificará de forma sustancial; para Torrente Ballester, crítico y escritor, el gran mérito de CJC radicó en el dominio del manejo del idioma; pero sigue considerándolo agotado como creador desde 1951. Esta opinión, por la fecha señalada, como ya hemos dicho, puede estar basada en el momento de la culminación de la primera etapa de CJC, en contraste con la evaluación de su segunda etapa; que vuelve a repetir sobre la tercera, ya que Gonzalo Torrente, como dijimos, no modificó sustancialmente sus opiniones.

Otros criterios coinciden con señalar el agotamiento de CJC, por diversas razones y en diferentes momentos. Podemos señalar los de Salvador Paniker: "Se podía acusar a Cela de escribir cada vez mejor para decir cada vez menos cosas" (García Marquina, 498); Mariano Tudela opinó en "CJC," *Narrativa española, 1940-1970*, (Rodrigo Rubio, 1970), que "uno de los criterios más acertados (aunque quizás uno de los más rígidos) es el que diera José Luís Alborg" (59) (*Hora actual de la novela en España* [1958]), pero, como vimos anteriormente, el propio CJC lo reconoció especialmente para *La familia de Pascual Duarte,* tanto en lo formal como en las repercusiones en la literatura española, CJC años después lo reconocería, como ya hemos visto; para Rodrigo Rubio:

> […] el gran pecado de Cela es que quiere colocarnos como sátira profunda y trascendente, como sarcasmo intencionado, lo que son asperezas de la superficie de fácil taracea y muy seguro efecto; groserías, atrancado, impertinencias, zanganadas de todo jaez (para cuyo alumbramiento se encuentra tan maravillosamente dotado), mientras el mar de fondo queda sin barrer. (Rubio, 59)

> De Cela se ha dicho y se ha escrito tanto que no voy a alargarme aquí para añadir algo más sobre su persona y su obra […]. Novelísticamente se le ha exigido algo que Cela no puede dar—es decir más dimensión en profundidad—; pero -; pero él tiene, entre otros muchos, el gran mérito de una salida briosa, que se hacía necesaria. (Rubio, 59)

Pero todos reconocen que Cela con sus primeras novelas reinició la narrativa española, sacándola de las secuelas inmediatas de la guerra civil, y el valor de *La colmena*. José Luis Alborg, en su obra antes citada, reconocía el rol que CJC tuvo en la renovación de la novelística española, en 1942 y 1951, aunque lo considera más

como un escritor, un estilista, por su dominio del lenguaje, por la habilidad de CJC para crear situaciones, y por lo elaborado que puede ser la estructura de sus novelas, etc. Pero ya destaca lo que considera las características de un cierto agotamiento como creador: "[…] aunque quizás a estas fechas [1958] un soterrado amaneramiento le está royendo ya el andamio como una tenaz carcoma que debe liquidar a toda prisa si no desea que se venga abajo la cucaña" (Alborg, 48). De su forma efectivista de narrar, afirma, sólo se queda en fuegos artificiales o disparos de salva:

> Para Cela […] el hallazgo expresivo tiene siempre más importancia que la captura del rasgo psicológico verdadero. Y esta habilidad para escamotear una realidad humana, trucándola por la escenografía y el latigazo verbal, comenzó siendo el rasgo más acusado del Pascual Duarte, y ha seguido in crescendo hasta llegar a la gran ensalada de palabras de *La catira.* (Alborg, 87)

> Cela es un escritor extraordinario por los cuatro costados: por la riqueza de su léxico, por la propiedad y precisión de sus adjetivaciones, por la fuerza y expresividad de su lenguaje, por el dominio del instrumento que maneja, por su intención y por su mordacidad y por su sal. Cela que, según afirma, escribe con premiosidad y esfuerzo, dice siempre, sin embargo, lo que se propone decir; afirmación que envuelve para mí el mayor elogio. […] buena parte de la obra de Cela está lograda a base de dicha sugestión, de habilidad y de efectismo. […] yo diría que la creación más afortunada que Cela ha conseguido a lo largo de sus escritos es la leyenda y la realidad propia de su persona: el único personaje verdadero trazado por su pluma es él. (Alborg, 110-111)

De su primera novela, que se consideró tremendista, y de su repercusión en otros escritores, dijo: "porque lo peor, como siempre ocurre, ha sido la reata de los discípulos" (83), y de la novela dijo:

> […] y cayeron con embobada admiración sin advertir la trampa tras la fachada aparatosa. Porque la fórmula del Pascual Duarte consiste simplemente en dar gato por liebre: en servir picadillo de violencias—con vulgaridad de gacetilla en el fondo—como tajadas de transcendente realidad; en despachar como audacias sustantivas, como valentía de fondo, lo que no son otras cosas sino aspereza de superficie; en prodigar groserías, truculencias injustificables, desplantes y efectivismos […] para, al final, nada entre los dos platos […]. (Alborg, 83)

Sobre el resto de las novelas de este periodo, dijo que en *Pabellón de reposo* el tratamiento de los personajes es incompleto, están sólo esbozados y nunca completa ninguno de ellos (88); en *Nuevas andanzas*…, Cela intentó *resucitar* la picaresca, pero como están presentes otras influencias más recientes, la de Valle Inclán, al quien

como es sabido CJC intentó negar [69] ("me refiero a las huellas que en el modo de hacer de Cela han dejado las *farsas* y *esperpentos* de Valle-Inclán") (Alborg, 90). Respecto a *La colmena*:

> Si *La colmena* no es, en cambio, la gran novela que pudo ser, se debe a fallos nacidos, no en la técnica escogida, sino en la condición de Cela como novelista […]. *La colmena* nos sabe a poco, porque ninguno de sus personajes se detiene lo bastante para que podamos agarrarlo un poco e intimar con él […] son bocetos magníficos, sugerentes, cargados de vida que imaginamos apasionante, pero que el autor no se propone desarrollar, sino en esquema. (Alborg, 92)

Igual de tajante es su opinión sobre *Mrs. Caldwell…*, que es lapidaria "En realidad no es novela ni nada: es un absurdo libro que ni siquiera posee el valor de experimento" (Alborg, 95). *La catira* la considera literariamente, una obra inútil en su carrera; y a CJC lo consideraba, hacia 1958, como un escritor *agotado;* lo cual pudo ser un momento de crisis no tan sólo de él sino de la novelística en general. Hay quienes sostienen[70] que entre 1960 ó 1962 al 1966, con la excepción *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester, no se publicó ninguna novela de importancia literaria.

Sobre la cuestionada *muerte de la novela,* esta vez decretada a principios de los 60s, José Luis Alborg dijo en "Lo que le falta a nuestra novela":

> Yo diría que es la ambición de transcender, el deseo de escribir algo que no se quede en un relato lo bastante ameno para ser leído de un tirón y capaz de conquistar los dos reductos que dan la fama y los cuartos: el editor primero y los lectores luego. (23)

> Un miembro del jurado Nadal aseguraba, no hace mucho, que cada año son incontables las novelas presentadas que tratan de imitar el tema y el estilo de la novela premiada en el anterior. Curioso mimetismo que habla por sí sólo elocuentemente y nos ahorra comentarios. (35)

Santos Sanz Villanueva,[71] opinando sobre *Oficios de tinieblas 5* (1973) y *Mazurca para dos muertos* (1983), aparecidas en un lapso de diez años escribe que "[…] estas dos últimas obras confirman la dificultad de Cela para sostener un argumento y unos tipos" y agregó que, en su opinión, *Mazurca para dos muertos*, le pareció: "la prueba del agotamiento del escritor, que se repite a sí mismo, y de su siempre precaria capacidad de novelar" e insistió que era "una repetición barroquizante de *La colmena* y de *San Camilo, 1936*, con la salvedad de haber sustituido el marco urbano por el contorno rural, y con el agravante de haber acentuado los flancos más débiles de su

literatura" (Sanz, 86). Incluso alguien tan cercano a CJC como Francisco García Marquina, se refirió a *Cristo versus Arizona*[72] como el momento del inició de la decadencia del escritor, aunque las valoraciones de esa etapa de la vida y obra de CJC, hay que tomarlas con cuidado porque parecen estar influenciada por su aversión a la que sería la segunda esposa de CJC, y a quien hizo responsable de todos los males de su amigo.

> Esta obra tan discutida marcó el límite en la novelística de Cela, abriendo su última época centrada en los ejercicios de estilo y el poema en prosa, en los que siguió siendo un maestro. Pero esta inflexión, que lo llevaba hacia la decadencia, quedó inadvertida por la extraordinaria noticia de la concesión del premio Nobel al año siguiente. (García Marquina, 130)

Otra obra de esa época, que quedaría casi olvidada para la crítica literaria, es la muy cuestionada y, aún no resuelta polémica que originó *La cruz de San Andrés.*

Hay otros críticos y estudiosos que destacaron otros aspectos formales y estructurales de la obra, incluyendo la novelística, de CJC. Erna Brandenberger,[73] en 1973 hizo la siguiente observación: "A pesar de que se le reconoce unánimente como el mejor novelista contemporáneo de España, la mayoría de sus críticos están de acuerdo en que, hasta el momento sus novelas no son del todo satisfactorias. ¿Será porque no es la novela, sino el cuento, su punto fuerte?" (54), cuestión que más adelante responde y que deja muchas interrogantes, y concluyó con que el valor máximo que encontraba en su narrativa era el manejo del lenguaje:

> El estilo de CJC, caracterizado por una fantasía desbordante y una plenitud barroca, no se presta muy bien al cuento, género cuyos requisitos son la economía de medios y la concepción previa del todo. El autor usa hasta la exageración y la redundancia más que la insinuación, gusta más de la divagación y el recreo del detalle que de la construcción en el tema elegido y la subordinación del detalle al conjunto. (Brandenberger, 55)

> […] el arte de CJC reside en el lenguaje mismo […] por eso no es en realidad tan importante lo que escriba: su lenguaje se apodera del lector y lo envuelve en su mágica red. Aunque no escriba novelas ni cuentos que satisfagan a los entendidos, nadie puede negar su categoría de gran escritor. (Brandenberger, 56)

Ángel Basanta (1990) afirmó por el contrario que la obra de CJC, al menos entre 1968 a 1975 tenia las características que él consideraba más destacables de la novela

experimental: el monologo interior en *San Camilo…*, y en *Oficios de tinieblas, 5*; la novela poemática:

> Cela se mantiene en primera línea de la vanguardia narrativa […]
> […] un monólogo interior, construido en la segunda persona autorreflexiva que expone un conflicto individual y colectivo […].
> […] novela poemática […] en la cual el pesimismo destruye toda esperanza humana en su visión amarga de la vida a través de un narrador que monologa consigo mismo y cuya angustiosa crisis es representativa del estado del mundo actual. (Basanta, 58)

Oscar Barrero (1992), consideraba que tras "un prolongado silencio" CJC reapareció en 1968 con una obra que será polémica no sólo en lo formal, sino por su visión y tratamiento de la historia inmediata de España y la Guerra Civil. Barrero hizo una valoración ambigua, al menos para mí, al plantear que CJC "al ponerse al frente de la renovación, en este caso técnica, con recursos que por entonces explotaba ya la nueva narrativa"; ¿debiendo entender que fue capaz de llevar al máximo de sus límites esos recursos?, o asumir, como otros, que CJC incursionó en el experimentalismo sólo para mantenerse en la paleta literaria:

> El prolongado silencio de Cela comenzaba a sorprender. Desde 1955 no había sacado a la luz ninguna novela, e incluso, aquella *La catira* (ambientada en Hispano América) y alguna anterior (*Mrs. Caldwell)* no habían alcanzado, ni mucho menos, un reconocimiento unánime. Cela lanzó otro de sus libros destinados a ser carne de polémica: *Vísperas, festividades y octava de San Camilo de 1936 en Madrid* (1969), […] el veterano novelista conseguía una vez más ponerse al frente de la renovación, en este caso técnica, con recursos que por entonces explotaba ya la nueva narrativa, y que estaban a punto de dar los frutos más cuantiosos. (Barrero, 305)

Sin embargo agregó: "Ni Cela, ni Delibes, ni el propio Torrente precisan renovarse, porque el lector y a ellos mismos les parece evidente que los mejores frutos se obtienen cuando se trabaja una tierra conocida" (Barrero, 357), haciendo más cuestionable sus anteriores afirmaciones. Una cosa es que sea válido, para cualesquier escritor, usar y seguir usando los mismos recursos literarios, y a la vez, en mayor o menor medida, experimentar con ellos si así los considera apropiados a su trabajo y, por otra parte, si éstos cuentan con el agrado de sus lectores (no olvidemos que son escritores profesionales y que dependen de la aceptación de un público para la publicación y venta de sus libros), pues las relaciones autor /editor/público suelen

basarse en sus experiencias anteriores de satisfacción, especialmente cuando el editor y luego el lector tienen otras diferentes opciones a mano.

Aun cuando la meta de un artista sea la originalidad, el ser capaz de estar a la vanguardia de los cambios y las tendencias, de la necesidad de buscar nuevas metas y renovarse constantemente, ya por la necesidad propia; o por otros requerimientos. En CJC se pueden encontrar, en diversas graduaciones, ambas razones; su situación personal no era sencilla, autor de dos obras importantes entre 1942 y 1951; las expectativas que se tendrían, y que él mismo tendría de sí mismo, debían de ser muy altas, estuviese o no *agotado* como escritor, esto le obligaba a intentar siempre una obra superior a la anterior. Los vacíos en su carrera novelística pudieron estar condicionados por estar dedicado a otras actividades, como la de divulgador cultural en su revista *Papeles de Son Armadans* (la cual fue una continuación de la oficial *Claveliño* aunque la crítica tienda a olvidarlo). Muchos de sus experimentos no pasaron de presentar el mismo producto en forma diferente.

Oscar Barrero opino sobre la novelística de la tercera etapa y el experimentalismo:

> Cela se subió al carro experimentalista […] cuya característica más relevante era la fragmentación absoluta del texto, en 1194 nómadas que podrían prolongarse ad infinitum […] sus páginas venían recorridas por las obsesiones celianas (sexo, muerte, escatología) y transmitían un hondo pesimismo resuelto en suicidio final. Si el relato de Delibes[74] podría parecer (y lo era), el de Cela, por el contrario, no debería haber sorprendido. Aunque esta vez apareciera después de haberse iniciado el movimiento literario en que se inscribía. (Barrero, 1992, 280)

> […] también hay que reconocer al Cela de *Mazurca para dos muertos*, (1983) una continuidad básica con respecto al modelo ya familiar al lector. Nada más celiano, por ejemplo, que la abundancia de personajes en esta novela, que una vez más no es novela en el puro sentido de la palabra […]. *Cristo versus Arizona* (1988), cambia aquí la ambientación (ya no estamos en la mal llamada España profunda; sino en la Arizona conocida a través de las películas del Oeste) […] el sexo patológico, la violencia desaforada, la muerte. Todo ello contemplado desde el peculiar distanciamiento, tal vez sólo posible en este autor. (Barrero, 1992, 357-358).

Ana María Platas Tasende (2004, 47), se hizo eco de las palabras de CJC, "sólo a través del continuo incendio de las naves, se puede continuar en la línea de la vanguardia de una sociedad que jamás detiene su camino;"[75] y que los verdaderos artistas luchan por no repetirse;[76] y que la búsqueda de lo original, novedoso, y lo

experimental fueron en Cela una de sus constantes. Esta crítica agregó: "fue el pionero y máximo cultivador de la novela experimental en España" (Platas, 2004, 47); y continuó con esta idea:

> En efecto, *Oficio de tinieblas, 5* muestra, con respecto a *San Camilo* el salto adelante—el que podría ser el arriesgado salto mortal—de un autor al que, en la cumbre de su grandeza, no le es necesario demostrar casi nada y que, transgrediendo normas, reglas y reglamentos (tan denostados en toda su obra), crea en total libertad su nuevo modo de escritura […] su continuo experimentalismo, siempre más audaz que el de sus coetáneos. (Platas, 126)

Sin embargo, el propio CJC estaba consciente de que esta forma de escribir tenía solamente el atractivo de una moda, además, pasajera y que a la larga era desfavorable para el propio escritor:

> Pero lo que no hay es planteamiento, nudo y desenlace. Hay, sí, un argumento o un relativo argumento. Hay constantes sucesos. Esto sí. ¿Etapa experimental? No lo sé. Es que aquella cosa de *Oficio de tinieblas 5* era un camino que había que intentar; lo que pasa es que aquello era un callejón sin salida, era un cul de sac. No había forma de seguir por ahí. Entonces di marcha atrás. (*Lo que dijo…,* 247)

Otro tema que ha atraído la atención de una cierta crítica son las relaciones incestuosas en la obra de CJC, y de acuerdo a la crítica consultada, parece predominar una visión freudiana, valida para las interpretaciones psicologistas y surrealistas. En esa crítica consultada me centraré en dos: Lucie Personneaux y Albert Bensoussan. La primera, Lucie Personneaux, considera que la clave esencial para comprender *La familia de Pascual Duarte,* esta en la relación (amor↔odio) que Pascual Duarte siente por su madre y que, en su opinión, asume rasgos incestuoso: "La búsqueda de la madre nos parece ser una estructura que nos permite comprender mejor la evolución de un hombre y resolver algunas de sus contradicciones aparentes" (Personneaux, 569).

Según esta crítica, la carencia afectiva maternal de Pascual, agravada por su fracaso con su esposa Lola (aborto, muerte del segundo hijo, cuestionamiento de su hombría, su infidelidad con el Estirao) fue el detonante de su violencia contenida contra su madre.[77] En palabras de Personneaux: "la búsqueda de una mujer-madre se acompaña de un deseo de afirmarse virilmente" (Personneaux, 569), y concluye con una típica interpretación simbolista freudiana basada en el asesinato por apuñalamiento,[78] "La lucha con la madre, después de tantos años de odio y

alejamiento, el primer encuentro táctil entre los dos: la lucha a muerte es también lucha erótica" (Personneaux, 570). Desde otra lectura de la novela, vemos lucha erótica cuando Pascual reaccionó a las provocaciones de Lola y la posee sobre la tumba de su hermano.[79]

Lucie Personneaux, además considera otro simbolismo asociado a la ausencia del amor maternal la descripción de la piedra en la que Pascual solía sentarse y concluye: "Y, si tuviésemos la imaginación de un psicoanalista, diríamos que este episodio es una representación perfecta de la nostalgia del regreso a la madre" (Personneaux, 570). Cabría preguntarse si ella hace crítica literaria sobre un texto dado o juega a tener "la imaginación de un psicoanalista."

Albert Bensoussan, por su parte, basó su interpretación sobre las relaciones incestuosas en dos obras: *Mrs. Caldwell…,* pero cita como antecedente a *La familia*…, afirmando que: "se puede entrever el tema incestuoso en su primera novela […] su hermana Rosario viene a ser el substituto de la necesaria imagen de madre, y podremos decir que un sentimiento de ternura incestuosa une a los hermanos a lo largo del relato" y agregará: "Y si Pascual se enfrenta con El Estirao y luego lo mata, es en tanto que deshonrador de su hermana y para afirmarse también virilmente a los ojos de Rosario."

Por el texto de la novela se sabe que Rosario, escapó de su casa y ejercía la prostitución desde los catorce años en casa (burdel) de la Elvira (26), que al cabo de cinco meses en ese lugar enferma y regresa a su casa para curarse (26), y que una vez curada, vuelve a marcharse de la casa, no sin antes robarse todos los ahorros de su padre (27) y que vuelve a ejercer la prostitución, y es entonces que conoció a Paco López, el Estirao (27). Pascual describe sus relaciones con Rosario, que son similares a las que tenia Rosario con su padre: "Es curioso pensar que mi padre, que a bruto y cabezón le ganaban muy pocos, era a ella la única persona que escuchaba; bastaba una mirada de Rosario para calmar sus iras, y en mas de una ocasión buenos golpes se ahorraron con su sola presencia" (26).

De su hermana, Pascual dice: "Yo la quería con ternura, con la misma ternura con la que ella me quería a mí" (77), y que Rosario "la desgraciada, la deshonrada, aquella que manchaba el mirar de las mujeres decentes" (76) era la única capaz de sentir y transmitir ternura a los suyos. Por el propio texto sabemos que las relaciones entre Pascual y el Estirao estuvieron, desde el principio, llenas de antipatías y recelos

que se acumularon en odio, en la medida de que el Estirao provocaba a Pascual cuestionando su hombría, y al no responder Pascual, el Estirao se envalentonaba en una espiral envolvente hasta que llegaron a un desenlace fatal; pero esperado (28-30; 96-101).

Albert Bensoussan, sobre *Mrs Caldwell…,* argumenta que la obra esta ambientada en Inglaterra: "CJC tomó la preocupación de situar su novela en el mundo anglo-sajón"; es cierto que en esta novela el marco narrativo esta muy difuso y ambiguo; por el texto sabemos que si bien Mrs. Caldwell muere en Inglaterra en un hospital para locos, también sabemos que CJC la *conoció* en España.

OPINIONES AL FALLECIMIENTO DE CJC

> La muerte es una vulgaridad, la gente le tiene mucho miedo y yo no me lo explico. Es absoluto, todos los seres que han nacido han muerto. Es una falta de originalidad absoluta y a la gente le estremece. A mí la muerte no me estremece nada, cuando llegue, llegó y se acabó.
> CJC

Existe una muy bonita tradición que consiste en no hablar mal de los muertos. Quizás sea la mezcla de buena educación, algo de superstición y la esperanza que a nuestra muerte nos apliquen la misma receta. No obstante ésta fue la nota que, en general, acompañó a CJC en el momento de su muerte: José Saramago opinó: "se ha juzgado como persona antes que como escritor. Dentro de 20, 30, 40 o 50 años, las rencillas estarán olvidadas y sólo quedará su obra. La obra de un gran, irrepetible escritor" (citado por García Marquina, 2005, 412). [80]

María Ramírez Ribés destacó que CJC era "quizás el más controversial y polémico, desenfadado, contundente y vital de los escritores españoles de los últimos cincuenta años. Transgresor de convencionalismos, clásico e innovador […] la polémica fue uno de sus pasatiempos favoritos […]"; Miguel Delibes dijo que CJC "removió las aguas de la novela española en la posguerra" y José Manuel Caballero Bonald afirmo que "para mí seguirá siendo un gran maestro del idioma"; Juan Marsé lo denominó "escritor singular y reiterativo, campanudo y descomedido".

Manuel Vázquez Montalbán lo calificó de "un estilista notable y almacenista del lenguaje extraordinario"; pero aclaró "Prefiero la literatura de Cela a su historia" (García Marquina, 2005, 303). Para José Manuel Lara Bosch, CJC "tenía capacidad excepcional a la hora de dominar y crear lenguaje"; José Luís Cebrián, de *El País*,

opinó que CJC era "un prosista fundamental, creador de un mundo muy personal, además de un articulista excelente"; Luís María Arzón, *ABC*, CJC "había sido un gran creador de belleza por medio de la palabra, uno de los grandes escritores no sólo del siglo XX, sino de todas las época." Justino Sinova[81] opinó que CJC "deja un recuerdo con claroscuros, entre los que brilla la luz deslumbrante de su manejo del idioma. Es lo mejor de él"; Santos Sanz destacó "fulgores de la prosa" y Luís Miguel Madrid, rompió también lanza por el escritor alegando que un artista debe ser recordado por su obra y no por su vida, pues "ningún artista debe ser catalogado por su parafernalia sino por su obra […] Todo lo que ha dejado es inmensamente más grande que su persona. Sus chascarrillos o su falta de delicadez no fueron más que adornos;" Carlos Meneses por su parte recordaba al CJC "mallorquín", y narró sus experiencias con los jóvenes escritores que iban a verlo para consultarle: "Para él no había mejor receta para alcanzar lo deseado que la persistencia […]. Se trataba de un consejo en especial para los jóvenes escritores, que escribieran sin pensar en ganar concursos […]."

Samuel Serrano Serrano nos habló de los libros de viajes de Cela, especialmente su *Viaje a la Alcarria*, recordando como otras páginas suyas son un "retablo desgarrado de la postguerra, salvadas para siempre del olvido de los años", y Concepción Bados Ciria centró su homenaje en *Mazurca para dos muertos*: "la novela plasma a la perfección (y de una manera como sólo Cela ha sabido hacer), el léxico, la sintaxis, las costumbres, en suma, los modos de vida tan peculiares de la Galicia rural en torno a los años treinta y cuarenta."

En cambio, Rosa Montero hizo una valoración adversa, (según cita Gibson), declarando que: "Cela poseía un inmenso talento literario; pero me parece que hace tiempo prefirió el poder a la literatura, y por eso para mí ya llevaba muerto bastantes años. Y ahora los poderosos le han enterrado con rimbombantes y vacías formalidades como lo que era: uno de los suyos." (Gibson, 2003, 25)

Carlos Castilla del Pino, en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, el 7 de marzo del 2004, al cubrir la vacante de CJC, declaro:

> Conocí a CJC en 1946 en el Café Gijón[82] […]. Había publicado ya *La familia de Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo* y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (este último no había sido del agrado de los PP. Jesuitas de Madrid, y se lo hicieron saber en un artículo de una revista editada por ellos y que yo leí. Se titulaba, como una admonición, "Un libro de no nos gusta" […]. Le seguí al principio con regularidad en su vida de escritor, luego, no tanto […]. Hay en Cela una consciente asimilación de nuestra mejor tradición

> narrativa desde la picaresca y Cervantes hasta Baroja y Valle-Inclán […]. CJC fue un constante y compulsivo trabajador […] nunca se conformó con lo obtenido […].

Concluye considerando que el Premio Nobel de Literatura fue el colofón de su carrera y de sus esfuerzos; pero sin dudas de sus méritos como escritor. Después de leer las opiniones vertidas, hay un elemento común en casi todas: lo mejor de CJC fue el uso, su manejo del idioma y su capacidad para utilizarlo en el juego literario en una forma máxima.

Notas del capítulo II.

[1] Carlos Marx (1813-1883) o Federico Engels (1820-1895) no abordaron el arte o la literatura en ningún trabajo teórico específico; pero en base de otros documentos como cartas, artículos, y otros, se puede tener una idea acerca de esto. Engels, por ejemplo, en una carta dirigida a Mimna Kautsky, 26 de noviembre de 1885, le dio sus opiniones acerca de su novela, o la cursada a Miss. Harkness en 1888; y cuyos contenidos hubieran sido interpretado como herejías pequeño-burguesas por los burócratas del estalinismo.

[2] Gerard Genette, *Paratexts,* hizo la siguiente observación sobre Proust y su novela *En búsqueda del tiempo perdido*: "[…] most readers […] are aware of the two biographical facts of Proust's: part-Jewish ancestry and his homosexuality. Knowledge of those two facts inevitably serves as a paratext to the pages of Proust's work that deal with those two subjects. I am not saying that people must know those facts; I am saying only that people who do know them read Proust's work differently from people who do not and that anyone who denies the difference is pulling our leg" (8).

[3] Permítaseme recordar que en este trabajo el término ideología se emplea para expresar la totalidad de ideas, concepciones y valores; y que por tanto, no excluimos que dentro de una sociedad coexistan varias diferentes e incluso antagónicas.

[4] En nota de prensa "Hispanistas encuentran analogías entre el neorrealismo italiano y *Las ratas*" (encuentro de hispanistas celebrado en Valladolid el 17 de octubre de 2007), donde se plantearon diversas hipótesis de trabajo, entre las cuales se destacó la de Serias Lin Posthan, quien se refirió a ciertas analogías entre esa corriente y las inquietudes sociales de Miguel Delires, enfocándose en su novela *Las ratas* (1962); por otra parte, la Dra. Janet Pérez, expuso lo que se denominó "una teoría de la interlocución en las novelas de Miguel Delibes," en el sentido de que no es en el texto del autor donde se refleja implícitamente las denuncias o explícitamente, a través de los recurrentes silencios; sino en la predisposición de los lectores de encontrar en el texto dicha denuncia.

[5] "Romancero oral hispano. Una poética de la variación," en *Culturas en la Edad de Oro*, Madrid, Editorial Complutense SA, 1995, 45-81.

[6] José Ortega y Gasset, en *Comentarios al Banquete de Platón*.

[7] Revista literaria publicada en México por exiliados republicanos españoles entre el 1 de octubre 1946 a julio de 1956.

[8] Se refiere al artículo "El hambre en Camilo José Cela," recogido en *Valle Inclán el hombre que yo conocí,* 1969.

[9] *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, 1970, 108-109.

[10] Paúl Borel, "El marqués, ¿revolucionario?" (187-201), recopilado en *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, 1998, cita una entrevista hecha a Valle Inclán:
-Entrevistador: - Bueno, es que… lo que pasa es que acabo de leer toda su obra…
-Valle Inclán: -¿Toda mi obra? Es usted embustero o masoquista…

[11] Entrevista a CJC publicada en *El Mundo*, Madrid, 10 mayo 1996.

[12] CJC: "Breve autobiografía del inventor" en *Barajas de invenciones*, 8.

[13] Entrevista de CJC concedida a Miguel Ángel de Toro para *Tiempo*, el 30 octubre de 1989.

[14] Obra colectiva publicada por Afrodísio Aguado, Madrid, 1940 y posteriormente incorporada, como lectura complementaria, a las clases de Historia del Bachillerato, dedicada en honor a quienes se les

había concedido esta orden militar; la Cruz Laureada de San Fernando, la condecoración militar española más alta, establecida por las Cortes de Cádiz en 1811. CJC escribió la semblanza correspondiente al capitán Adolfo Esteban Ascensión, quien debido a su comportamiento frente al enemigo en el Frente de Vizcaya el 27 de mayo de 1937, le fue concedida con la Cruz Laureada de San Fernando (Orden del 15 marzo de 1939, BOE 18 de marzo). Este militar llegó a ostentar el grado de Teniente General, muriendo el 9 de noviembre de 2007, siendo el último Laureado de la Guerra Civil en fallecer.

[15]Carlos Isidro María de Borbón, hermano de Fernando VII e iniciador de la rama Carlista la cual rivalizó con la otra rama por la sucesión al reino. Esta disputa originó tres guerras civiles durante el siglo XIX. En el llamado Movimiento Nacional, los Carlistas o Tradicionalistas, especialmente sus milicias, los requetés, tomaron parte activa en el conflicto contra la República. Su incorporación al inicio presentó fuerte enfrentamiento con los falangistas (que se agrava en 1942), posteriormente, tras la decisión del General Franco de apoyar la sucesión de la rama rival, los carlistas se alejaron y tuvieron algunos conflictos con el Régimen.

[16] "Elogio del invierno" en *Mesa revuelta,* 216.

[17] *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, 1973.

[18] *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, 1973.

[19] *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, 1973.

[20] *Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos*, 1973.

[21] *Balada…,* "Las *normas positivas* en el crítico" y "Las *normas negativas* en el crítico"

[22] Citemos sólo dos de los casos más conocidos. Eusebio García Luengo, con un pasado de republicano y periodista en la revista *Índice* fue miembro del jurado del Premio Nacional de la Crítica 1955 (CJC concursaba con *La catira*) emitiendo su voto desfavorable; CJC envió una carta al director de la revista *Índice exigiendo* el despido de "ese rojo de mierda." Similar situación enfrentó el escritor Leopoldo Azancot (colaboraba con *El Independiente* y en *Estafeta Literaria*) quien realizó una crítica, que CJC interpretó como negativa de su novela *Oficio de tinieblas, 5* la reacción fue similar. En carta al director de *El Independiente*, Pablo Sebastián, exigiendo fuese despedido de dicha publicación, en la cual Azancot tenía una columna de crítica literaria, y si bien la demanda no fue del todo satisfecha, se le prohibió a Azancot, para no ser despedido, volver a mencionar CJC; pero sí se le retiró de la columna que cubría.

[23] En "Marcas y patentes," primera parte.

[24] En 1957 quedó vacante el Q ocupado por el almirante Estrada. Se presento la candidatura de CJC nuevamente, esta vez avalada por Aleixandre, Gregorio Marañón y Calvo Sotelo, en esta ocasión como candidatura única, siendo elegido por 21 votos a favor contra 4 en blanco (los que CJC asumió en su contra), el 21 de febrero de 1957. En su *San Camilo*, dio la receta de cómo actuar frente a los enemigos, donde la paciencia y la buena memoria mantienen viva y fresca la aversión contra los ofensores, reales o imaginados, y elude decir si como el sabio árabe, esperaba ver pasar el cadáver de sus enemigos, o si procedía al envenenamiento de todos los oasis posibles para ayudar a la suerte: "Siéntate en el café y veras pasar el cadáver de tu enemigo […] también reconforta la lectura de las esquelas mortuorias con su bella prosa significativa […] y asistan a la conducción del cadáver a su última morada […]" (*San Camilo*, 1936, 87). Su hijo contó en *Cela, mi padre*, "si hay algo de lo que carecía por completo CJC era del vicio peligroso y enfermizo de las prisas […]" (144), la virtud que empleó en diferentes campos y, conforme el testimonio de Cela Conde, con una profunda satisfacción "CJC conservaba una cuartilla en la que figuraban los nombres de todos los asistentes […] CJC, presidió, siempre que le fue posible, el entierro de los que llevaban un interrogante en la lista. Por lo que pudiera ser" (146).

[25] CJC citado por García Marquina, 2005, 532.

[26] Dada al *El Independiente*, el 12 de octubre de 1990.

[27] A Benjamín Prado, *Diario-16*, 8 de abril de 1994.

[28] Llegan a estas conclusiones basándose en "interpretaciones sobre su carácter de rico—envidia—o por la humillación de verse obligado a comer las anguilas, pero veamos el texto de la novela: Pascual Duarte habla del conde en las páginas 12 y 13 (edición consultada) sobre su casa, de su característica de residir en su pueblo y si bien no lo pinta de forma de un señor patriarcal, tampoco hace ningún comentario adverso. Sobre las anguilas, dejemos (siguiendo el ejemplo de CJC) que sea el propio Pascual Duarte quien hable "[…] yo algunas tardes y para matar el tiempo me entretenía hacer. Mi mujer, que en medio de todo tenía gracia, decía que las anguilas estaban rollizas porque comían lo mismo que don Jesús, sólo que un día más tarde. Cuando me daba por pescar se me pasaban las horas tan sin sentirlas […]." (15) haciendo una sola salvedad a esta forma de esparcimiento "Sin embargo, la pesca siempre me pareció pasatiempo poco de hombres y las más de veces dedicaba mis ocios a la caza […]" (16).

[29] El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), edición 22, presenta doce acepciones para el verbo *rematar*. 1) Dar fin o remate a algo; 2) Poner fin a la vida de la persona o del animal que está en trance de muerte; 3) Dicho de un cazador; dejar la pieza enteramente muerta de un tiro. Por el contexto en que fue empleado asumo que fuese la segunda acepción.

[30] Benito Varela, *Historia de la literatura gallega* (1951), escribió sobre CJC, incluyendo *La colmena*, lo que indica que estaba bien informado. De Cela dijo: "empezó siendo barojiano y cada vez es más valleinclanesco" (1951, 395); quizás en el sentido que será el uso del idioma cada vez más la parte más fuerte de las mismas. A su vez, CJC, le citó en *La cucaña,* 28.

[31] En *Memorias, entendimientos y voluntades*, por ejemplo, CJC vuelve a jugar con este personaje, por una parte resalta su carácter ficticio (como los hechos narrados), por otra acentuaba su carácter real (recurriendo al tópico del *manuscrito encontrado*), "Pascual Duarte vivía en una casa a las afueras del pueblo […] por lo menos eso es lo que dice en los papeles que le mandó a don Joaquín Barrera López, de Mérida, y que yo encontré por casualidad ya a mediados del año 39, o sea, cuatro o cinco meses después de mi estancia en Torremejías, en la farmacia de don Benigno Bonilla en Almendralejo […] " (277); en *El asesinato del perdedor*, hay un personaje que dice: "Mi nombres es Esteban Ojeda y tuve cierta fama hace años cuando escribí unas hojas que empezaban así: *Yo, señor, no soy malo aunque no me faltarían motivos para serlo*, etc." (101). Así *convierte* a Esteban Ojeda en el autor de *La familia de Pascual Duarte*, quien prefiere quedarse en su celda escribiendo, eso sí "le gusta escribir en primera persona, siempre es más fácil […]" (116).

[32] En la edición consultada, hay una nota a pie de página que explica este detalle.

[33] En *La cucaña/ La rosa* (25-26), aparece una nota a pie de página, que nos da la fecha de la referida ceremonia, 20 de abril de 1953, en Cultura Hispánica; refiriéndose al Instituto de Cultura Hispánica, institución oficial.

[34] Irmandades de la Fala se crearon en 1916 para reivindicar la cultura y la lengua gallega. El Partido Galeguista, de carácter autonomista fue fundado en 1931 y representaba las corrientes de la clase media gallega y sus reivindicaciones frente al poder central. Tras 1936 y mientras existió como fuerza política se radicalizó en sus planteamientos.

[35] Como curiosidad, en la biografía escrita por su hijo, en el capítulo sexto (135-136) donde narró como CJC escribió *Oficios de tinieblas, 5*; no hay ninguna referencia a estas muertes.

[36] Efectivamente, tras la muerte de quien dijo reconocer como un maestro, un protector y un caro amigo, Umbral publicó *Cela, un cadáver exquisito*, a los tres meses del fallecimiento. Como buen

discípulo no dejó pasar la oportunidad y el ambiente favorable para la venta de su libro; y en el cual destila mucho resentimiento hacia su maestro, protector y caro amigo.

[37] Francisco Darío Villanueva Prieto, rector de la Universidad de Santiago de Compostela de 1994 al 2002; miembro del Patronato de la Fundación CJC y su secretario de 1986 a 1994; Vicepresidente segundo de 1994 al 2002, y Vicepresidente primero del 2002 al 2006.

[38]Declaraciones de Francisco Darío Villanueva Prieto, aparecidas en la página <<cvc.cervantes.es/actcult/sobre_cela/Villanueva.htm>>

[39] De la misma fuente.

[40] CJC, "Dos tendencias de la nueva literatura española", *Papeles de Son Armadans*, Numero 79, octubre 1962, 3-20; y si esta larga cita, por la cual pido disculpa, le parece algo irónica, le remito a su cuento "Zoilo Santiso, escritor tremendista."

[41] La entrevista apareció inicialmente en *Revista de Occidente*, Numero 99, junio de 1971, y recogida por el profesor José María Martínez Cachero (1979, 120-121)

[42] *Mesa revuelta*, cuya primera edición fue en 1945, que es una compilación de artículos anteriores aparecidos en diferentes órganos de prensa.

[43] Compilado por Castellet en *La novela española*, y citado por Pablo Gil Casado.

[44] "In Memorian: como conocí a CJC" *La Prensa* Web. Panamá, 30 enero 2002. <<http://mensual.prensa.com>>.

[45] Cita de la conferencia "El modernismo," Buenos Aires, 5 julio 1910.

[46] En el prólogo a *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España* (1982), de Ramón Buckley.

[47] Remy de Gourmont citado por González-Blanco, 378.

[48] CJC declaró que cuando conoció a Albert Camus, ambos comentaban sobre las tesis doctorales que aseguraban la mutua influencia de sus respectivas novelas de la siguiente manera: "Y él y yo, cuando nos hicimos amigos, nos reíamos mucho de considerar esto; y él me decía 'Date cuenta que en el año 42 no nos conocíamos, ni nos conocía nadie.' Y tenia razón" (*Lo que dijo en TVE Cela*, 209). La novela de Camus fue publicada en francés en 1942.

[49] *Tobogán de hambrientos*. "La Belencita…," en *Obra completa,* VIII, 627.

[50] Publicado en *El Correo Literario*, Madrid, primero de mayo de 1952.

[51] Cita tomada del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián.

[52] *Papeles de Son Armadans*, Numero 79, octubre 1962, 3-20.

[53] "El 98" en *Los vasos comunicantes,* 187-208.

[54] Originalmente fue una conferencia leída el 15 noviembre de 56, para la Asociación Española de Mujeres Universitarias. Publicado en México en 1958, con prólogo de José Mª Castellet.

[55] Su posición con respecto a Miguel de Unamuno fue compleja, en *Memorias…*; dijo de él: "El año 1936, cierra con la muerte de Unamuno, flor de paradoja y espejo de cuáqueros, paradigma de puritanos y más dogmático que simpático, recuérdese que fue operado de fimosis a los sesenta y tantos años" (142).

[56] Originalmente fueron dos conferencias impartidas el 26 y 27 de febrero de 1952, en el II Curso Superior de Filología Hispánica, la primera parte versó sobre Valle Inclán y Unamuno, la segunda sobre Baroja y Azorín.

[57] Impartida entre 1952 a 1959 en varios lugares. Se publicó en 1961.

[58] Alonso Zamora Vicente (1962) consideró que CJC es un heredero directo de la Generación del 98 "pero que también de la pureza literaria que hereda de Juan Ramón Jiménez" (Mainer, 2003, 149).

[59] Si la biografía no autorizada de Pío Baroja de Eduardo Gil Bera se acerca a la real vida del escritor, pudiéramos asumir que la influencia de Baroja en CJC fue más personal que literaria, cosa que el propio Cela dejó entrever: "Pío Baroja, mi viejo maestro de prosas, pausas y actitudes, comienza sus memorias diciendo que no tiene afición a mentir […]. Bueno, pues yo tampoco tengo ni esa afición ni esa costumbre" (*Memorias…*, 8). Otra cuestión es preguntarse si cuando Cela le atribuye a Baroja una serie de características muy positivistas, pensaba recibirlas por transferencia.

[60] Alonso Zamora Vicente, al describir el proceso de Valle-Inclán, declaró: "no era un hombre entregado totalmente a la fabulación imaginativa, sino que era libresca su inspiración, ante todo y sobre todo libresca. Vivía inmerso en literatura, en literatura ajena, añadamos" (citado por Míquez, 30). Cuestión que por otra parte, es común a la mayoría de los creadores artísticos, al seguir un modelo o un género.

[61] Al margen de seguir un género o subgénero literario, o en reconocerlo explícitamente como en *Nuevas andanzas*…, hay en muchas obras de CJC *ecos* de otros escritores, especialmente de obras poco conocidas: en *Pabellón de reposo*, con *El dúo de la tos,* de Leopoldo Alas; *Homenaje al Bosco II*, con *Tiempos del 98* de Juan Antonio de Castro entre otras.

[62] "Visité a CJC en Palma," *Destinos*, Barcelona, 29 diciembre de 1956.

[63] "La novela de nuestros días," prólogo a *La novelística de CJC*, 1963, de Paúl Ilie.

[64] *Ruedo Ibérico* reconocida editorial antifranquista radicada en Paris, bajo la influencia de militantes de izquierda no comunistas (los comunistas españoles tenían la editorial Ebro), quienes desde 1961 se dedicaron a la publicación de obras prohibidas en España, incluso de corte falangista no autorizadas por el Régimen (*Falange en la guerra de España: la Unificación y Hedilla* [1967] de Maximiano García Venero; por lo general seguida de otra obra de réplica, en este caso *Antifalange: Estudio crítico de Falange en la guerra de España: la Unificación y Hedilla* [1967] de Herbert R. Southworth). Como parte de su política de promoción crearon un premio Ruedo Ibérico de novela y poesía; en mayo de 1961, Antonio Pérez (vinculado al PCE) viajó a España a fin de promoverlo, y para facilitar la cosa propone que: "debemos hacer un jurado que no tenga los siguientes defectos: exiliado, viejo, politizado en la clásica acepción de la palabra, aunque sólo sea porque este tipo de politización nunca tiene resultados políticos. Paso por lo de Max Aub, que me proponen Viladas y Vicente […] coinciden en que hay que ponerlo todo bajo el patronato de Cela. Tampoco estoy de acuerdo; pero marcho, pensando que ello será una carta más para convencer a Goytisolo. Cela se rajará de todas maneras en cuanto vea que la cosa es rojísima." (Fragmento de una carta de José Martínez a Antonio Pérez, del 6 mayo 1961. Tomado de *José Martínez: la epopeya de Ruedo Ibérico*, de Albert Forment). En la página de dicha editorial (www.ruedoiberico.org/libros/) no aparece ningún libro de la autoría de CJC.

[65] "Yo nunca he tenido miedo al riesgo", CJC a Emma Rodríguez y Manuel Llorente, *El Mundo*, 27 de septiembre de 1997.

[66]Es interesante resaltar la afinidad entre la concepción de la soledad de Rosalía de Castro con la de CJC. Rafael Lapesa en su "Tres poetas ante la soledad: Bécquer, Rosalía y Machado" 131-152, [1984]; recopilado en *Estudios lingüísticos, literarios y estilísticos*, afirmó que para Rosalía de Castro fue "la soledad, eje de su poesía," y destacó las diversas formas que ésta adoptó: soledad por y ante el destino,

el sentimiento de culpabilidad, visto como un "fantasma pavoroso dos meus remordementos," la sensación de hostilidad y burla por parte de los demás, especialmente de los hombres; como la pérdida de toda esperanza o fe, desamparo ante el dolor, la angustia ante el vacío de la nada, miedo a la muerte, etc.

[67] Desde la sección "Encima de la mesa," de la revista *La Estafeta Literaria*, número 258, del 2 de febrero de 1963.

[68] "La decadencia de la novela," originalmente apareció en *Cuadernos para el Diálogo*, mayo 1969. Posteriormente en forma de libro en *Treinta años de literatura en España*.

[69] La publicación de una compilación de varios trabajos ya publicados en un libro nuevo, la publicación de otro libro que contienen esos mismos trabajos mezclados con otros diferentes, así hasta innumerables combinaciones. Como medio de comercializar es un proceso económicamente comprensible para el autor/editor. Alborg consideró que esta práctica en CJC representaba otra influencia de Valle Inclán en CJC "no es fácil dar los títulos concretos de esta variada grey, porque Cela, que en esto imita también a su paisano Valle-Inclán—ha refundido estos libros varias veces […] y el lector que ha pretendido seguir su obra completa, ha tenido frecuentemente que comprar una misma pieza dos o tres veces en distintos envases" (1958, 98). Por otra parte, y quizás algo diferente, es que Cela había acusado a Valle Inclán de haber sido un maestro en el *refrito*, cuestión en la que también le siguió.

[70] Entre ellos, por ejemplo, Ángel Basanta, *La novela española de nuestra época*, 1990.

[71] *Historia de la literatura española, 6/2*, Barcelona, Ariel, 1984, 86.

[72]. En febrero de 1987, Cela hizo un viaje a Arizona acompañado de Mariana Castaño (la Marianne Brown en la novela). La novela fue concluida hacia septiembre de ese mismo año y publicada en Madrid en febrero de 1988.

[73]*Estudios sobre el cuento español actual*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

[74] Se refiere a *Parábola del náufrago*, de 1969.

[75] Cita extraída de *Novela española actual,* 1976. Coloquios en la Fundación Juan March.

[76] Recordemos "Algunas palabras al que leyese" en *Mrs. Caldwell habla con su hijo.*

[77] Pascual Duarte mata a su madre estando casado con su segunda esposa.

[78] Pienso que hay una simplificación del simbolismo freudiano: cuchillo = falo; puñalada = penetración: el hecho de apuñalar a alguien = como el acto simbólico de penetrarlo con el falo. Por este simplismo llegaríamos a ver bestialismo cuando Pascual apuñala a la yegua u homosexualidad cuando este apuñala a Zacarías.

[79] Tras el entierro de Mario, y en el cementerio Lola reta a Pascual: - ¡Eres como tu hermano! (41) y Pascual describe lo que sucede inmediatamente: "Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba mas hermosa que nunca… La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven…" y sigue el dialogo: "-¿Es esto lo que quieres? / - ¡Si!", y tras la posesión Lola declara "¡No eres como tu hermano! ¡Eres un hombre!..." (42). En otro momento Lola volverá a retar a Pascual, esta vez para que reaccione violentamente, como hombre, contra su amante El Estirao: "-¡Eres como tu hermano! –la puñalada a traición que mi mujer gozaba en asestarme… "(75).

[80] "Las rencillas pasan" en *ABC*, Madrid, 18 de enero de 2002

[81] Autor de un estudio sobre la censura de prensa en el franquismo. Amigo personal de CJC, y como éste consignó, le fue a ver para hablarle de su participación en la censura. Las valoraciones de Sinova

con respecto a CJC, al menos por la siguiente cita, se deben tomar con ciertas reservas: "No llegó a desempeñar cargo político, y la verdad es que no puso la pluma al servicio del régimen, pues no se le conocen las alabanzas o poemas pareginicos que otros compusieron" (citado en Tomas García Yebras, p. 84).

[82] El Café Gijón, centro de reunión de los intelectuales, artistas, escritores, periodistas y curiosos de Madrid; de este lugar hay muchísimas anécdotas, memorias, y por otra parte fue fuente de inspiración para otras muchas más. Fernando Fernán Gómez, contertulio habitual, nos dejó también sus impresiones entre 1953 y los sesentas, "A pesar de que el Café no era un nido de rojos, sino un cálido albergue de monárquicos, demócratas, republicanos, católicos, comunistas, anarquistas, tecnócratas y hombres que acababan de dejar en el armario la camisa azul y la pistola […]. A comienzos de los sesenta, hombres del Opus Dei llegaron al poder. Allí, en el Café, se sabía que esto significaba la liquidación de la Falange y que la *obra* se había fundado en los años veinte para rivalizar con las organizaciones fascistas en su labor antirrevolucionaria […]. En aquellos tiempos en los que nadie estaba enterado de nada, en aquel Café se sabía todo. A veces se sabia incluso lo que era verdad" (Fernán, 2006, 554-555).

Capítulo III

Arte y realismo

BREVES CONSIDERACIONES TEORICAS SOBRE LA ESTETICA.

Porque ese cielo que todos vemos,
ni es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!
Bartolomé Leonardo de Argensola
(A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa.)

En Europa occidental, desde la época grecolatina a mediados del XVIII, el concepto predominante entre los preceptistas fue la concepción aristotélica del arte, la *mimesis*; pero se limitaba a una copia mecánica sino una imitación verosímil, "no una crónica de la realidad, sino invención de una fábula que no contraste con las leyes de la realidad y, aunque no lo era, había podido ser realidad" (Monte, 32). Francisco de Lugo y Dávila (¿? -1660), *Teatro popular* (1622),[1] argumentó: "la novela es un poema regular fundado en la imitación […] porque toda la Poética, según la definió Aristóteles, es imitación de la Naturaleza" (Lugo citado por Mújica, 180). Con el predominio del Romanticismo hacia principios de XIX, y su rechazo al neoclasicismo, se produjo un cambio radical en la perspectiva, a pesar de que ambas coexistirán y la posición aristotélica del arte siguió teniendo partidarios y defensores. De forma similar, otros movimientos literarios aparecerán a lo largo del XIX y del XX, que plantearán diferentes aproximaciones a la problemática de la estética.

En cada época y dentro de las diversas corrientes de pensamiento se han elaborado diferentes teorías sobre los orígenes y funciones del arte, las que se pueden agrupar en dos posiciones extremas: *el arte por el arte*, o *arte puro* (que será la predominante dentro de las estéticas subjetivas, *hacia y desde el interior* del individuo) y *el arte en función de…* (predominante en las estéticas objetivas). El arte por el arte pretende ser una recreación del mismo proceso de creación, y dar a la obra (e incluso al proceso de su elaboración) una autonomía total de todos los elementos extra artísticos que pudieran incidir en ella. Por otra parte, se le señala su aspecto evasivo tanto para el autor como para el receptor. La no aceptación de la realidad condiciona una actitud de evasión o escape de la misma, aunque pueda presentar diferentes graduaciones, de las cuales la mística religiosa es considerada como una de las formas más extremas; pero también pueden asumir otras formas tales como la

fantasía, la ciencia ficción, etc. CJC, en su libro *Mis páginas preferidas*,[2] dio sus opiniones sobre la estética, aunque debemos tomarlas con ciertas reservas:

> Estética, lo que se dice estética, yo no tengo. Yo suelo escribir lo que me parece, sin mayores propósitos ulteriores. El lector, si es algo espabilado, quizás tienda a desconfiar de los escritores que pasan el tiempo hablando de estética. La preocupación por la estética, decía Dostoiewski, es la primera señal de impotencia. Yo tuve algo de preocupación por la estética, pero afortunadamente, se me fue ya. (7-8)

REALISMO, ¿REALIDAD O FICCION?

> Lo que decir a voces es que trata de verdades, y son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen.
> Miguel de Cervantes.
> *Don Quijote de la Mancha*, "Ginés de Pasamontes."

> Yo creo que la novela, por lo menos tal como yo la concibo, como reflejo de la realidad, entiendo por realidad lo que es real, lo surreal y lo que es sobrenatural, esto es, todo lo que el hombre con sus sentidos, o con su espíritu puede intuir y abarcar, incluso sus instintos, es una labor, qué sé yo, humildísima, de ir poniendo una palabra detrás de la otra, procurando no decir mayores necedades y contando cosas, y nada más.
> CJC (*Lo que dijo*…, 198).

Regresando al Realismo, y reconociendo que del propio concepto de *realidad* no hay, hubo, ni probablemente habrá una definición, ni siquiera por consenso; y ante la aparente paradoja del arte y la literatura: entre la realidad y la ficción. Una obra de arte, una novela, es una ficción producto de la imaginación y creatividad de un autor, aunque éste parta de la realidad o no como modelo; y ante la novela podemos hacer una serie de preguntas: una novela es realista (al margen del *apellido* que se le asigne), porque es una ficción que refleja la realidad, al menos, verosímil o, sí por lo contrario, deja de ser realista cuando en su presentación se utilizó la deformación de la realidad aparente a fin de resaltar la realidad esencial, o cuando se introducen otros elementos diferentes o ajenos a la realidad objetiva. Quizá por esto, la novela ha sido considerada desde sus orígenes como una mentira, algo irreal, ficticio. Quizá, de nuevo, sea difícil, e incluso casi imposible, dar una explicación convincente a esta aparente contradicción; pero al leerla podemos tener la sensación que sus personajes, conflictos, y sucesos son reales, que tienen una existencia real y no una ficción. Quizá la explicación de todos a esta aparente contradicción radique en la perspectiva particular del autor y, posteriormente, del lector sobre qué es la realidad. Algunos escritores podrán preferir reflejar sólo lo que captan sus sentidos, desde el espejo

paseando por el camino real,[3] hasta la cámara de cine o la grabadora funcionando,[4] pero esa preferencia de técnica, de acercamiento a la realidad, no le libera ni excluye de ninguna responsabilidad pues, en última instancia, ha habido un proceso consciente de selectividad: el autor selecciona por cuál camino paseará el espejo o hacia dónde dirigirá el lente de la cámara o cuándo su grabadora funcionará o no. Por otra parte, entre aquellos autores que consideran que, además, para resaltar lo esencial es necesario alterar (deformar) lo aparente; o entre los que consideran que la psiquis y la subjetividad son más importantes que la realidad, llegando al extremo de considerarla sólo como un marco narrativo, parte del decorado, y, por supuesto, los eclécticos que aceptan todas las posibles combinaciones y graduaciones, como CJC. Bernard Pingaud [5] hizo una interesante observación acerca del realismo:

> Hay que admitir que ninguna novela es verdaderamente *realista*, en el sentido de que la novela no muestra las cosas: las representa […] lo que nos propone el novelista no pertenece, pues, al orden de lo real, sino al orden de lo posible. Hay dos posibles: el que se realizará quizás, y el que no se realizará nunca, lo posible de la acción y lo posible del ensueño; lo posible-posible y lo posible-imposible. (Citado por Sánchez Vázquez, 328)

María Zambrano comentó que: "tal vez el tan renombrado *realismo español* provenga del temor que todo artista—novelista o pintor—acomete frente a la complejidad de esa realidad y de esa vida, de sus múltiples facetas; en último término, respeto y aún indecisión; porque no sabe qué tomar y qué dejar" (Zambrano, 69).

Debemos intentar precisar qué se va a entender por realismo y asignarles *apellidos* para diferenciarlos; a sabiendas que en todo proceso de generalización (de abstracción), éste conlleva la pérdida de los elementos particularidades y específicos del modelo analizados. Así Francisco Morales destacaba que "los años cincuentas son rehenes del discurso ideológico y el arte sólo tendrá sentido si está al servicio de un ideal" (10); y a pesar de que esta afirmación no deja de ser cierta, se deberá tomar con reservas y a matizar considerablemente, ya que en los cincuentas, y en todo momento de la historia intelectual, coexisten varias tendencias, modalidades y modelos literarios, en ocasiones con perspectivas y puntos de vista antagónicos entre si, y excluirlos nos puede conducir a una simplificación de la realidad histórica.

Consideramos que sería mejor hablar de realismos, en plural, e intentar con *apellidos* precisarlos; lo que parece ser más sencillo de lo que es, debido en parte a la diversidad de definiciones que se han sido utilizados. Muchos de estos términos están

ya canonizados y debemos respetarlos en aras de poder entendernos y no introducir más confusión en la confusión. Esto se puede *agravar* cuando el fenómeno analizado y el análisis casi coinciden en el tiempo, produciéndose una proliferación de términos, muchos de los cuáles no sobrevivirán a su propio nacimiento y, que entre tanto, tienden más a confundir que a aclarar. Para este trabajo emplearemos, salvo que se especifique lo contrario, los propuestos por Gonzalo Torrente Ballester en sus trabajos críticos; esta elección está basada en compartir sus puntos de vista, y en la impresión (quizás muy subjetiva, aunque, cualquier interpretación es siempre subjetiva), de estar frente a un crítico serio y profundo, además de buen conocedor de la literatura española en todas sus manifestaciones.

Por las limitaciones propias de este trabajo, y a sabiendas de que dejamos muchos vacíos e ideas inconclusas sobre las modalidades en que la literatura realista se desarrolló a través del tiempo, nos vemos obligados a enfocarnos sólo en algunas de éstas, [6] en aquéllas con una mayor influencia en la obra de CJC. así si durante el llamado Siglo de Oro español, predominó la perceptiva aristotélica de la mimesis, el tratamiento de su *aquí y ahora*, siendo de un realismo descriptivo; empleando muchos de los recursos y técnicas que hoy se consideran como novedosos y vanguardistas e incluso postmodernistas, sin excluir otros considerados no-realistas (lo maravilloso, lo mágico, lo sobrenatural, etc.); para el XIX, a partir del Romanticismo, se fueron desarrollando varias modalidades con diferentes grados y tratamiento de la realidad que van desde el costumbrista al realismo-naturalismo positivista. Una de las bases teóricas del realismo es la observación y reflejo de esa realidad (*aquí y ahora*) ya sea "la novela es un espejo paseando a lo largo del camino real," o "la novela no se inventa, se observa," etc. Sobre el Realismo del XIX y en gran medida del XX:

> El realismo fue un movimiento artístico que pretendía ocupar un puesto importante como institución reguladora del imaginario ideológico burgués del siglo diecinueve. Los escritores realistas seleccionaban cuidadosamente su encuadre y desplegaban poderosas técnicas de simulación de la realidad, que no eran más que una pulcra labor de mimesis dirigida a la mayor credibilidad posible y a borrar artificialmente la frontera de percepción de diferenciar la vida efectiva de la ficticia. (Gómez Pérez, 31)

Debemos centrarnos en el realismo-naturalista que se produjo en España. Según Mercedes Etreros[7]: "La novela naturalista podría definirse como una novela realista en que se pone en práctica la experimentación de unas hipótesis científicas" (Etreros,

56). Andrés Amorós,[8] destacó, una tendencia a cierta caricaturización de los personajes debido a la influencia en la novelística de las ideas de Lombroso,[9] haciendo coincidir el aspecto físico con el moral e intelectual del personaje; Leopoldo Alas destacó la diferencia entre el modelo zoliano y los escritores españoles:[10] "en España no hay ni ha habido sin embargo Naturalismo en el concepto de la palabra que se ha hecho clásico."[11] Los escritores españoles[12] identificados con el Naturalismo lo fueron más por la aceptación o defensa del mismo como una posibilidad creativa que por seguir sus lineamientos, cuestión aclarada, entre otros, por Emilia Pardo Bazán; y además se diferenciaron del modelo francés por mantener siempre una preocupación por los aspectos subjetivos de sus personajes sin caer en una parcialidad psicologista; de tal forma que además de la herencia biológica, su condicionamiento individual (taras y/o predisposiciones heredadas y condicionadas por las condiciones sociales), o por su situación social, en la medida que ésta afectaba al individuo a través de la *educación*, en su sentido mas amplio, y que en gran medida lo acercaría a la modalidad behaviorista.

En España hubo una modalidad del realismo-naturalista positivista, a la que se le denominó la *cuestión social*, que partía de un punto de vista especifico, abordando los aspectos más problemáticos de su época, en sus lacras: desde el caciquismo político, la influencia social de la iglesia católica (anticlericalismo, no anticatólica o atea), la desigualdad socio-económica, la crítica moral de la burguesía por su hipocresía, su materialismo, mediocridad, ignorancia, doble escala de valores, mezquindad; pero esa modalidad fue abordada desde diferentes vertientes ideológicas: desde la conservadora-católica, con un fuerte contenido paternalista, a otras más *progresistas*, dentro de un amplio abanico del liberalismo burgués a las *proletarias* (socialistas y especialmente anarquistas). Temas y personajes, a quienes se dotan de vida: nombre propio, biografía, profesión, familia, se enfrentan a su problemática, a las lacras sociales que le afectan y que son recurrentes: alcoholismo, prostitución, pobreza, delincuencia, degeneración humana física y/o moral, hacinamiento y promiscuidad, explotación, ignorancia, el abandono de los más débiles, la deshumanización de los dos polos opuestos de la sociedad, pobres contra ricos y viceversa, y, sobre todo la preocupación moral por las secuelas que esos hechos conllevaban a la sociedad no solo a la presente; sino a las futuras. Personajes como el

maestro y el médico rural fueron personajes claves, redentores y profetas de un mundo nuevo.

El Naturalismo, y la *cuestión social*, a pesar de sus pretensiones científicas (documentar sólo la realidad) y literarias (lograr reflejarla verídicamente) adolecieron de que esa realidad *observada y documentada*, estaba previamente seleccionada, y a pesar de sus intentos por ser objetivos y convertir sus novelas en *un documento humano,* en una foto sin retoques, sus novelas eran obras de tesis donde se trataba de probar un axioma aceptado de antemano. Éste fue, y es, uno de los puntos más controvertidos y cuestionados de esta modalidad, tanto por su contenido como por la forma de expresarla. Nos hemos detenido, aparentemente excesivamente, en esta modalidad por considerar que muchas de sus *glorias y penas, virtudes y defectos*, los volveremos a encontrar en el siglo XX, al abordar la novela realistas; las llamadas social (realismo social), objetivistas y behavioristas, y con respecto a la primera, una de las formas de ver sus similitudes es comparando las críticas (formales y contenido), las cuales en la mayoría de los casos serian intercambiables.[13]

LA NOVELA DE LA GENERACIÓN DEL 98 A PREGUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Mucho se ha dicho que CJC fue un heredero directo del 98 (¿nieto, bisnieto?); y que con su novela *La familia…*, vuelve a enlazar la novelística española con su herencia. Pero ¿dónde encontrar esa otra ribera: en la literatura de la pre-guerra, en la Generación del 27, en la del 14, o en la del 98, o debemos seguir retrocediendo? La respuesta quizá radique en que CJC, se reconoció no sólo ser deudor y heredero directo, sino que esto constituyó uno de sus más grandes méritos literarios. Sobre la Generación del 98, José Santiago opinaba que desde el punto de vista estilístico, fue una *ruptura* y un cambio hacia formas más experimentales; pero sus miembros tuvieron diversos intereses y estilos:

> […] es indudable que la generación rompe decididamente con los rezagos del naturalismo imperante en los miembros más jóvenes de la generación anterior, y con lo que en ellos pudiera quedar de casticismo. Hay en todos—con su diversidad de estilo—una oposición a la retórica decimonónica, y, en algunos, una adopción estética del impresionismo. (Santiago, 11)

Miguel de Unamuno (1864-1936), con fuertes rasgos conceptistas (la idea era más importante que la forma de expresarla),[14] creó obras complejas, y en ocasiones hasta confusas, utilizando la literatura para expresar inquietudes filosóficas; o Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) una preocupación por el lenguaje en sí mismo (*Belarmino y Apolonio*, 1921); o José Martínez Ruiz ,Azorín, (1873-1967) en *Doña Inés* (1925), jugó con diferentes planos de la realidad y el ensueño; pero, por su relación con CJC, debemos enfocarnos en Pío Baroja (1872- 1956) y Ramón del Valle Inclán (1866-1936). Si Baroja fue y es considerado por muchos, incluso por CJC, como el novelista más importante surgido del 98, Valle Inclán aportó muchas significativas innovaciones formales y temáticas a la literatura, tanto en teatro como en prosa.

Hasta el momento sólo hemos a referido algunas de las modalidades de concebir y tratar la realidad; pero cualquiera de éstas puede ser abordada desde diferentes niveles de *profundidad*, que representan diferentes niveles de subjetividad, entre ellas destacaremos el Impresionismo, para el cual lo importante es que "No son las cosas; sino las sensaciones de las cosas" (Bally, 153); o el Expresionismo, el cual logra un nivel más profundo de subjetivismo de lo percibido. En opinión de Charles Bally las diferencias entre ambas tendencias se manifiestan en que:

> El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le *conmueve* a la vista de un acontecimiento o de una cosa, expresa su sensación personal y su juicio (en ocasiones, su prejuicio) sobre las cosas. Renuncian desde un principio a toda verdad natural […] se refiere a su estado de ánimo en esta o en aquella ocasión […] como *reacciona frente a ellos*. El arte expresionista abarca todos los recursos para exteriorizar lo interno, lo no sensible. (Bally, 88)

ROMANTICISMO/ SURREALISMO: REALISMO SUBJETIVO:

> Cambiar la vida dijo Rimbaud, transformar el mundo exigió Marx.
> Para los surrealistas estas dos consignas son una sola.
> Andrés Bretón

Los Ismos vanguardistas de inicios del XX fueron diferentes expresiones de las inquietudes de aquellos creadores en ese momento histórico dado, de los cuales nos detendremos en el Surrealismo, por sus influencias en CJC a lo largo de su vida y de su obra. Pero debemos destacar como el Romanticismo y el Surrealismo tendrán posiciones formales muy cercanas, en algunos aspectos similares; y en su sustrato ideológico su diferencia esencial radica en la fuente de creación: para el romántico

ésta estará en sus sentimientos, en su Yo interno; para el surrealista estará en su subconsciente. Es decir, que a pesar de presentar diferentes fuentes, ambos se basan en una visión de la realidad a través de la subjetividad del sujeto. Las diferencias, por otra parte, son: el surrealismo fue una escuela (o al menos aspiró a ser *la* escuela) fuertemente influida por dos corrientes de pensamiento, que sólo el Surrealismo podría identificar: Sigmund Freud (1856-1939) y Carlos Marx; y un carácter internacionalista, cosmopolita.

La diferencia básica entre Freud y los artistas y críticos surrealistas se da en la función ulterior, en el objetivo de sus técnicas, para Freud y los psicoanalistas la función es terapéutica; para los surrealistas perseguían objetivos estéticos. Para Freud era la necesidad de sacar del subconsciente ideas y sentimientos reprimidos a fin de poder superarlos (hacer catarsis); para los creadores surrealistas y, en particular sus críticos, se centraban más en el propio proceso de creación que en sus resultados, y la catarsis para el lector/espectador parece ser que era algo adicional y secundario.

Entre todas las técnicas que los surrealistas planteaban, debemos centrarnos en la que consideraban más significativa: la escritura automática que permite que las ideas reprimidas (sexo, violencia, *fantasmas*) sean expuestas. Esta técnica según la definió Andre Bretón en el *Primer Manifiesto Surrealista*, de 1924, es:

> Automatismo psíquico, mediante el cuál se propone expresar verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral, […] y en nuestra poesía no escucharemos otra cosa que la que cante en nosotros; no seremos de ningún siglo, ni de ninguna escuela. El arte no tiene nada en común con la masa de los hombres, ni con la política, ni la moral. El arte es arte, y no otra cosa. (*Manifiesto Surrealista*, 1924)

Bretón y sus seguidores esperaban por esa vía diferentes objetivos: liberar el subconsciente de la represión del consciente (obteniendo una serie de palabras, ideas, imágenes, aparentemente desconectadas entre sí por cualquier nexo lógico, aunque estaban conectadas por debajo (*Sur*) de la apariencia (realidad) y eran las verdaderas *fuerzas ocultas de nuestro subconsciente*, el motor de nuestra vida anímica). La clave del proceso consistía en hallar el significado real de estas (descodificar ↔ reconstruir) y veían en la reiteración un indicativo de una cierta jeraquizacion de esas ideas y

sentimientos. Bretón insistía que este proceso de escritura automática debía ser real, natural y no simulado[15] a fin de obtener un *texto puro*.

Como tema más recurrente entre los surrealistas estaría el sexo representado como una fuerza capaz de dar placer y de destruir y consumir al individuo (que lo vincula con el barroco y el romanticismo), ya que en nuestro subconsciente, según Freud, se debate entre dos deseos dialécticamente opuestos: el del placer y de la destrucción. La represión lleva a la destrucción incluso autodestructiva. Todo lo referente al sexo, especialmente al no convencional, era objeto de fuertes presiones sociales e incluso jurídicas, que incidieron en la literatura, e hizo que algunos escritores rehuyeran abordarlo abiertamente, utilizando símbolos u otros recursos similares para expresarlo. Paúl Ilie en *Los surrealistas españoles* observó que:

> […] el camino que conduce al surrealismo puede cortar a través de la marisma emocional del postromanticismo, como en el caso de Aleixandre, o seguir un rumbo diferente y atravesar los ámbitos del arte abstracto y el cubismo. Este fue el derrotero seguido por Federico García Lorca […]. En 1929, sin embargo, repentinamente se produce una explosión y cobran nuevas formas las primeras composiciones de *Poeta en Nueva York.* Estos poemas, por supuesto, diferían de las piezas iniciales en temática y en lenguaje. Cuando ingresamos en el mundo surrealista de Lorca, el orden y la moderación de su primer jardín poético son reemplazados por la densidad emocional de una selva urbana. (Ilie, 1972, 89)

Durante el coloquio sobre Novela española actual,[16] Gonzalo Torrente Ballester habló sobre la incidencia del pensamiento de Freud[17] en la literatura española, y de sus propias experiencias, que asumimos similares en los escritores contemporáneos a él. La técnica de la escritura automática, salvo excepciones, se redujo a la simulación de tal, es decir, el artista conscientemente simulaba una acción inconsciente, como será el caso de CJC.

EXISTENCIALISMO

> Soy un Fue, un Será y un Es causado.
> Francisco de Quevedo.

> El existencialismo [...] se apoya en la suposición de una libertad radical (esencia indeterminada) para el hombre; pero nos habla también de la angustia que acompaña al ejercicio de la razón en un orden del mundo en que la razón parece más incidental que suprema.
> Sherman H. Eoff (20)[18]

El Existencialismo es un movimiento filosófico que se popularizó mediante la literatura; ésta es una idea frecuentemente repetida y que no por eso deja de ser cierta. El Existencialismo (como filosofía o literatura) se basa en la búsqueda, la indagación cognoscitiva de la existencia humana: ¿el por qué y para qué de la existencia? Estas interrogantes han tenido diferentes repuestas que se resumen en tres tendencias.

Pero antes debemos preguntarnos qué originó estas interrogantes; la respuesta podría estar en la consciencia de una profunda crisis de valores socio-culturales que servían de referentes, y que hace preguntarse nuevamente al hombre sobre sí mismo, sobre el significado de la existencia humana: su propia existencia. Desde fines del XIX y principios del XX se hace manifiesta esta doble pérdida de confianza, tanto la dada por las religiones oficiales como por la razón; y ambas explicaciones le son ya insuficientes; y ante la necesidad de replantear y hallar una solución surgieron diferentes vías:

Un existencialismo trascendental, al final Dios es lo que da sentido a nuestra existencia y nuestra vida debe estar en función de identificarnos con Él, pues es el único objetivo a alcanzar.

Un existencialismo nihilista (si Dios no existe o ha muerto, y la Razón no me sirve de guía en un mundo irracional), la existencia pierde todo sentido de ser, siendo, es en el mejor de los casos, una burla cruel que genera un sentimiento de total angustia, y ante toda carencia de referente, religioso o social, y la única alternativa es el refugio en el carpe diem, ante la consciencia de un fin inevitable; imponiendo su voluntad para sobrevivir mientras llega la muerte y tras ésta la Nada absoluta.

Un existencialismo social, en el sentido más amplio de lo social, la consciencia de mi existencia es posterior a la existencia real; y el hombre llega a tener consciencia de su propia existencia a través de su quehacer social, en la consecución de una sociedad más humanizada y justa.

Esta larga divagación nos lleva a preguntarnos: ¿una obra de arte, una novela, es existencialista sólo si se plantea, como su objetivo esencial la indagación sobre la razón del ser de la existencia humana, y no sólo por reflejar diferentes estados de angustia humana?[19] Si la respuesta es afirmativa, debemos excluir a CJC de esta tendencia; no obstante que compartiera temas, por ejemplo, la soledad. La soledad que tiene un papel significativo en el mundo literario de CJC es similar, en recursos, temas e incluso tratamiento al de Rosalía de Castro (1837-1885).

> Vivimos en el mundo del ser, en el concreto e inexorable planeta del ser. No es el deber ser, en el limbo sin fronteras del deber ser. Es una ley a la que no podemos sustraernos. Las cosas, queramos o no, nos convenga o no nos convenga, son como son, jamás como debieran serlo o haberlo sido, y de nada vale que nos queramos obstinar, con torpes y almibarada cerrazón, en ver rosicleres y amables tornasolados donde no hay más, absolutamente nada más, que negra vileza, amarillo dolor, verde veneno. (*Mesa revuelta*)[20]

REALISMOS EN ESPAÑA DE 1942 A 1999 Y CJC:

En un recorrido por las principales modalidades de realismos que se cultivó en España entre 1942-1999, y en la obra de CJC, encontramos opiniones encontradas sobre las modalidades predominantes en la época y las abordadas por CJC. Como se vio brevemente en la sección de la Crítica, están divididas entre los que le consideran un realista (incluso como el responsable del retorno del realismo tradicional español con *La familia de Pascual Duarte*, 1942), y otros que cuestionan o niegan el ser un escritor realista. Este dilema ha sido provocado por las diferentes valoraciones e ideas de críticos y estudiosos acerca de qué es el realismo. Para el período estudiado, 1942 a 1999, en España se cultivaron diferentes modalidades del realismo y sus respectivas contrapartidas, coexistiendo o sobreponiéndose en el tiempo; y tratando de no caer en el tópico mecanicista del péndulo, en gran medida se observa una cierta similitud con situaciones ocurridas con anterioridad, especialmente en el siglo XIX y primera mitad del XX.

Así veremos, entre otros: el realismo descriptivo y/o costumbrista (en CJC, donde predominan un enfoque impresionista en los libros de viajes,[21] o en trabajos para la prensa, en contraste con el expresionista en obras en que la estética de lo feo es patente); neorrealismo (neopopulismo en CJC, *La colmena*); la novela social o realismo social (en él que no incluyo a CJC); y la llamada novela experimental y postmodernista. El Realismo descriptivo intenta reflejar el *aquí y ahora*, pero este reflejo puede quedarse en diferentes niveles de *profundidad*; puede ser sólo el de la realidad aparencial (describir lo que veo y oigo); o intentar describirnos la realidad esencial (ya sea lineal, Causa→ Efecto o la interacción Causa↔ Efecto, y/o mediante técnicas deformantes); así la picaresca clásica suele darnos la visión de una sociedad picaresca; pero raramente profundiza en las causas del por qué era así esa sociedad. Las diferentes técnicas deformantes de la realidad (lo grotesco, esperpéntico, u otra

modalidad de la Estética de lo Feo) por el contrario, buscan profundizar más y para esto distorsionan lo aparente para acentuar lo esencial.

El realismo objetivo pretende darnos una visión *objetiva*, realista, imparcial; pero nuevamente, se puede quedar en lo superficial, como muchas de las obras del neorrealismo o neopopulismo, o pretender abordar una visión más profunda de la sociedad con el llamado realismo social, aunque ésta tiende a parcializarse en los aspectos que *prueban* sus tesis. Guillermo de Torre afirmó que:

> […] reaparece la cadena que va desde el existencialismo (el cual, por cierto, ni pretendió ser un movimiento literario, aunque tenga, en puridad, proyecciones de mayor calado en las letras que en filosofía) hasta el neorrealismo (de origen cinematográfico, con reflejo novelesco); desde la teoría del "engagement" o compromiso (que rectamente interpretado, no supone ningún sectarismo; simplemente: solidaridad de consciencia con el mundo entorno) hasta el realismo socialista (el cual, de modo indudable, marca una vuelta atrás, inclusive un estrechamiento del naturalismo del siglo XIX). (Torre, *Doctrina.…*, 1970, 200-201)

Sobre la pretendida imparcialidad del realismo objetivo, en su artículo "Se sigue con lo mismo" CJC dijo:

> Se dice que para ser objetivo ante un problema de la índole que fuera, se precisa *distancia*. Ya en el tiempo, ya en el espacio. A primera vista parece cierto: se imagina uno a sí mismo con mayor frialdad para opinar sobre la guerra del Chaco que sobre la nuestra, pongo por caso; con mayor aplomo para hablar del Cardenal Cisneros o de Antonio Pérez, que –salve el lector la distancia que quiera- de don Práxedes Mateo Sagasti o del conde de Bugallal. (*Mesa revuelta,* 160) [22]

Si obviamos la anécdota que contó Díaz-Plaja de cuando "un conocido escritor madrileño" le dijo sí la literatura era un producto social, todas las novelas tendrían que ser sociales. Como ya hemos visto, la cuestión social como tema literario en España apareció hacia la segunda mitad del XIX, otro momento significativo de ésta sería en la década 1929-1939,[23] es decir, desde la caída de la dictadura de Primo de Rivera, el advenimiento de la II República y la polarización de la vida política 1931-1936, hasta los años de la guerra civil, 1936-1939; cuando la producción literaria, por causas obvias, que no pasó de ser, casi sin excepción, obras de propaganda y agitación de ambos bandos beligerantes.

En los años inmediatos de la postguerra civil la novela dentro de España tuvo un fuerte carácter triunfalista, predominando lo testimonial, con mayor o menor grado

de manipulación de los hechos históricos que narran, y que a partir de *La familia de Pascual Duarte* (1942) que se *redescubre* el realismo tradicional español, con un fuerte componente que la crítica calificó de *tremendista*; el propio CJC, en múltiples ocasiones, ha opinado sobre esto: "Pascual Duarte era una reanudación, un volver a enlazar con la gran línea de la literatura española, que venía desde los orígenes. Con la línea más peculiarmente española, la del realismo español, y no sólo de la picaresca" (*Lo que dijo…,* 248), y agregó su definición de realismo, la cual debemos tener muy presente, en este estudio: "Yo entiendo por realismo todo lo real, todo lo que se ve, todo lo surreal y todo lo sobrereal o sobrenatural. Cabría todo: desde el surrealismo hasta la magia. Esta gran novela que se produjo en España […]" (*Lo que dijo…,* 248).

La literatura del realismo social que se cultivó en España entre 1950-1960s era algo más que una aproximación realista a la sociedad; era, o quiso ser, instrumento, un arma ideológica que promovía cambios radicales en esa sociedad; Alfonso Sastre abogó por el realismo social, y en un ensayo[24] planteó once puntos que éste debía cumplir, que me permito reagrupar para facilitarme los comentarios:

> 1) el arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación; 3) entre las distintas provincias de la realidad hay una cuya representación o denuncia consideramos urgente: la injusticia social en sus distintas formas; 4) […] nuestro compromiso con la sociedad. Todo compromiso mutilador de esa capacidad reveladora es inadmisible; 5) […] rechazamos toda tutela extraña; 6) […] nos hace sentirnos útiles a la comunidad en que vivimos, aunque ésta, en ocasiones, nos rechace; 7) pertenecer a un partido político no tiene por qué significar la perdida de la autonomía que reclamamos para el artista; 8) no pertenecer a un partido político no tiene que significar inhibición en el artista; 9) lo social es una categoría superior a lo artístico, 10- precisamente la principal misión del arte, en el mundo injusto en que vivimos, consiste en transformarlo.
> 2) […] hay distintas provincias ontológicas y diferentes técnicas de captura y representación. Todas las provincias del ser son interesantes y ninguna técnica, forma o estilo, es rechazable en principio; 11) solo el arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo […] Este arte (panfletario) es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad).

Su visión fue, en el fondo, voluntarista y utópica; pero permite conocer y entender cuál era su objetivo esencial, el arte en un medio de conscientización política para promover y lograr cambiar la realidad social, entiéndase esto como un cambio radical del régimen político existente. José María Martínez Cachero lo caracterizó así:

> Hubo unos anos de la postguerra—parte de los cincuenta y algunos de la década siguiente—durante los cuales realismo dominó nuestra novela […] al que se le han aplicado calificaciones como *social, testimonial, crítico, de denuncia*; siendo la primera de ella la más utilizada. Dentro del realismo social, practicado por bastantes de nuestros novelistas, desde Juan Antonio de Zunzunegui, pongo por caso, hasta Luis Goytisolo Gay o Gonzalo Torrente Malvado, cabe distinguir un grupo muy estricto que hizo de su literatura un arma de combate político "a favor de" (digamos el proletariado) y/o "en contra de" (digamos la burguesía). Al realismo de base y a semejante intención politizadora, se añaden otras tres características: descuido por el estilo; el menosprecio por el experimentalismo, entendido sencillamente con ánimo lúdico y sin sometimiento a ulteriores aplicaciones interesadas; la proscripción de lo psicológico y, casi casi, del protagonista individual; la negación de lo imaginativo puro y la omnipotencia del novelista-narrador, notario de palabras y conductas externas; el empleo de sólo ciertos asuntos, con determinados planteamientos. (Martínez Cachero, 1979, 230-231)

CJC se mantuvo aparte de la novela social (realismo social) y también, y desde muy temprano tuvo una actitud crítica y adversa tanto por su contenido (de propaganda política) como por sus aspectos formales del llamado realismo socialista:

> Una novela no tiene que defender nada expresamente; nada en absoluto. Tácitamente, ya se sabe que sí, que algo hay que atacar o de defender, que algún partido ha de tomar en la vida. Las novelas que antes de abrirlas ya se sepa que van a defender esto, o atacar lo otro o lo de más allá, no tienen interés de ninguna clase […]. El vivero de novelistas proletarios que el Partido comunista formó con ánimo de deslumbrar al mundo occidental, fracasó de una manera lastimosa, a pesar de estar los rusos extraordinariamente dotados para el género. (*Mesa revuelta,* 58-59)[25]

CJC estaba consciente que implícita o explícitamente la novela iba a reflejar aspectos ideológicos de la sociedad y/o del escritor, es decir, "estar en función de algo", otra cuestión era que él fuese partidario de mantenerse siempre al margen de tomar partido y para esto optó por presentar aspectos polémicos en la forma más diluida posible sin exponer las causas y sus efectos, y consecuente con su visión predominantemente subjetivista de la vida y del arte, su opinión sobre *Hijos de la ira* explique esto:

> Da pavor pensar lo elemental. Y es que este libro delicado y tremendo como una colegiala que nos sonreía para asesinarnos, como un hermoso tallo de flores igual de bellas que intocables y abrasadoras, cumple viaje mismo en los pliegues del alma: "porque al poeta no le he dado pensar fuera del tiempo, ya que piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, nada." Y el tiempo es de dolor—lo dijo nuestro poeta, otro poeta nuestro—y de amargor deleitosamente paladeado. (*Mesa revuelta,* 107) [26]

Así CJC citó a Antonio Machado, sin mencionarlo, y aludió a Góngora, sostuvo que el escritor y su obra deben responder siempre, en primera y última instancia, a su propia visión de la realidad (subjetivismo) y a lo único que el escritor debe alguna fidelidad es a si mismo y a su visión personal de las cosas. Años después, en la presentación de J*udíos, moros y cristianos*, hizo una valoración similar del realismo socialista. Acerca del realismo social que se cultivaba en España, asumo porque los identificaba como las dos caras de un mismo problema:

> […] esa subliteratura que viene conociéndose, entre nosotros, con el socorrido timbre de social; nada más lejos de mi sentir; ya que la literatura, según pienso no admite las etiquetas con natural acomodo; y la nube de libros que suelen auto presentarse como literatura social no pasan de ser, por lo común, sino muy ingenias y obedientes novelitas rosa de izquierda. El compromiso es el mal venéreo de las literaturas; pero nadie olvide que también hay un conformismo revolucionario o, mejor, disciplinadamente revolucionario, lo que no deja de ser paradójico. (*Obra.*…, V, 116-117) [27]

Bajo la denominación de Neorrealismo se conoce un movimiento que se había iniciado en el cine y la literatura italiana muy influenciado por el llamado realismo poético francés; las películas llamadas *caligrafistas*, las producciones documentales con la técnica del *ojo de la cámara, cinema verité* francés; en una especie de neocostumbrismo. Desde el punto de vista temático, se caracterizó por presentar el aislamiento del individuo en las grandes ciudades, símbolo de la sociedad colectivizada, que conlleva a la despersonalización, la indiferencia social, especialmente de los privilegiados por los desfavorecidos, o, incluso, entre ellos mismos.

Sus personajes suelen representar los sectores más desfavorecidos de la sociedad en su cotidianidad (la rutina concebida como un mal), tendiendo a la desaparición del personaje individual y sustituido por uno colectivo, especie de prototipo más o menos anónimo, en un ambiente en que vegetan intentando sobrevivir es un medio hostil o indiferente: sin pasado, ni presente y frente a un futuro incierto, y por lo general, también hostil. Estas obras pretenden presentarnos una visión del *estado de cosas* y, según la obra en cuestión, desde una crítica limitada a lo superficial (neopopulismo), a una cierta manipulación de esa realidad (conforme la ideología del creador o los medios de que dispone), u otra más profunda como la de Rafael Sánchez Ferlosio (1927), *El Jarama* (1956), obra que según el crítico que la aborde la ubica en el

objetivismo o en el realismo social; o *Entrevisillos* (1958) de Carmen Martín Gaite (1925-2000).

NOVELA EXPERIMENTAL/ NEO-VANGUARDIA/ POSTMODERNISMO:

Presente tanto en la literatura europea y la hispanoamericana, reactualizaron las técnicas, recursos y conceptos de las Vanguardias de las primeras décadas del XX, y no es de extrañar, si la primera vanguardia surgieron de las secuelas de la Primera Guerra Mundial y la Neo-vanguardia lo hará de la Segunda Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría. Hacia mediados de los años 1950s, aparecieron las llamadas novelas *blancas*, queriendo reflejar eso mismo, *estar en blanco*, no ser novelas, sino ser *antinovelas.* Guillermo de Torre caracterizó esta tendencia, cuyo objetivo no era "llenar un vacío, sino de ser un vacío; no de expresar o afirmar un mundo, sino de decir simplemente que este *está ahí*, un tipo de novela, en suma que *parte de su propia negación*" (Torre, 1970, 259).

El carácter experimental de esta llamada antinovela (como expresión de la antiliteratura) parte de negar un modelo canónico de la novela: planteamiento/ nudo / desenlace;[28] y hacer totalmente lo contrario; quedando en los casos extremos sólo una acumulación de palabras e intertextos. Pretende expresar la inconformidad, la duda, el recelo, aislamiento e incomunicación, y en cierto sentido, el rechazo *del hombre moderno* hacia todo lo que tradicionalmente estaba establecido y consagrado. Fue, en cierta medida, una expresión de la idea del *fin de…* la civilización, la sociedad, la cultura, la literatura, la novela, la historia, las ideologías, el fin de todo, sin quizás percatarse que mientras pretendían negarlo todo, estaban volviendo a hacer literatura, historia y que estaban sostenidos por una ideología.

CJC, en *Café de artistas* y en otras obras, se burlaba en cierto sentido de ambas posiciones al poner en boca de un editor que explicaba a Cirilo, joven con aspiraciones de novelistas, cómo se debe escribir una novela:

> Pues son: planteamiento, nudo y desenlace. Sin planteamiento, nudo y desenlace, por más vueltas que usted quiera darle, no hay novela; hay, ¿quiere usted que se lo diga? […]. Pues, no hay nada, para que lo sepa. Hay ¡fraude y modernismo!
> El pobre Cirilo estaba hundido, anonadado. El editor usaba unos argumentos muy sólidos. (*Café de artistas,* 19-10)[29]

Mientras tanto CJC nos está presentando una narración, aparentemente sin estos elementos; pero como declaró reiteradamente su técnica consistía precisamente en que esos elementos se vieran lo menos posibles. Así lo expresó en varias ocasiones como en su artículo "Sobre el concepto de la novela:" "Yo sé bien que es difícil ocultar el andamiaje a los ojos de los lectores; pero sé también que es absolutamente necesario" y agregaba:

> En la obra de Pío Baroja, pongamos por caso al más insigne y al mas universal de los novelistas españoles contemporáneos, por más que rasquemos, por más que miremos a trasluz, por más que olfateemos por todas partes, jamás encontraremos la ligazón, las tablas de los andamios porque la novela de don Pío es algo de cuerpo entero […]. (*Mesa revuelta,* 59) [30]

Además contrapone el estilo de Baroja al de Valle-Inclán: "La trama de su obra se le nota tanto o más que las costillas" (*Mesa revuelta,* 59).

CJC en su ensayo "Estética de la novela de Miguel de Unamuno" parte del trabajo "Andanzas y visiones españolas," de Unamuno dando sus opiniones sobre ciertas técnicas experimentales en la producción novelística unamuniana alegando que la obra no debe expresar o hacerse patente ningún postulado estético o de escuela, que el andamiaje si necesario durante el proceso creativo se debe ocultar lo más posible de cara al lector, los juegos con la supresión del tiempo y del espacio del marco narrativo, para hacerlas ahistoricas y universalistas.[31] CJC en gran medida seguirá esta tónica de Unamuno en muchas de sus obras, como veremos en su momento, CJC volverá a referirse a las palabras de Unamuno: "Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será lo que vaya saliendo. El argumento se hace solo" (cita procedente de *Niebla*), CJC alegó: "¿Se hace solo? No; el argumento existe— ¿dónde?, es lo que no sabemos—, y aparece un buen día […]. No se olvide que todo requiere su elaboración" (*Mesa* revuelta, 75-76). Años después, hablando de sus novelas experimentales, en específico de *Oficio de tinieblas 5*, dijo: "Pero lo que no hay es planteamiento, nudo y desenlace. Hay, sí, un argumento o un relativo argumento. Hay constantes sucesos. Esto, sí" (*Lo que dijo…,* 247).

La presencia en la obra de CJC de múltiples reiteraciones a lo largo de una obra o de varias (en forma exacta o con variaciones) tiene que ver mucho que ver con las ideas sostenidas por los Surrealistas, quienes basándose en teorías de Freud acerca de la importancia y función de las ideas recurrentes. José Domingo (*Ínsula*, 316, mayo

1973) se refirió a la producción novelística de la época, argumentando que coexistían dos tendencias principales; una renovadora, con la presencia de autores ya consagrados y nuevos escritores, y la otra la de los *novísimos* o experimentalistas, opinión que compartió Rafael Conté:[32]

> Esta nueva novela se articula en dos tendencias principales: o en la renovación de nuestro realismo tradicional—donde ha dado sus mejores frutos—, o en la plasmación de fenómenos subjetivos con apelación a los métodos de la vanguardia europea, camino que ahora se presenta como más dudoso y menos objetivo. (Conté citado por Martínez Cachero, 1979, 285-286)

Si como CJC afirmaba la novela, la literatura, tiene como objetivo último satisfacer al lector, a su lector potencial, todos los experimentos literarios del postmodernismo y los de la tercera etapa de CJC se enfrentaban, aunque fuese momentáneamente, a la disyuntiva inconciliable, la *necesidad* de experimentar (el reto artístico de buscar y presentar formas novedosas de expresión que podría satisfacer el gusto y expectativas de un público lector minoritario), y el carácter profesional de los escritores, quienes necesitaban ser aceptados por el mayor público posible. CJC, en su evaluación de *Oficio de tinieblas 5*, al cual nos hemos referido anteriormente, así lo explicó.

LOS REALISMOS EN LA OBRA DE CJC:

> Bueno, esto es como la manera de hacer una novela.
> Partes de un mínimo supuesto de la realidad, y después, ese punto de realidad,
> pasado por la cabeza propia, la cabeza del escritor, y saliendo por la mano derecha,
> es lo que se llama una novela.
> CJC (*Lo que dijo…*, 239).

> La novela no sé si es realista o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera: uno ya está hecho a todo.
> CJC (*Mis páginas preferidas*, 95).
> [Refiriéndose a *La colmena*].

Partiendo de estas afirmaciones de CJC intentemos dar un breve resumen de las diferentes modalidades del realismo que se pudieran encontrar en su obra, en la cuál predomina su visión subjetivista de la realidad, lo que no excluye, naturalmente, la presencia de otras modalidades del realismo. CJC como escritor nunca se nos presenta en una forma *pura*, sino combinando diferentes posibilidades; por tanto intentar *separar*, por ejemplo, elementos del Realismo descriptivo de otros se hace muy difícil cuando menos imposible; porque si el realismo se basa, precisamente, en

la descripción del *aquí y ahora*; esta descripción puede estar en función de otros objetivos: costumbristas, alegórico-simbólico; deformante, entre otros. Tomemos un ejemplo de un libro de viaje *Del Miño al Bidasoa*:

> El vagabundo andaba con la salud a vueltas y había prometido un ataúd a la santa si la santa lo libraba del ataúd. […] Como el vagabundo no tiene ni amigos ni parientes ni, por no tener nada, ni un perrito que le ladre, lleva por entre las madreselvas y los tojos del camino, su ataúd a la cabeza, igual que una cesta de frescas manzanas de esperanzas. (253)
> El vagabundo, con la mortaja amarilla, de un muerto amarillo de moribundo o de máscara de ajusticiado, que se había comprado en Ponteareas; una vela de cera de su misma alzada, y su ataúd de rosado pino de los montes de Pinor […]. (*Obra…*, IV, 254-255) [33]

Una posible lectura pudiera hacer pensar al lector, pese a todas las pistas dadas, en una escena surrealista, onírica, o una referencia literaria, por ejemplo, a *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner (1897-1962). CJC está presentando una escena costumbrista de la religiosidad popular gallega.[34]

Los recursos literarios empleados pueden ser los mismos para cumplir funciones diferentes. Lo testimonial mediante *yo estuve allí, yo lo vi*, sirve lo mismo para reflejar un hecho dado como para manipular su ocurrencia. CJC utilizó en sus novelas llamadas históricas y libros de memorias, mediante la mezcla de personajes (reales o ficticios), intercalando diferentes digresiones de elementos reales (noticias, anuncios comerciales, fragmento de canciones) y todo ese cuadro verosímil, lo manipula con sus silencios o en la forma en que nos da la información.

Hay elementos del Realismo costumbrista presentes a en toda su obra; pero muy en especial en sus libros de viajes y trabajos para la prensa. CJC solía adoptar diferentes puntos de vista: el desdoblarse en una segunda y especialmente en la tercera persona (el autor, el escritor, el vagabundo, el afamado escritor/novelista padronés, entre otros) o usando un personaje, especie de prototipo: "el señor Rodríguez," "el veraneante." El uso de un personaje colectivo y anónimo (la gente, los espectadores, los curiosos), las combinaciones de las anteriores, sin excluir la mezcla, nuevamente, de personajes reales y ficticios.

Las modalidades de realismo, en el sentido de CJC, para la prensa predominan los elementos costumbristas, con una tendencia a lo deformante (lo grotesco, humor negro, tremendistas, esperpento); pero también desde su subjetividad en una forma

más intimista, contándole al lector a forma de confesión algo que vio o que le sucedió, (real o imaginario). De sus trabajos para la prensa, y por motivos obvios, hay una gran diferencia antes y después de 1975. A partir de 1975 comenzó a opinar de todo "lo humano y lo divino."

La combinación en una narración realista con elementos: alegóricos y simbolistas en *Pabellón de reposo*, o del realismo mágico (donde la Santa Compaña, duendes, fantasmas, demonios se mezclan con sus personajes), con situaciones oníricas y de una consciencia alterada (locura). Volviendo a *Pabellón de reposo,* una descripción realista: "La carretilla marchaba por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arrimándose al arroyo en la que se reflejaba la luna, impasible y fría como la imagen misma de la muerte. La empujaba el pelirrojo jardinero, que canta en voz baja cuando poda los geranios o los rosales" (*Pabellón…*, 62-63). Hasta ahora parece una descripción con elementos impresionistas, pero si la leemos a partir de considerar al jardinero pelirrojo como una alegoría de la Muerte el significado varía considerablemente y se refuerza la sensación de un lenguaje referencial y simbólico característico de una prosa poética, que reforzado por el sentido cíclico de la obra la hace ahistórica e *irreal*.[35]

En CJC como se ha señalado, hubo una fortísima influencia surrealista, más vital que como *escuela literaria*, pues CJC en todo momento rechazaría de hecho la idea de la escritura automática. Todos los recursos literarios asociados al fluir de consciencia (el monólogo interior, que algunos críticos le atribuyen) no pasaron de ser en él, como entre otros, más que una simulación técnica, en el sentido de que desde un estado consciente y de total control se intenta reproducir, simular, un estado de inconsciencia.

EL NEORREALISMO Y LA NOVELA SOCIAL (LEÁSE REALISMO SOCIAL):

Son múltiples y bien conocidas las declaraciones de rechazo de CJC acerca de la novela social (realismo social) de su tiempo, algunas de éstas han sido ya recogidas en este trabajo. Optando por un acercamiento al Neorrealismo (neopopulista), y la obra que se considera su mejor ejemplo es *La colmena.* Sobre la polémica acerca de la existencia o no de un *mensaje* (léase crítica social) CJC comentó años después:

> No, no. Mensaje no hay en *La colmena*. Esto lo dicen los críticos de tres al cuarto. Una obra literaria nace y muere en sí […]. No hay mensaje de ninguna clase. Es un reflejo de un momento histórico determinado, de un ámbito geográfico determinado, en este caso, Madrid, claro, hacia el año cuarenta o cuarentas y tanto. (*Lo que dijo…,* 190)

Y es conveniente analizar estas declaraciones. En su obra la tendencia es a no precisar el marco narrativo ni el tiempo especialmente el tiempo, ¿por qué esta excepción? Bien se podría pensar que se elige Madrid, invierno de 1942 o 1943. Madrid para aprovechar su conocimiento de la ciudad y dar esa sensación de realidad necesaria a la obra; pero por qué ubicarla en 1942 o 1943. Los perdedores de *La colmena* no de diferencian en nada a todos sus otros perdedores, anteriores o posteriores a 1939. Ni en esta obra ni en las restantes CJC indagó sobre las causas (las raíces de los problemas) y sólo se limitó a describirlas. Hubo en él una actitud constante de llegar hasta cierto punto y no avanzar más; las causas pueden ser varias y se suele atribuirse al peso de la censura; pero tras 1975 esa actitud no varió. Otros consideran que la personalidad utilitarista de CJC le *impidió* tomar partido por algo hasta las últimas consecuencias. Volviendo a lo literario, esta pudo ser la razón por la cual no continuó su proyectada trilogía de *Caminos inciertos*.[36] Retomando una cita de CJC "Dos tendencias de la nueva literatura española:"

> Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo […] dio un giro en su intención y empezó a marchar por la senda (no nueva, si no más sosegada entre nosotros) del relato objetivo que, en su póster deformante maduración dio lugar a un nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mismo mundo. (*Papeles…*, 9-10) [37]

INFRARREALISMO:

José Ortega y Gasset habló del infrarrealismo y lo caracterizó como el recurso de invertir el sentido de la realidad observada: el topo del *mundo al revés* y presentar lo irreal como real (desde lo maravilloso-mágico, lo sobrenatural), en definitiva, ese recurso inmemorial en la literatura (que *de pronto* reapareció como novedoso) como parte de la misma realidad (aunque parezca un oxímoron). Sobre esta última posibilidad de considerar toda la gama de posibles visiones de lo real, sabemos que CJC tenía una idea muy amplia de la realidad, y la única diferencia radique en la percepción[38] que se pueda tener de de estos fenómenos, desde considerarlos parte

integrante de la realidad (incluso la más profunda),[39] o limitarlo a un recurso literario a una licencia creativa.

En 1969, Gabriel García Márquez afirmó que: "la realidad es mágica; pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le hace caso" (citado por Menton, 19), y conforme Blotkamp, "el realismo mágico se basa en la representación de lo que es posible; pero improbable: el surrealismo, en cambio, se basa en situaciones imposibles" (citado por Menton, 30). Menton hizo referencia a las veintidós características que Franz Roh[40] consideraba indispensables para lo real mágico (pintura o literatura), las que Menton redujo a siete.

CJC utilizó con cierta frecuencia elementos de lo real maravilloso, como leyendas folklóricas, creencias populares de diversas zonas de España, especialmente las gallegas (por esta razón muy presente en sus libros de viajes o sus novelas de marco gallego), a fin de dar a esas narraciones un cierto encanto poético o, para buscar un efecto dramático en una situación dada. Su presentación, por lo general, se da como un hecho natural, cotidiano, y sólo excepcionalmente para reflejar estados de miedo en sus personajes, como en los presentes ejemplos:

> Por el claustro de Santa María, detrás de un caballero templario vestido de fantasma, corre con un palo en la mano un monaguillo tartaja con el pelo de la hermosa color de la zanahoria.
> ¿Adónde vas, muchacho?
> Ya lo ve, mi señor, a dar palos a un alma en pena… (*Obra…*, IV, 262)[41]

> […] la china Sirena era escocesa, hija de un chiflador de gaita y de un fantasma que por el día cobraba forma de hermosa mujer. A la china Sirena, de niña, le dieron a beber un bebedizo de la eterna juventud […] cuando murió tenía más de cuatrocientos años pero no representaba sino doce o trece […]. (*Obra…*, VIII, 81)[42]

> ¿Ha visto usted pasar por aquí al espíritu de Tomeu de Chirimelle, el caballero andante que arde en los infiernos?
> No, señor; hace por lo menos quince días que no lo veo, quizás ande por la cueva de Fuses, robándole la merienda a los excursionistas. (*Obra…*, VI, 640)[43]

Tras esta introducción de modalidades del realismo y su tratamiento por CJC; debemos centrarnos en el de la realidad deformada.

Notas del capítulo III

[1] El título completo es, *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vida del pueblo y afectos, costumbres y pasiones del ánimo.*

[2] *Mis páginas preferidas,* Madrid: Editorial Gredos, 1956.

[3] Stendhal (Henry Beyle, 1783-1842) usó y popularizó en el *Rojo y negro* la expresión de Saint-Real: "la novela es un espejo paseando a lo largo del camino real," que llegó a ser la consigna del realismo descriptivo del XIX.

[4] Atribuidos al neorrealismo o neopopulismo y al realismo social respectivamente.

[5] Bernard Pingaud, *Le roman et le miroir* (1958).

[6] Permítame recordar algunas de las hipótesis de trabajo en este estudio: 1) todo proceso de generalización implica la *pérdida* de los aspectos más específicos y particulares de lo que se pretenden generalizar, quizás en términos más académicos, para obtener la esencia se hace necesario desechar lo circunstancial y particular; 2) todo *modelo teórico de lo social*, incluyendo los literarios, es una generalización y está basado en una experiencia socio-cultural concreta. Un modelo, digamos el Naturalismo zoliano es sólo un referente, una guía de ciertos aspectos generales, y al estudiar la literatura de otra realidad socio-cultural, ese modelo es sólo eso, un referente y no algo dogmático e invariable para todos los casos; 3) en lo formal, los recursos literarios pueden y suelen repetirse de una época literaria a otra; en cuanto su substrato ideológico varía considerablemente de una época a otra, e incluso de una cultura a otra.

[7] *Estudios sobre la novela española del siglo XIX* de Mercedes Etreros, María Isabel Montesinos, y Leonardo Romero. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

[8] Andrés Amorós en "Juan Varela: *Doña Luz* (1879)" en *La novela realista. Un comentario de textos, 3*.

[9] Emilia Pardo Bazán, *Cartas de la condesa en el Diario de la Marina La Habana, Cuba, 1900-1921*, la del 21 de noviembre de 1909 comentó con muy marcada ironía: "En España antes de la invasión del nietzcheismo, hubo otra de lombrosimo agudo. Una cita de Lombroso tapaba la boca, y un párrafo equivalía al Evangelio. Aquella moda duró poco […]. Yo veía en las teorías de Lombroso, en primer término, una lamentable confusión entre la ciencia y el arte […]. Igual reconvención hicimos a Zola los que encontrando en él mucho que admirar como poeta y pintor, no le admiramos en absoluto como filósofo […]."

[10] "A los *naturalistas* españoles se les llama así por puro capricho […]. Los naturalistas españoles se limitaron a la crudeza de ciertas descripciones y a dar un papel al erotismo superior al que le cabía en las novelas realistas" (Torrente, 1956, 28).

[11] Cita tomada de José María Martínez Cachero, en *Historia de la literatura española, siglos XVIII, XIX y XX*, p. 315.

[12] Mercedes Etreros planteó que la novela española más cercana al modelo de Zola es *Antonia Fuertes*, 1885, del marques de Figueroa, novela poco conocida por la crítica (103). En cambio, Domingo Pérez Minik (1957) consideraba que fue *La tribuna* (1882) de Emilia Pardo Bazán "su primera y única novela naturalista, la que fue escrita con todo el vigor y las observaciones más escrupulosas" (113); y que además "por primera vez, en una novela española, este universo de la clase trabajadora y como tal clase social, aparece pintado con un cierto orden clarificador, con una pintura gruesa y objetiva y con una lejana simpatía" (116).

[13] Calixto Oyuela, *Elementos de teoría literaria* (1883) dijo del Naturalismo: "Échesele en cara su predilección por la pintura de lo repugnante, de lo más bajo y abyecto de la naturaleza humana. Tal cargo es exacto; pero no fundamental […] la doctrina naturalista […] no distingue casi entre la *sensación* y el *sentimiento*, pues sólo quiere ver en éste [el ser humano] un fenómeno fisiológico, puramente animal" (380). Leo Barrow y Charles Olstad, *Aspectos de la literatura española* (1972) afirmaban que la línea naturalista tenía la necesidad de: "[…] justificar las cualidades de sus personajes por su herencia y por su medio ambiente y no basta sólo nombrar sus cualidades […] en la mayoría de estas obras el hombre es una víctima, víctima de su herencia y de sus circunstancias, parece que el naturalista necesita la causalidad para poner al hombre en camino de su destrucción" (Barrow, 14).

[14] Gonzalo Torrente subrayó esta característica de Unamuno: "[…] la preferencia por el mundo de las ideas sobre los sentimientos […]. La idea palpita detrás de la palabra […]" (Torrente, 1956, 160).

[15] Diversos creadores, entre ellos CJC utilizaron la técnica de simular la escritura automática, el fluir de consciencia y el monólogo interior. E incluso es muy interesante, que se les sigan vinculando con el Surrealismo. Juan Varela (1824-1905) en *El Fausto de Goethe* cuando criticaba los excesos del Romanticismo dijo: "El poeta no escribía por arte; sino por inspiración, su existencia debía de tener algo de excepcional y extravagante; hasta en el vestido se debía diferenciar el poeta de los demás hombres, y el mismo mundo le debía considerar como un apóstol, con misión especial que cumplir en la Tierra. Víctima de su misión y de su genio, no comprendido por el vulgo, el poeta debía ser infeliz, debía ser una *planta maldita con frutos de bendición"* (70); pero, ¿cómo escribían los románticos? A esta interrogante Varela respondió: "El verdadero y más notable defecto de los románticos ha sido la verbosidad, que ellos llaman vaguedad; porque la pompa y majestuosa armonía de las palabras no encubre lo vacío de su sentido […]. Muchos poetas románticos, cuando se sienten inspirados, van poniendo palabras una en pos de otras, sin atender al sentido ni a las perceptivas, que encierran con seis llaves, incluso de la gramática. *No solamente* –dice uno de estos poetas, y cuenta que es de los mejores—, *no solamente encerramos con seis llaves la gramática, sino que procuramos olvidarnos hasta de su existencia*. La gramática, según él, es un código convencional inspirado por la senectud" (74).

[16] Coloquios promovidos en Madrid por la Fundación March, y publicado por Editorial Cátedra en 1977, contó como moderador a José María Martínez Cachero.

[17] Las primeras gestiones para publicar en castellano las Obras Completas de Freud, fue hacia 1917, por las gestiones de Ortega y Gasset, a través de la editorial Biblioteca Nueva; aunque como dijo José Ruiz-Castillo, quizás Ortega y Gasset fuese el único lector de Freud en esa época en España.

[18] La cita está tomada de *Pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.

[19] Los conocidos versos de Calderón de la Barca en su obra *La vida es sueno*: "[…] pues el delito mayor // del hombre, es haber nacido" (vv. 111-112).

[20]"La galera de la literatura" en *Mesa revuelta*, 244-245.

[21] De sus libros de viajes consideraremos sólo desde *Viaje a la Alcarria* hasta *Viaje a los Pirineos de Lérida.*

[22] Aparecido en *Mesa revuelta* en 1945. La paginación corresponde a la edición consultada, Ediciones Alfaguara, 2da. edición, 1972.

[23] José Ortega y Gasset, en 1925 consideraba que los libros de contenido ideológico (filosóficos o políticos) iban desplazando a la novela del interés de los lectores.

[24] "Arte como construcción. Once notas sobre el arte y su función" (26-28), en *Anatomía del realismo*.

[25] "Sobre el concepto de la novela", en *Mesa revuelta* (1945); la paginación corresponde a la edición consultada, Ediciones Alfaguara, SA, 2da. edición, 1972.

[26] "Hijos de la ira,"artículo de CJC compilado en *Mesa revuelta*, sobre el poemario de Dámaso Alonso (1898-1990) que fue publicado en 1944, ha sido considerado una obra de corte existencialista, contra el arte puro del garcilacismo y otras tendencias culturalistas de esa época.

[27]*Judíos, moros y cristianos* en *La obra completa.* Tomo V, y en *Papeles de Son Armadans,* marzo 1964.

[28] CJC en repetidas ocasiones jugo con esta idea, por lo general un editor o un autor consagrado que explica que para hacer una novela sólo se puede producir mediante la forma canónica de planteamiento, nudo y desenlace, mientras que él pretendía precisamente ocultarlos.

[29]En *Café de artistas y otros cuentos*, Salvat Editores y Alianza Editorial, 1969.

[30] Aparecido en *Arriba*, Madrid en dos partes, 20 y 27 de mayo 1943, y compilado en *Mesa revuelta* en 1945. La paginación corresponde a la edición consultada Ediciones Alfaguara, 2da. edición, 1972.

[31] "Y la novela, nadie debe olvidarlo, tiene como último y más importante fin la distracción del lector, su solaz, jamás demostración de éste o de aquel otro postulado estético, premisa que lleva implícita la obra narrativa, pero que, como el andamiaje, y ya lo dije en cierta ocasión, no deberá aparecer a la vista una vez concluida" (CJC, *Mesa revuelta*, 74-75), y citando a Miguel de Unamuno "Ni en *Amor y Pedagogía*, ni el *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas" (Unamuno citado por CJC en *Mesa revuelta,* 74).

[32] *Informaciones de las Letras y Artes*, 241, 15 de febrero de 1973.

[33] En *Obra completa,* IV. *Viajes por España, I (1948-1952).*

[34] Santa María de Ribarteme abogada de los que están en peligro de muerte. Su festividad se celebra el 29 de julio. Asisten muchos creyentes para cumplir promesas por el restablecimiento de su saludo de un familiar.

[35]Presentado en un Anexo al final del trabajo.

[36] CJC en varias ocasiones declaró que lo de la trilogía fue sólo una idea que algunos periodistas lanzaron y que él se limitó a no contradecirles. Pero en la nota a la primera edición de *La colmena* (1951), y en *Mis páginas preferidas* (1956) escribió: "Mi novela *La colmena*, primer libro de la serie *Caminos inciertos*, no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad*" (Mis páginas preferidas*, 94). Algo similar sucedió con el subtítulo de *La catira. Historias de Venezuela*, que Cela atribuyó a la editorial cuando por correspondencia suya se sabe que tenía el proyecto de escribir cinco novelas de temas venezolanos.

[37] Publicado en *Papeles de Son Armadans*, 79, octubre 1962, 3-20.

[38] Difiero de Jesús G. Maestro, *El mito de la interpretación literaria* (2004), en lo que se refiere a: "Mucho se ha escrito y discutido acerca del poder de la magia de Celestina y su conjuro. Por nuestra parte, simplemente consideramos que Celestina puede creer en su magia; Rojas, no" (65). Si Maestro, se colocara fuera de la obra, es decir, donde un ser ficticio realiza un acto ficticio, estaría de acuerdo con él. Lo importante para ubicar la obra en su tiempo y entenderla conforme la creó su autor/es como sus lectores originales, es preguntarse si Fernando de Rojas (1475-1541) y los lectores del XVI consideraban la magia, la hechicería, como parte integrante de su realidad o no.

[39] Estudios recientes sobre la obra de Valle Inclán, especialmente el de Virginia Milner Garlitz, *El centro del círculo. La lámpara maravillosa de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela (2007), donde se

revalúa esta obra a partir de las creencias teosóficas de Valle Inclán, que dan una perspectiva diferente a la misma.

[40] Franz Roh fue crítico de arte alemán que acuñó este término, y contrastó sus características con la tendencia dominante anterior, el expresionismo.

[41] *Del Miño al Bidasoa* en *La obra completa*, tomo IV, 262.

[42] "Las dos esposas del chino Jesusito" en *La obra completa,* tomo VIII, 81.

[43] *Viaje al Pirineo de Lérida* en *La obra completa*, tomo VI, 640.

Capítulo IV

Realismo deformado, Estética de lo Feo

Se dice que una imagen es bella si representa una cosa, aunque ésta sea fea.
Tomás de Aquino
Summa theología, I, 39, Art. 8

[...] Betty Boop estaba muerta de risa, la risa también puede ser una coraza, una trinchera, la risa también puede ser el disfraz de la amargura.
CJC (*La cruz…*, 94).

La historia del arte y de la literatura permite ver como los recursos literarios formales y temáticos han sido utilizados y reutilizados sin variación significativa, de una época o movimiento literario a otro, como expresión esencial de la permesibilidad y desarrollo de las ideas y del arte, no obstante el substrato ideológico puede variar significativamente. En la vida ni en el arte existe la generación espontánea ni la desaparición repentina y a pesar de posiciones *rupturistas,* más o menos coherentes, la tendencia es a la coexistencia, a solaparse entre sí. La vida es más compleja que cualquier esquema teórico.

La estética de lo feo, *feísmo*, por las diferentes razones que cada movimiento esgrimió fue rechazada entre los que promovían *el buen gusto,*[1] por considerarla *inapropiada, obscena, impropia*, evitando su uso en la cultural *oficial*, mientras se siguió empleando en la llamada cultura *popular*. La definición y separación de *lo culto* y *lo popular* es extraordinariamente compleja, e incluso, en ocasiones se observa una tendencia a olvidar que muchas de las obras consideradas actualmente como clásicas en la literatura española, por ejemplo la Comedia del Siglo de Oro, fueron en su momento *popular*. El propio Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedia*, así lo reconoció. Una lista de obras que sirviera para ejemplificar esta afirmación sería muy larga.

Se hace necesario abordar brevemente las diferentes modalidades del realismo deformado y del feísmo, antes de analizar su uso por CJC. Aclarando, nuevamente, que en toda generalización se pierden muchas características particulares de los ejemplos y modelos estudiados. La llamada Estética de lo Feo en sus diferentes modalidades y variantes no es sólo la contraparte de la Estética de lo Bello, ni siquiera un intento de eliminar posibles idealizaciones en las obras literarias, y en cambio si es

un recurso artístico encaminado a resaltar dos aspectos de una misma realidad: el contraste entre la apariencia y la esencia:

> La realidad no es grotesca; es. Si nos parece grotesca, es que nuestra mirada la califica; una inversión de actitudes o posiciones cambiaría el signo de lo contemplado. Nuestra mirada crea el esperpento, porque ella es el espejo deformante […] basta un cambio de luz, entornar los párpados, para impedir la deformación. Si una lágrima se interpone entre el espejo y el objeto los perfiles del suceso pasan de burlescos a dramáticos […] el espectador o lector ve las cosas desde el punto y con la perspectiva del autor, con la escogida por el autor […]. (Gullón, 1994, 57-58)

La Estética de lo Feo suele recurrir a múltiples recursos formales, según Thomson: "Así como lo grotesco, ambivalente por naturaleza, no tiene un significado permanente y sus límites son fluctuantes, no sólo históricamente, sino en relación con otros términos y categorías estéticas como lo absurdo, lo cómico, la parodia o la sátira entre otros" (Citado por Moreno Hernández, 7).

Esta cita resalta varios aspectos importantes; la forma pura es sólo una abstracción y su empleo puede perseguir diversas motivaciones y objetivos, no sólo formales o temáticos; pueden oscilar del horror y el rechazo hasta la comicidad y la burla en dependencia de los objetivos del autor. La forma de presentarla en el contexto, e incluso en su percepción por el lector o espectador. La técnica más usual es presentar una comparación o asociación entre dos o más ideas a fin de lograr, por el contraste, un efecto de rechazo, sorpresa, comicidad, en el lector/espectador.

En el teatro, que permite la presencia de varios lenguajes a la vez, el decorado visual (vestuario, maquillaje, escenario, iluminación, entre otros), el gestual (lenguaje corporal y hasta la declamación), además del musical, y otros efectos, permiten resaltar y, por tanto, deformar la puesta en escena en función de los objetivos del dramaturgo.[2] Durante el siglo XIX hasta los 1930s el teatro español desarrolló ciertos géneros que gozaron de una gran popularidad, a pesar de que por su calidad muchas obras no transcendieran las circunstancias de su momento. Sus modalidades fueron variadas: el sainete y la sátira (social, individual, política). El sainete, *El esperpento de Gedeón*, de Práxedes Mateo Sagasta,[3] y en la *farsa* creada, entre otros, por Salvador Maria Granes (1840-1911), autor de cerca de 100 títulos y a quien Zamora Vicente (1969, 25) consideraba como un antecedente directo de lo que será el esperpento valleinclanesco.

César Oliva analizando los supuestos vínculos entre la farsa y el esperpento afirmó que: "El esperpento no es sino una farsa bajo otro nombre," pero agregó algo que parece contradictorio: "la verdad es que, al margen de *Los cuentos de don Friolera* ningún esperpento parece proceder de la farsa" (Oliva, 11). Gonzalo Torrente Ballester (*Teatro Español Contemporáneo*)[4] consideraba que lo esperpéntico como un recurso teatral es esencialmente visual y lo definió como una "operación en virtud de la cuál el objeto a que se refiere la expresión altera su forma en sentido negativo (cómico o ridículo)" (Torrente citado por Oliva, 11).

CJC explicó el por qué su elección del realismo deformante como esencial en su forma de concebir la literatura y por tanto su técnica narrativa:

> Orientando la Novela—como intento—hacia la estética del camino y su espejo, me parece ver, y así lo dije alguna vez, que para mí el espejo debe tener ciertas aguas que deformen, señales indeleblemente, las imágenes reproducidas. Rechazo la visión literaria de las lunas planas. Querer hacer pasar la estricta realidad del espectáculo del mundo por la misma realidad literaria, es un error de apreciación que suele pagarse caro, muy caro a veces. (*El bonito…*, 11)[5]

FORMAS MÁS COMUNES DE LA ESTÉTICA DE LO FEO

DEGRADACIÓN / DESMITIFICACIÓN / TÉCNICAS DE DESHUMANIZACIÓN

Se debe precisar como estas categorías serán empleadas en este trabajo: la degradación conlleva la pérdida de valores (individuales o sociales), atribuidas al sujeto en cuestión, y está muy relacionada con la desmitificación (cuestionar, negar, destruir las características o valores, individual o social, atribuidas a un determinado sujeto por un *mito*). La de deshumanización, conlleva la negación de la condición de ser humano cuando el sujeto es comparado con un animal o una cosa, o a la inversa.

Las formas más comunes de la deshumanización son: la animalización[6] o la cosificación, o incluso, el proceso inverso. Lía Schwartz ha estudiado desde el punto de vista formal los objetivos de la animalización, y los considera de tres grupos básicos:

> 1- la supresión del clasema *humano* en el concepto profundo, lo que produce la animalización de la persona denotada; 2- la supresión del clasema *animado* en el concepto profundo; 3- lexemas adjetivos o verbos que pertenecen a clases determinadas por los semas *para seres humanos* son predicados de lexemas que suponen un clasema *inanimado*. (Schwartz, 1984, 40)

Schwartz para ejemplificar estas modalidades (51) recurrió a varios ejemplos tomados de *El Buscón* de Francisco de Quevedo, en cuya obra los ejemplos son incontables: "Tenía una ballena por mujer." La asociación *ballena* ↔ *mujer* nos da la idea de una persona con un volumen físico exagerado que la haría lucir deforme, monstruosa, grotesca, esa asociación está en un primer nivel de lectura, el textual; pero además hay una segunda intención más velada, la burla del marido que *sólo* puede tener una mujer monstruosa. Ante, al menos dos niveles de lecturas diferentes es posible cuestionarse cuál fue la intencionalidad de Quevedo: sí ridiculizar a la mujer por medio de la animalización o la de burlarse del marido usando a la mujer, o ambas.

Volviendo a Schwartz el "resultado de la relación no es siempre la creación de lo grotesco" y en un ejemplo de cosificación: "Todo nuestro cuerpo es posada de la muerte," *cuerpo humano* ↔ *sepulcro*, asociados también en dos planos diferentes: en vida del sujeto implica su opuesto (*animado* versus *inanimado)*; pero dicha oposición cesa tras la muerte del sujeto (*inanimado* = *inanimado*). En otro tipo de asociación donde se equipara una propiedad atribuida a un animal o cosa para aplicársela a un ser humano: "bruto como un burro," "el corazón como una piedra," etc. En los tres casos el nexo se establece por asociación de ideas.

En la obra de CJC, también son abundantísimos estos ejemplos, tomemos sólo algunos: "Hay mujeres que semejan vacas con almas de cabra, y ovejas que parecen culebras con resabios de mujer; el mundo animal es muy confuso e ignora el buen concierto" (*El asesinato…*, 89). La cita anterior sirve de ejemplo de *animalización* (por semejar a algunas mujeres con animales; pero también en su sentido inverso, comparando animales entre sí y estos con una mujer); pero se pueden presentar desde otro ángulo: de *degradación* (al rebajar a una mujer a tener sexo con animales, además de presentar dicha situación como algo normal y habitual); de *cosificación* (similar al anterior pero en referencia a una cosa, a una máquina). Siguiendo la técnica de encadenamiento de un personaje o tema, vemos en *Mazurca…*, estos ejemplos:

> Todas las mujeres hemos hecho las marranadas con un perro, eso es costumbre […]. (22)
>
> Benicia es como una cerda obediente, jamás dice que no a nada. (28)
>
> Benicia es una herramienta inventada para gozar pero también para hacer gozar. (93)

Existen otras modalidades, entre las cuales, están: 1) mediante el nombre o la forma de identificar a un personaje lo que puede presentar, a su vez, variantes: 1.1) el nombre o designación pueden ser: simbólico,[7] absurdo, en ocasiones el nombre es seguido de un adjetivo a forma de epítetos: "Don Estrafalario, intelectual," o "Doña Simplicia, dama intelectual;"[8] 1.2) la ausencia o cambios arbitrarios del nombre (CJC solía jugar esta modalidad a fin de acentuar su despersonalización, o también por la sustitución del nombre por un signo (número, letra etc.); 1.3) sustituido o designado por el de su profesión o condición personal (arquetipos de comedia: los médicos matasanos, letrados corruptos, los indianos o los cornudos, entre otros), siempre con un evidente tono de burla, y la desmitificación la logra por el choque entre la profesión y las expectativas asociadas a ésta y los actos del personaje: los médicos que violan a lo/as pacientes (*La cruz de San Andrés)*; un profesor de Ética que negocia una amante menor de edad en un café (*La colmena)*; sacerdotes que violan el voto de castidad[9] (*Mazurca...*, 32).

La desmitificación, va del cuestionamiento a la negación de un mito; pero puede ser también la *humanización* del sujeto mitificado: "[…] Su Graciosa Majestad, Doña Margarona I, reina de las aguas, los vientos y de las gaviotas, es una hembra cumplida y cuarentona, vestida de luto, que colecciona consoladores de materiales nobles" (*El asesinato…,* 191-192). Desmitificación en un doble sentido: un sujeto mítico (por las características de su reinado) y la individual; la reina Margarona a pesar de lo mítico e irreal de su reinado tiene necesidades humanas, y dada su condición de "hembra cumplida" y "cuarentona," y su aludida viudez (luto), siente deseos sexuales (lo que la humaniza) como cualquier otra mujer, aunque emplee medios artificiales para satisfacerlos.

CJC solía presentar otra escena introduciendo elementos del absurdo: "En la taberna La Ballena se reunían los maricones del contorno a hablar de sus cosas, y a darse sus sobos, su jefe era un enano profesor de violín que se llamaba Hans Schofshofen, ex capitán de los S.S., según rumor bastante extendido" (*El asesinato…,* 44).

LO GROTESCO:

Mijaíl Bajtin (1895-1975), referente obligado en este tema en su libro *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. El contexto de François Rabelais,*

abordó aspectos esenciales para la compresión de esta figura,[10] a la que denominó con "el nombre convencional de realismo grotesco" (Bajtin, 23), para un marco histórico-cultural concreto, señalando que consistía en ser: "El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal, abstracto" (Bajtin, 24), y precisó que de acuerdo a los valores de la época "degradar significa estar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre, y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales" (Bajtin, 25),[11] y calificó la imagen grotesca[12] como "la quinta esencia de lo incompleto" (Bajtin, 29);[13] pero insistió en que su tratamiento ha sufrido un sensible cambio en el tiempo:

> En el dominio de la literatura, la parodia medieval se basa completamente en la concepción grotesca del cuerpo […] además esta concepción del cuerpo influye en las groserías, imprecaciones y juramentos, de excepcional importancia en la compresión de la literatura del realismo grotesco. (Bajtin, 31)
>
> En la época pre-romántica y a principios del renacimiento se produce una resurrección del grotesco, adquiere ahora un nuevo sentido […] una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca […] (aunque conserva algunos de sus elementos). (Bajtin, 39)

Bajtin destacó que el uso de elementos formales como la máscara, pueden confundir sí no tomamos en cuenta su propia evolución. Sí en la Edad Media la máscara servía para promover a la risa, lo festivo, resaltando ciertos rasgos grotescos mediante la asociación burlesca entre ella y el individuo que la llevara; eso varió en el Romanticismo, y posteriormente el Surrealismo: la máscara sería algo que "disimula, encubre, engaña […] disimular un vacío horroroso de la *nada*" (Bajtin, 42). Sobre el grotesco romántico Bajtin precisó:

> […] fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del siglo XVIII […] y se apoyó sobre todo en las tradiciones del Renacimiento, especialmente en Shakespeare y Cervantes, que fueron redescubiertos […] la risa se atenúa, y toma la forma de humor de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto generador y positivo de la risa se atenúa extremadamente […] el universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible, y ajeno al hombre, las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores (asustados). (Bajtin, 39-41)

LO CARNAVALESCO:

Concepto popularizado a partir de Mijaíl Bajtin y otros críticos, ha venido sufriendo un proceso cambio en interpretación por algunos críticos posteriores al dado por Bajtin, y una cierta tendencia a presentarlo como una expresión de transgresión de lo socialmente establecido. Umberto Eco en "The Frame of Cosmic *Freedom"* opinó sobre esa realidad cultural:

> Therefore, there is something wrong with the theory of comic carnivalization as global liberation. There is some diabolic trick in the appeal to the great cosmic comic carnival […]. Thus the prerequisites of a *good* carnival are: 1) the law must be so pervasively and profoundly interjected as to be overwhelmingly present at the moment of its violation; 2) the moment of carnivalization must be very short, and allowed only once a year; an everlasting carnival does not work […]. Carnival can exist only as an *authorized* transgression […] comedy and carnival are not instances for real transgressions: on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule […]. Carnival can act as a revolution (Rabelais or Joyce) when it appears unexpectedly, frustrating social expectations… […] there is neither positive nor negative connotation in this picture describing social mechanisms. Popular cultures are always determined by cultivated cultures. (Eco, 3-7)

El carnaval, lo carnavalesco, para los surrealistas, quienes influidos por las ideas freudianas, es considerado como un elemento liberador, pues permite al sujeto *escapar* de ideas y acciones represivas. Pero si para Freud y los psicoanalistas el fin que persiguen tiene metas terapéuticas y consideraban que el ambiente de carnaval ayudaba a *liberar,* al menos momentáneamente, al individuo de parte de sus represiones, mediante la risa, el expresarse abiertamente, debido al necesario e incuestionablemente ambiente informal, relajado, permisible de la fiesta, donde el uso de máscaras y disfraces dan una sensación de anonimato, tras el cual se facilita la expresión de lo reprimido; pero en sus objetivos es significativamente diferente al de los artistas y críticos surrealistas, Paúl Ilie afirmó:

> El carnaval, por supuesto, es uno de los instrumentos favoritos del surrealismo para comunicar su especial misterio […] con el carnaval como técnica, el escritor tiene que abandonar su realismo a fin de hacer una exposición surrealista de la realidad. En vez de usar el sueño, la distorsión o la fantasía, nuevamente describe en forma realista el carnaval y la evasión se cumple. (Ilie, 1972, 203)

Para los estructuralistas, el carnaval por su ocurrencia universal es un perfecto ejemplo para el estudio de estructuras binarias en oposición pero en equilibrio temporal durante lo que denominan ritual carnavalesco, y éste en oposición a otros *rituales* sociales. El carnaval como realidad histórica ha sido y es una actividad permitida, organizada y dirigida desde esa misma autoridad, y ¿bajo dichas condiciones se puede considerar como una posible transgresión? Aún en las sociedades más represivas existe la necesidad de ciertas válvulas de escapes, tanto individuales como sociales, y esas autoridades lo saben y están, más o menos, conscientes de esa necesidad; pero siempre dentro de límites permisibles y tolerables para ellas, limitando su carácter *subversivo* o de peligro social al mínimo.

De forma tal que la *autoridad* no sólo lo permite, sino que suele ser parte esencial de su organización y ejecución, bajo las condiciones establecidas por ella, básicamente de espacio y tiempo limitado y controlado. El carnaval real implica una participación más o menos activa en el mismo; el carnaval se vive y se participa de él, la actitud contraria, la de observador pasivo, es ajena al carnaval. El espectador pasivo está fuera, alejado del carnaval y lo que éste representa.

Partiendo de lo expresado anteriormente no hemos podido encontrar este aspecto en la obra de CJC, a pesar de que algunos críticos consideren y señalen en obras tales como *Oficio de tinieblas 5,* por la utilización de disfraces, máscaras, (y por el ambiente onírico de pesadilla de la obra, que sería la versión carnavalesca del surrealismo). En la obra de CJC a excepción de los pregones dedicados al carnaval de Cebreros no hay ningún referentes en la concepción bajtiana. Una referencia directa al carnaval en CJC que aparentemente podría acercarse a la bajtiana, pero cuando se va más allá de lo aparente se puede observar que son esencialmente diferente. Dentro de la tradición popular, desde la Edad Media a la actualidad, el individuo que se disfraza participa del ambiente festivo, siendo sujeto del divertimento, en cambio en la expresada por CJC, el *cagalaolla*,[14] es sólo el objeto de divertimento de otros, sino que esto se agrava cuando el acto deriva en abuso físico y humillación del sujeto:

> A uno conocí, al cabo de los años, en un pueblo al que llaman Bocigas, sobre el río Perales, allá por las provincias de Soria o de Burgos, que hacia en las fiestas de su pueblo el papel del cagalaolla para que todos se divirtieran haciendo burla de él y de su falta de seso, y a que cuando—todos los años confiado y todos los años sin escarmentar—se le ocurría pedir un alivio para sus desgracias, le untaban la cara con una bogiña entre grandes juergas y risotadas hasta hacérsela tragar. (*Nuevas andanzas*..., 58-59)

LO GROTESCO EN EL BARROCO ESPAÑOL. FRANCISCO DE QUEVEDO:

Ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro:
cuanto más fielmente me representa, más fieramente me espanta.
Francisco de Quevedo

Nací tarde porque el sol/ tuvo de verme vergüenza/
en una noche templada/ entre clara y entre yerma.
Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo es el referente obligado en la literatura española del Barroco al acercarnos a la Estética de lo Feo, y en su obra, básicamente la *popular* está llena de ejemplos en sus más diversas modalidades. Alberto del Monte en su estudio sobre *El Buscón* [15] de Quevedo resaltó las siguientes:

> Los instrumentos tradicionales están desacralizados, los hombres reducidos a cosas y las cosas reducidas a sub-cosas. Los personajes quevedescos son autómatas monstruosos (grotescos). El escritor insiste unas veces en la coprofilia, otras en la obsesión pituitaria, transformando estos elementos de lo cómico en medios de reducir al hombre a una pura máquina fisiológica, otras de las adelfofagía, otras en la brutalidad física; otras en la animalidad que conduce a las acciones automáticas, otras a la demencialidad […]. Los personajes están desarticulados en sus partes, y cada una de ellas es una cosa que obedece a sus propios tropismos. Esta técnica de desrrealizacion se ha comparado a la técnica pictórica de un impresionista o de un puntillista; pero la comparación históricamente más justificada es la pintura de Hieronymus Bosch […]. (Monte, 129)[16]

La Vanguardia de las primeras década del XX, y en su proliferación de Ismos, cada cuál expresando sus propias ideas e influyendo, en un sentido u otro, en los otros Ismos. Debemos centrarnos en su visión de lo grotesco como expresión simbólica. En el Expresionismo, servirá para reflejar el horror ante el vacío, y para el Surrealismo sirvió para expresar las ideas reprimidas por el subconsciente. Hacia fines de la década del 1920s hubo un resurgir, una revalorización y adecuación de lo grotesco, en el ámbito hispano tomando, entre otros, de modelos a Francisco de Quevedo y a Francisco Goya.[17] El sentido predominante de lo grotesco estuvo asociado a lo deforme, lo terrible, lo feo. La obra pictórica y narrativa de José Gutiérrez Solana[18] puede servir de ejemplo de este interés. Paúl Ilie, atribuyó a Antonio Machado el destacar tres elementos claves en la obra de Solana: "[…] la enfermiza voluptuosidad del pintor por lo que estaba muerto como sí estuviera vivo y viceversa; el realismo de

pesadilla que anima a los maniquíes y amortigua los rostros humanos; y el estado febril de un naturalismo ingenuo" (1972, 54).

Hay que insistir en estos aspectos señalados a José Gutiérrez Solana, por su influencia en la obra de CJC. Andrés Trapiello en la edición de *La España negra*, dijo de su autor y de esta obra:

> […] no le interesan como a Goya los disparates, y de hecho, jamás los pintó. Y si acaso le interesaban los disparates fue a buscarlos al único lugar donde se producen de una manera natural y lógica en aquel tiempo, en los carnavales y en las máscaras, para decirnos, de paso, que no hay tanta diferencia entre un rostro y una máscara. (14)

Gutiérrez-Solana parece más interesado por lo grotesco y lo macabro en su sentido de espectáculo público y la reacción del público, de tal forma que más que de carnavales habló de ferias donde se exhibían *monstruos*, o en "El museo" cuando se refirió a un esqueleto de madera hecho por Gaspar Becerra, al que consideraba "lo mejor que encierra el museo de Valladolid […] esta talla, lo más grande y grotesco del arte macabro" (Gutiérrez- Solana, 131-132). Lo anormal, lo grotesco y lo macabro como espectáculo estará reiteradamente presentado en la obra de CJC, como se verá más a continuación.

El interés del hombre por lo diferente y lo *anormal* es inmemorial y ha estado presente en todas las culturas; especialmente en Europa y la española durante el Siglo de Oro. Se caracterizó por un fortísimo interés, una fascinación que, quizás, desde la actual perspectiva parezca morbosa. No se limitó al arte, sino que formó parte de la vida diaria de los sectores más privilegiados de esa sociedad.[19] Las explicaciones pueden ser varias: desde la curiosidad y el interés por todo lo *diferente, original, raro*, en medio de una realidad engañosa, debido al influjo de los descubrimientos y el renacer de las mitologías, hasta la idea de que actuaba como una especie de espejo que les servía, por contraste, a ayudarles a la aceptación de su propio *Yo* (la gran cantidad de retratos que representan dos figuras en contraste, una *normal* y otra *anormal*), el uso reiterado de la técnica de espejos para captar diferentes y encontradas realidades en forma simultáneas, parecen justificar estas hipótesis; pero, ante todo, ¿qué se consideraba como monstruoso en ese tiempo? Según el diccionario (1611) de Sebastián de Covarrubias (1539-1613): "Monstruo es todo aquello nacido que va contra lo normal en el orden de la naturaleza." Es decir, era todo lo que difería

de lo normal en cualesquier sentido, posteriormente se entendió sólo como lo feo, negativo, pecaminoso, lo maligno.

FORMAS DE DEGRADACIÓN: LA MARIONETA/ EL ESPERPENTO. EL ESPERPENTO VALLEINCLAINENSE

> Si el esperpento es subversivo es porque lo que en el se degrada es el mito mismo, la idea, y con ella el valor—los valores—, de los cuales depende la continuidad del mundo burgués, nuestro mundo.
> Ricardo Gullón (1994, 54)

Ramón Maria de Valle-Inclán (1866-1936) concibió el esperpento a partir de analizar el comportamiento de los personajes que interpretaban farsas en el teatro, donde por requerimientos técnicos de la puesta en escena se exige a los actores la exageración, la afectación (verbal y/o corporal), aspectos que irá trasladando a su *teatro para leer* y a su obra de narrativa. Valle Inclán estuvo consciente que muchas de sus obras teatrales eran irrepresentables en su tiempo, no sólo por los problemas técnicos que originaban y escribió teatro para ser leído, donde el uso de las acotaciones al texto suplían los efectos del decorado visual, y servían para que el lector pudiera crearse su propio decorado visual a partir del textual.

Entre varios trabajos críticos sobre Valle-Inclán y su obra se observa una tendencia a limitar lo *esperpéntico* a su forma más reconocible: la *marioneta*, a la cosificación del personaje esperpéntico. La *marioneta* es, a los efectos de este trabajo, una de las formas más importantes debido a su uso por parte de los románticos y surrealistas. Según Bajtin: "coloca en primer plano la idea de una fuerza sobrehumana y desconocida que gobierna a los hombres y los convierte en marionetas. Esta idea es totalmente ajena a la cultura cómica popular. El tema grotesco de *la tragedia de la marioneta* pertenece exclusivamente al romanticismo" (Bajtin, 42). Por otra parte, Paúl Ilie, *Los surrealistas españoles*, se refirió a como estos escritores se valieron del sarcasmo, tras la deformación absurda y/o cruel para "mitigar el terror y amenguan la tragedia por medio de la caricatura" (193), y agregó:

> […] sin embargo, que hay muchas similitudes entre el esperpento y el surrealismo, tanto teatralmente como en algunas secuencias narrativas. Todos los elementos grotescos y absurdos que aparecen en ellos están tratados como si fueran naturales, como parte de la racionalidad de la vida cotidiana. Más aún, el esperpento se apoya en el desmoronamiento de las categorías intelectuales. Es decir, provoca el colapso de ciertas distinciones genéricas,

> como el caso de la confusión de hombres y animales, en la técnica de la animalización […] el esperpento presenta una versión pesadillesca de la realidad y a veces modifica el mecanismo del sueño con fines particulares. Y finalmente, describe la crisis de la personalidad, incluyendo los problemas de la no identidad y la consciencia irónica de sí mismo. (Ilie, 194)

Quizá la parcialidad parta de la definición más conocida;[20] no obstante que Valle Inclán insistió que lo esperpéntico podía presentarse en diversas modalidades; pero debía de estar presentado siempre de forma tal que el lector fuese capaz de captarla, comprenderla (lo que lo acerca a la parodia[21] en el sentido que ésta se pierde sí el receptor es incapaz de encontrar la relación entre ella y el modelo parodiado), y que todas las formas están destinadas, en última instancia a resaltar "el sentido trágico de la vida española," lo inauténtico de su realidad que se oculta tras las apariencias. Ricardo Gullón resaltó que la figura esperpéntica valleinclanesca,[22] tiene el intento de ser *realista*:

> El esperpento tiene, por supuesto, la irreal realidad del arte. Pero además, y hablando de realidad en términos más amplios, en lugar de negarla, la revela […]. Tan pronto nos acercamos al esperpento advertimos que su más visible característica es la mecanización del personaje […] los habitantes de este mundo novelesco son llamados fantoches, marionetas, títeres, autónomas, peleles, muñecos […] y como tales actúan. (Gullón, 1994, 50)

> Si el esperpento es instrumento expresivo de este tipo de intuiciones, la negación del llamado realismo como técnica novelesca constituirá un modo oblicuo, indirecto para restaurar la realidad. Destruye la confianza en nuestras ideas, valores y mitos, forzándonos a aceptar una ambigüedad que nos hará sentirnos inseguros. (Gullón, 1994, 52)

Pero como ya se ha referido, Valle Inclán insistió en otras modalidades. De acuerdo a su propia visión de la realidad, reflejado en el esquema básico de sus personajes: los auténticos versus los inauténticos, donde éstos últimos serían los esperpentos. Así, además de la marioneta, señaló que un sujeto que es incapaz de estar a las alturas de sus propias expectativas (personales y/o sociales) o las de los demás: "Hay veces que la seriedad de la vida, en que la fatalidad es superior al sujeto que la padece. Cuando el sujeto es un fantoche ridículo, el choque manifiesto entre su inferioridad y la nobleza de su dolor que pesa sobre él produce un género literario […] el *esperpento.*"[23]

Valle Inclán solía utilizar la marioneta para mostrar la inautenticidad individual, y las otras modalidades con una intención más social que individual. Solía mediante el empleo de la técnica del contraste: magnificando al sujeto mediante la acumulación de cargos, dignidades, responsabilidades, que le confiere grandes expectativas, y en cierto sentido mitificándolo, y de pronto con un detalle pasa a descalificarlo, a romper la mitificación social, llevándolo a su realidad humana, a su verdadero nivel como individuo. Tres citas tomadas de una conferencia impartida por Valle Inclán, en *Tirano Banderas* (1916) y de *La corte de los milagros* (1927) respectivamente sirven de ejemplo:

> Fijaos en aquel retrato de la familia de Carlos IV—por ejemplo—aquella triste familia que en aquel cuadro parece destinada para un pim, pam, pum, y que, sin embargo, se hallaba encargada del destino que le ofrecía el peso de la corona. A esta relación entre aquellas figuras y sus funciones es a lo que yo llamo esperpento. (Valle citado por Dougherty, 210)[24]

> El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Quereal y Roca de Togores, Barón de Bernicarles y Maestrante de Ronda, tenía la voz de cotorrona y el pisar de bailarín […]. Era un desvaído figurón, snob literario, gustador de los cenáculos decadentes, con rito y santoral de métrica francesa. (*Tirano…*, 52)[25]

> El Excelentísimo Señor Don Jerónimo Fernández Baltasar de Cisneros y Carvajal, Maldonado y Pacheco, Grande de España, Marqués de Torre-Mellada, Conde de Cetina y Villar del Monte, Maestrante de Sevilla, Caballero del Hábito de Calatrava, Gran Cruz de la Ínclita Orden de Carlos III, Gentilhombre de Casa y Boca con Ejercicio y Servidumbre, Hermano Mayor de la Venerable Orden Tercera y Teniente Hermano de la cofradía del Rosario […]. Era un vejete rubiales, pintado y perfumado, con malicia y melindres de monja boba […]. (*La corte…*, 33)

En forma similar la conversión de una situación trágico-dramática en esperpéntica:

> Esta es la manera en la que he querido yo crear el tipo de Esperpento, fundándome en la inadaptación de los temas trágicos a los personajes que resultan ridículos ante la misma […] los hombres llegan a las grandes situaciones y aparecen entonces en toda su pequeñez. Son como el ratón que corre dentro de la armadura. El guerrero murió y el ratón sigue. (Valle citado por Moreno, 11)[26]

> Ustedes saben que en las tragedias antiguas, los personajes marchaban al destino trágico, valiéndose del gesto trágico. Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico; pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí, y

> que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos. (Valle citado por Dougherty, 202)[27]

Valle Inclán insistía en la amplísima gama de posibilidades de aplicaciones de lo esperpéntico, incluso ante situaciones más bien tragicomedia de la vida:

> Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted a un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegarray? Porque hay que apropiar la literatura a ellos. ¿Supone usted la escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal… Para el espectador, una sencilla farsa grotesca. (Valle citado por Dougherty, 26)[28]

Como a Ramón del Valle Inclán se le ha atribuido la paternidad del esperpento,[29] a CJC se le atribuyó la del tremendismo. Ambas figuras tienen profundas raíces en la historia de la literatura, especialmente en la española, cuestión ampliamente reconocida por ambos escritores y por la crítica, por lo cual eludimos repetir. A pesar de anteriores usos, esto no implicó que estos autores no les diesen a esas figuras un tratamiento novedoso. En el caso de Valle Inclán, Paúl Ilie sostuvo:

> […] aunque Valle Inclán atribuya a Goya[30] la creación del esperpento, fue el mismo el primero en concebir esta forma de arte basada sobre una teoría de la cultura. Su idea era que la experiencia humana puede ser expresada artísticamente por una progresión que va de lo trágico a lo cómico, lo farsesco, y continua a través de lo burlesco y finalmente lo esperpéntico. (Ilie, 1972, 196)

CJC Y LA ESTÉTICA DE LO FEO.

> La mierda arrastra menos infamia que la sangre en quien la vierte [...].
> CJC (*Toreo de salón*, 60).

Antes de comenzar el análisis de las diversas modalidades de esta estética más frecuentes en la obra de CJC se debe preguntar por qué la escogió. No parece probable que haya sido sólo por una cuestión de moda literaria (su primera novela fue contra la moda de aquel momento) u otros aspectos estéticos; sino por el contrario, CJC fue consecuente con su visión de la realidad, y a partir de vivencias individuales y sociales, eligió por ser la que mejor expresaba su cosmovisión tragicómica de la vida, la sociedad y el hombre. CJC, como veremos en el capítulo referente a los *Temas recurrentes*, mediante los cuáles expresó sus ideas de su visión de la realidad

como una permanente e inevitable lucha, de la cuál nadie puede sustraerse y que se rige por crueles *reglas* que irremediablemente te convierten en victimario o en víctima (triunfador ↔ perdedor), los dos polos extremos donde se moverán sus personajes.

CJC concebía la realidad cruel y trágica, al punto de declarar que se ve obligado a "aguar la tinta a la hora de describirla" y que, era necesario para no morir de asco, ver la parte cómica de ese absurdo que es la vida, protegiéndose con una coraza de indiferencia para sobrevivir. Su visión, eminentemente pesimista fue, al menos al comienzo de su carrera, la predominante. Recordemos sus palabras durante una conferencia, "La galera de la literatura" compilada en *Mesa revuelta* (244-2450) y citadas en la sección *Arte y realismo*. Al aceptar (fatalismo) que se vive y se sobrevive, e incluso la posibilidad de una infravida en un mundo concreto y real, en el cual las idealizaciones son sólo posturas evasivas y escapistas de una cruel realidad; de la cual nadie está exento, y que obliga a luchar para sobrevivir, y donde todos los medios son válidos si se logra el objetivo. Sobre la vida y el hombre escribió:

> La vida de un espectro moviéndose en un mundo de espectros […] sanguinarios espectros de lobos, de espectros impasibles ante el dolor […]. Si, el hambre es mala consejera y al lector cotidiano (también los hay nobles y sagaces) no suele aceptar que todos somos espectros, aunque no queramos reconocerlo y nos repugne confesárselo a los otros espectros. (*Obra…*, VIII, 580) [31]

> El mundo es duro y violento, desabrido y ruidoso; pero en la cuneta de los mil caminos brota, a veces, la tierna y bien pintada florecilla silvestre de la piedad. (*Obra…,* VIII, 639)

EL TREMENDISMO

> El tremendismo, a mi entender, no tiene padre, o, por lo menos padre conocido.
> El tremendismo, en la literatura española, es tan viejo como ella misma [...].
> Ruego a mis admiradores que me perdonen.
> CJC (*La rueda de los ocios,* 15)

Este concepto, a pesar de lo mucho que CJC habló de él y contra él, aparece siempre relacionado a su obra. El origen y la historia del término asociado a CJC son bien conocidos por lo que no es necesario repetirlo una vez más.[32] El tremendismo tiene como objetivo provocar el rechazo, la sensación de horror y asco; quizás en la famosa carta de Pedro Rocamora y Valls, sobre sus impresiones de *La familia…*; se

halle la mejor definición de sus objetivos: "Realmente es una novela que predispone inevitablemente a la náusea […]."[33] CJC, reiteradamente se reconoció deudor de Quevedo, Goya, Baroja, entre otros,[34] solía pasar por alto su *deuda* con Valle Inclán, aunque CJC escribiera sobre Rocamora un pasaje valleinclanesco:

> […] don Pedro Rocamora y Valls, el pobre títere no pasó de profesor adjunto honorario (nombrado con fecha 23 de marzo de 1948, o sea varios años más tarde), de quien , aunque el pensamiento no delinque, ni pienso ni digo que sea hijo de puta, ni cabrón, ni maricón, ni ladrón, ni estafador, ni sinvergüenza, ni depredador, sino que mucho más modestamente pienso y también digo que una diáfana mezcla (la mecanógrafa, no sé si por error o por inercia, había escrito mierda) de botarate, chisgarabís, piernas, cantamañanas, vivalavirgen, robaperas, pinchaúvas, pelagatos y cagapoquito (v. Jorge Trías Sagnier, *Cela y la libertad de expresión, ABC*, 12.II.92, p.3), todo ello debidamente embutido en una estampa de carita gordezuela, sonrosada y de porcelana. (*Memorias…*, 328-329)

La diferencia básica entre ambos radica en que mientras el esperpento pretende una degradación del sujeto por su inautenticidad como individuo, el tremendismo pretende la exaltación de reacciones violentas, incontrolables, física o no. Torcuato de Tena, en un artículo opinó sobre el tremendismo y su papel en la obra de CJC, que por otra parte, no difirió considerablemente de la del padre de la criatura:

> El tremendismo es el más fácil de los géneros; el arte de lo truculento, de lo horripilante y espantable, es el único de que son capaces los pueblos primitivos. […] Sobre ser fácil y no ser nuevo, el tremendismo es falso. Quiere retratar la vida y la deforma como una caricatura. […] Lo mejor de Cela es Cela mismo, […]. Y lo peor de Cela es el celismo. [35]

José María Martínez Cachero (1979, 108) tomando la definición de un diccionario literario y citando de memoria lo señala como: "un desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o la sistemática representación de hechos desagradables e inclusos repulsivos," y sus relaciones con la literatura social (realismo social) en lo formal; y en el desarrollo de la poesía, Francisco Ruiz Soriano señaló:

> En estas primeras promociones de posguerra—dentro de esa vertiente social—encontramos una línea poética que ha sido calificada de tremendista por describir la realidad de forma muy cruda. Esta se basa en un despiadado reflejo de la existencia que raya casi en el expresionismo y la esperpentalización al seleccionar los aspectos más duros de la vida con la intención de actuar de revulsivo, de mostrar la cara más grotesca. (Ruiz Soriano, 25)[36]

Sobre la novelística de la inmediata postguerra civil y la obra, por ejemplo, de Concha Espina (1877-1955),[37] se ha señalado la correspondencia entre la realidad histórica vivida y su reflejo literario en una obra como *Retaguardia*.[38] La autora dio su visión tremendista de la retaguardia controlada por los rojos, aunque parcializada y con un objetivo propagandístico de militancia falangista; pero a pesar de esto, refleja el clima de miedo, de incertidumbre, de los crímenes y excesos de los cuales fue testigo o conocedora durante la guerra civil; pero ni por el lenguaje utilizado, ni por la descripción de los hechos se pudieran identificar con el tremendismo que aparece en *La familia de Pascual* Duarte.

Del Tremendismo de CJC se han señalado características formales, los cuáles se ejemplificarán con fragmentos de la novela *fundadora*, *La familia de Pascual Duarte*:

1) El uso de descripciones con oraciones cortas, con verbos, adjetivos o adverbios que refuerzan la sensación de movimientos rápidos, confusos, caóticos, como en el asesinato de la madre de Pascual Duarte (la cuál, por otra parte, está presentada de forma deformada, siguiendo el estilo naturalista-positivista (Lombroso) o romántico: la fealdad o deformación física correspondía a la moral y sentimental):

> Entonces si que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeo, se escurrió… Momento hubo en que llegó a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se pueda imaginar. Rugíamos como bestias, la baba se asomaba a la boca… En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno…
> Seguíamos luchando; llegué a tener las vestiduras rasgadas, el pecho al aire. La condenada tenía más fuerza que un demonio. Tuve que usar toda mi hombría para tenerla quieta. Quince veces que la sujetara, quince veces que se me había de escurrir. Me arañaba, me daba patadas y puñetazos, me mordía. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón—el izquierdo—y me lo arrancó de cuajo. Fue en el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta…
> La sangre salía como desbocada y me golpeó la cara. Estaba caliente como un vientre y sabía lo mismo que la sangre de los corderos…
> La solté y salí huyendo. Choque con mi mujer a la salida; se le apagó el candil. Cogí el campo y corrí, corrí sin descanso, durante horas enteras. El campo estaba fresco y una sensación como de alivio me recorrió las venas…
> Podía respirar… (*La familia…,* 122-123)

2) La representación de actos violentos (en el seleccionado de carácter sexual) entre seres humanos que se comportan de forma primitiva, bestial, reforzando la imagen con el uso de sustantivos, comparaciones, adjetivos. De ejemplo, la violación de Lola por Pascual Duarte:

> Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba más hermosa que nunca… Sus pechos subían y bajaban al respirar cada vez más de prisa… Yo la agarré por el pelo y la tenía sujeta a la tierra… Ella forcejeaba, se escurría… La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven…
> … …. … … … … … …. …. …. …. …. … … …… ….....
> ¿Es esto lo que quieres?
> ¡Si! (*La familia…*, 41-42)

3) Una reacción incontrolada, desmedida, ante la presencia de una sensación sensorial, una asociación de ideas, un recuerdo, que sirve de detonante, y puede ser muy sencilla e insignificante: recordar un lugar, un olor, una canción, palabra, un hecho. Dicha reacción no guarda una correspondencia coherente y en correlación al estímulo recibido, ejemplificado por la escena de Pascual Duarte pasando junto al cementerio:

> El cementerio donde descansaba mi padre de su furia; Mario, de su inocencia: mi mujer, su abandono, y El Estirao, su mucha chulería… El cementerio donde se pudrían los restos de mis dos hijos […]. ¡Parecía como si la Providencia se complaciera en ponérmelo delante, en hacerlo a propósito para forzarme a caer en la meditación de lo poco que somos! La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma […] corrí un poco; la sombra corrió también. Me paré, la sombra paró […]. Cogí miedo, un miedo inexplicable; me imaginé a los muertos saliendo en esqueleto a mirarme pasar […]. En aquel momento parecía como sí a estar al galope como un perro huido; corría, corría como un loco, como desbocado, como un poseído. Cuando llegué a mi casa estaba rendido; no hubiera podido dar un paso más… (*La familia…*, 108)

4) Mediante un cambio brusco en la narración, pasando de una escena no violenta a otra de violencia, o viceversa, insistiendo en el tránsito. Ejemplo en la riña entre Pascual Duarte y Zacarías en la taberna, donde este último resultó herido:

> La cosa fue más bien sencilla, tan sencilla como siempre resultan ser las cosas que más vienen a complicarnos la vida […]. Los amigos se echaron a un lado, que nunca fuera cosa de hombres meterse a evitar las puñaladas…
> Yo abrí la navaja con parsimonia; en esos momentos una precipitación, un fallo, puede sernos de unas consecuencias funestas. Se hubiera podido oír el vuelo de una mosca, tal era el silencio…

> Me levanté, me fui hacia él, y antes de darle tiempo a ponerse en facha, le arreé tres navajazos que lo dejé como temblando. (*La familia…*, 58-60)

LO *ESPERPENTICO* EN CJC:

Si el Tremendismo refleja la presentación de un hecho, una acción o sensación violenta, que por su presentación puede resultar de morbosa a repelente. Lo esperpéntico en CJC estará relacionado directamente con los personajes perdedores; serán sus títeres (como llamó a Pascual Duarte), sus *cristobitas* y demás personajes manejados por los hilos de la suerte, de la mala suerte, en una gama amplísima de formas, variantes y modalidades; pero no se limitó a la *marioneta* o títere. En obras como *Pabellón de reposo*, abundan la deshumanización de los personajes por otros recursos, incluso por la ausencia de nombre propio (como ocurrió con la madre de Pascual Duarte) y sus sustitución por un número (que ya había pertenecido a otra persona fallecida). CJC estableció una graduación de deshumanización: un número al nivel más bajo, una letra si el personaje aún mantiene algún contacto con el mundo exterior. Los empleados (el mundo de los *sanos*) son denominados por su profesión, su nombre de pila—cuando mantiene una relación humana con una enferma—; y sólo con el nombre completo para el personaje más humano e integro.[39]

En otras, el personaje está convertido en una especie de marioneta que es movido por hilos invisibles ajenos a él (Martín Marcos en el episodio final de *La colmena*), o en *San Camilo, 1936*, en las recurrentes asociaciones al espejo, a ciertos personajes (reales o ficticio) y a la alternativa de ser o no ser, hacer o no hacer, en las que se vio atrapado el joven CJC, quien se refiere a sí mismo como "un piernas" (forma madrileña de decir: un fulano de tal, un cualquiera).

LO ESCATOLÓGICO

> "Caga el rey y caga el papa / y, en este mundo de mierda, / sin cagar nadie se escapa."
> Letrero de un baño público.
> Citado por CJC en *Rol de los cornudos,* 87.

Con presencia frecuentísima en su obra la escatología le sirve para varios propósitos: desde degradar, deshumanizar, desmitificar; hasta simplemente romper la seriedad de la narración y quizá restablecer algún balance, presentando elementos de comicidad (por lo inesperado o por el contraste); o para darle una sensación de realidad. En *Torero de salón*, "Domus merdæ" (79-81), abordó un tema escatológico

desde un punto de vista erudito, lo que recuerda *La oración en defensa del pedo (Oratio pro crepitu ventris…)*[40] de Manuel Martí (1663-1737). CJC dijo que: "En latín queda mejor. Vamos, la verdad es que en latín queda casi bien. *Domus merdæ*, suena y no huele. *La casa de la mierda*, suena sí; pero también huele y no a ámbar" (79).

Lo escatológico ha estado en nuestra cultura fuertemente vinculado a formas y manifestaciones populares del humorismo. Bajtin y otros han destacado ampliamente el papel que jugó la representación o alusión de las funciones fisiológicas y corporales como elemento humorístico, a lo que deberíamos agregar las ideas de Freud acerca del tratamiento en público de ciertos temas considerados como no *aceptables* de tratar en público (entre los cuáles están las funciones fisiológicas y escatológicas). CJC utilizó frecuentemente y en diferentes contextos y funciones dicho recurso.

1) lo escatológico ↔ comicidad: "La muda se pone muy contenta cuando Robin y yo festejamos el trago chascando la lengua; a la muda, se conoce que con la alegría, se le escapan unos pedos graciosos, atiplados y prolongados" (*Mazurca*…, 49).

2) combinándolo, no sin ironía, a un pensamiento trascendental, y la humanización de objetos quienes después de realizar una función fisiológica se enfrascan en una conversación acerca de la vida y la muerte:

> Los cinco cristobistas varones del guiñol, cuando terminaron de mear, preguntaron a coro,
> ¿Y viviremos siempre?
> Y las dos cristobistas niñas del guiñol, cuando acabaron de mear, respondieron a dúo.
> No, porque no habría vida, tampoco habría vida.
> Y dijeron el general, el obispo, el torero, el marinero y el bombero.
> ¿Qué fue antes, la vida o la muerte?
> Y les contestaron la bailarina y la maja.
> Hay opiniones, nosotras particularmente creemos que primero fue la muerte pero Teofrasto piensa lo contrario. (*El asesinato…,* 153)

3) función desmitificadora. En *El asesinato…* (221) se presenta el siguiente diálogo entre Lorenzo el Escrupuloso y el papa Urbano. El objetivo del recurso salta fácilmente, del tratamiento respetuoso de Santísimo Padre, de Vuestra Santidad, choca con la pregunta de Lorenzo, adjetivado "el Escrupuloso":

> Perdonadme, Santidad, pero me asalta una duda.
> Decid, hijo, decid.
> Digo, Santísimo Padre, digo: ¿Vuestra Santidad, es tonto o ha comido mierda?

4) incluso lo escatológico asociado indirectamente a la metaliteratura, cuando Matilde Verdú hija, en *La cruz de San Andrés,* escribe sus divagaciones en rollos de papel sanitarios de diferentes marcas.

Antes de cerrar este capítulo es conveniente recordar las observaciones de Sara Suárez Solís sobre el *humor* en CJC desde el punto de vista del léxico empleado (objeto de su valioso libro); pero por su contenido, su intencionalidad el humor en CJC, como en sus antecedentes citados, no es precisamente la risa, sino la crítica satírica (en un humor grotesco y macabro) la predominante en CJC, aunque por su forma de presentarlo pueda causar desde la sonrisa cómplice a la risa, quizás nunca a la carcajada. El *Humor* en CJC fue algo añadido:

> Es mucho lo que se ha hablado ya del humor de Cela y de su relación con el humor de Quevedo, de Valle-Inclán, de ciertos aspectos de *La Codorniz*, […] el humor de Cela está basado en definiciones absurdas o perogrullescas, en adjetivaciones disparatadas, en onomástica esperpéntica, en las parodias de tópicos, en la hiriente burla de todas las retóricas, de todas las grandilocuencias que se contrastan, para más sarcasmo, con las voces nefandas del idioma, que humillan con su contacto a los tópicos altisonantes, y, al humillarlos, los purifican. La purificación de toda hipocresía del idioma por medio de la risa: éste parece ser el fin del humor celesco; pero el idioma es la expresión del espíritu del pueblo que lo habla, y, en última instancia, el humor de Cela es humor que busca la purificación del espíritu. (Suárez, 35)

> Al vagabundo, esto de llamar humorista a Quevedo, como no sea una humorada, le parece una salida de pie de banco. (CJC citado por Sara Suárez, 456)

En esta fase, debemos pasar a ver como la visión tragicómica de CJC se refleja en lo que denominamos su estética del humor.

Notas del capítulo IV:

[1] Hay elementos que tradicionalmente no suelen vincularse con el concepto de lo grotesco como lo cursi. Carlos Moreno Hernández (*Historia social de las lenguas de España*. Barcelona: Ediciones Ariel, 2005), describió que lo cursi se usó en el teatro neoclásico como equivalente de ridículo, de mal gusto y, le atribuye a Moratín la acuñación o popularización del adjetivo *grotesco* en el sentido de "ridículo y extravagante." Esta idea llegó a la novela, incluso Benito Pérez Galdós, de quien asegura fue: "[…] el escritor decimonónico que mejor ha combinado lo cursi y lo grotesco como temas asociados al vestuario […]" (Moreno, 7). Lo cursi se expresó en referencia a lo externo (apariencia personal), y en los gustos e inclinaciones del personaje ridiculizado (extremadamente afectados).

[2] Entre los innumerables ejemplos, véase un fragmento de *La pradera de san Isidro* (1766) de Ramón de la Cruz:
Pedro: No, pues el que me acompaña / no parece gran persona/ voy a darle una puntada. / ¿Va usted arando, caballero?
Cirilo: ¿Qué dice usted?
Pedro: Le avisaba/ que esa espada es prohibida.
Cirilo: ¿Por?
Pedro: Porque no es de la marca.
Cirilo: Me la he mando yo hacer / crecedora, por si salta/ cuando riño la mitad/ salid con mi media espada.
Al oír o leer tendremos una idea de la intención de su autor (el subrayado es mío); pero si podemos agregarles los efectos visuales, la intención del texto es más completa y definitiva. Según una nota al pie de página esto queda explicado: "El *Chinita*, actor que hacia el papel de Cirilo era muy bajo. De la Cruz aprovecha su estatura para provocar la risa, haciendo que lleve una gran espada, la cual arrastra como si estuviera arando" (Citado por Mújica, 137).

[3] Práxedes Mateo Sagasta y Escolar (1825-1903), ingeniero y político español vinculado al Partido Liberal, quien se desempeñó en siete ocasiones como Presidente del Consejo de Ministros (1871-1871; 1874; 1881-1883; 1885-1890; 1892-1895; 1897-1899 y de 1901-1902. Fue además un destacado librepensador y Gran Maestro del Gran Oriente Español.

[4]Segunda edición, corregida y aumentada.

[5] "Habla el autor" en *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*, 1947, 11.

[6] Entre los caprichos de Francisco de Goya hay tres ejemplos ya clásicos de la deformación con el uso del espejo, estos son: 1) el petimetre que se refleja como un mono, acentuando su actitud de imitación ante las modas y la falta de criterio propio; 2) la mujer que se refleja como una serpiente enroscada en una guadaña, símbolos de la traición, el pecado y la muerte; 3) el militar bravucón que se refleja como un gato de largos bigotes y mirada retadora, destacándose su carácter de fantoche fanfarrón.

[7]A forma de ejemplo, véase algunos de los nombre de los *graciosos* de la comedia del Siglo de Oro, o los empleados por el propio CJC en muchas de sus obras.

[8] Personajes de la trilogía *Martes de carnaval* de Valle Inclán.

[9] En el *Libro del Buen Amor*, se describe con humor y espíritu tolerante una realidad, la violación del voto de celibato por algunos religiosos. Los argumentos en que se apoyó Juan Ruiz es un claro ejemplo del uso de los intertextos: invocando autoridades incuestionables, defiende su condición humana y hace recaer la responsabilidad de sus actos en fuerzas ajenas a él; pero mas poderosas: "Aristóteles dijo, y es cosa verdadera, / que el hombre por dos cosas trabaja: la primera; / por el sustentamiento, y la segunda era / por conseguir unión con hembra placentera" (Estrofa 71). "Yo, como soy humano y, por tal, pecador, / sentí por las mujeres, a veces, gran amor" (Estrofa 76). "Bajo el signo de Venus muchos nacen: su vida / es amar las mujeres, nunca se les olvida" (Estrofa 152). "En este signo tal creo que yo

nací" (Estrofa 153). En las Estrofas 1235 1243), con el sugerente título de "Clérigos y frailes acuden a recibir a don Amor" generaliza la situación. En CJC, "[…] los curas también son hombres y nada tiene de malo el que el hombre necesite de la mujer" (*Mazurca*…, 34).

[10] Debemos tener siempre presente que las observaciones, ejemplos y conclusiones a las que Bajtin llegó se basaban en un referente socio-cultural histórico y literario (la obra de François Rabeláis y a Francia de la época), que no deben ser extrapoladas de forma mecánica otra realidad socio-cultural, en este caso a España.

[11] En Cataluña, es tradición popular colocar en los Nacimientos (representación vinculada al nacimiento de Cristo, momento cumbre para los cristianos) la figura del *cagale*, un personaje, un campesino, defecando, sin que exista en esa representación ningún intento de desmitificación, de irreverencia, de profanación; sino considerado un elemento cómico y festivo.

[12] Louise M. Haywood (*Sex, Scandal, and Sermon in Fourteenth Century Spain. Juan Ruiz's Libro del Buen Amor*. New York: Palgrave McMillan, 2008), enfatizó que: "In my analysis, the medieval grotesque, as body or action, is situated in a primarily visual sphere. Medieval ocular theory was largely influenced by Aristotelian and Stoic theory as transmitted through the scientific investigations of Ibn Sina, known to medieval Christendom as Avicenna" (8).

[13]"La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta […]. La actitud respeto al *tiempo* y a la *evolución* es un rasgo distintivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable, que deriva del primero, es su *ambivalencia, los dos polos de cambio: el nuevo y el antiguo, lo que muere y lo que nace, el comienzo y el fin de la metamorfosis*, son expresados (o esbozados) en una manera u otra" (Bajtin, 28). [Las itálicas aparecen en el texto fuente].

[14] Cagalaolla personaje en fiestas populares que viste botargas (pantalón muy ancho, mal confeccionado y ridículo) y con mucho relleno en la parte trasera para hacer de embuchado (persona de que tanto comer no puede retener sus intestinos). En Alicantes, existe en marquesado de Cagalaolla, fueron los primeros marqueses Juan Bautista Rocamora y Pico y su esposa Remedios Más Gaiteros. El actual marqués Marcos Rocamora es el quinto. El título fue concedido por el papa León XIII; pero recibió la bendición de Pío X. En la bendición aparece el escudo: un niño defecando en una olla, además existe la escultura que se coloca en la calle (habitualmente Toledo en Alicante) conocida como "el niño sentado."

[15] De *El Buscón* se conservan tres versiones manuscritas y una impresa (Zaragoza, 1626) la cuál se toma como la canónica. En el estudio citado, *El Buscón. Edición crítica de las cuatros versiones*, de Alfonso Rey, Madrid: CSIC, 2007, se plantea que parece aceptada la idea de que originalmente la obra, como otras, estaba destinada, a circular exclusivamente entre un reducido círculo de amigos. Hipótesis que parece confirmarse por el hecho de que "de veinticuatro obras de Quevedo más tres de atribución dudosa que editó en *Prosa festiva completa,* sólo fueron publicadas en vida del autor seis […]. En 1649, cinco años después de la muerte de Quevedo, se publican la Primera Parte de las obras en prosa […]", aclarando que otras obras continuaron circulando en manuscritos hasta 1787. (*Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* "Texto e interpretación de Quevedo: algunos opúsculos festivos", Celsa Carmen García Valdés (85-106)). Algo similar se podría decir de Moratín y su *Arte de las putas.*

[16] La cita está tomada de: *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

[17]Paúl Ilie afirmó que Francisco Goya "fue el mismo el primero en concebir esta forma de arte basada sobre una teoría de la cultura" (1972, 196).

[18] Gutiérrez Solana con un impacto muy significativo en el gusto y preferencia de CJC, al punto de utilizarla para su discurso de ingreso en la Real Academia, 1957.

[19] Para citar solo algunos textos relacionado con lo monstruoso, la locura y otras anormalidades: *Desvíos de la naturaleza. O tratado del origen de los monstruos* (1695) de J. Rivilla Bonet y Pueyo; sería uno de los ejemplos de este interés. La comedia *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega (escrita entre 1590 a 1595 y estrenada 1620) es considerada la primera comedia europea que abordó un manicomio y a sus internados. Otras fuentes para este tema: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos en la corte española de los Austrias (1563-1700)*, de José Moreno Vilá, o *Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros. Marginales*; de Fernando Bouza y José Luís Beltrán; entre otras. CJC, tiene un poema dedicado a uno de estos *hombres de placer,* a Don Juan de Asturias, en el cuál se refiere también a José Moreno Vilá.

[20]La definición más conocida se encuentra en *Luces de Bohemia*. El Callejón del Gato, Callejón Álvarez Gato en la Plaza de Santa Ana de Madrid, Ramón Gómez de la Serna explicaba que había una tienda de dicho callejón habían dos espejos colgados en su fachada, a la altura de una persona media, uno cóncavo y otro convexo, que *deformaba* a los peatones en un Don Quijote o en un Sancho Panza.

[21] Paúl Ilie afirmaba que: "Otra modalidad esperpéntica es la parodia grotesca […] pero mientras la parodia normal es deliberadamente irrespetuosa, su contrapartida grotesca sería tanto en propósito como en efecto En un caso, el parodista trata de burlarse humorísticamente dando a la exageración un motivo ulterior mas allá del simple humor […] además, el esperpento adquiere una perspectiva dual" (Ilie, 1972, 203).

[22] Sobre *Luces de Bohemia* de Valle Inclán, Ricardo Gullón afirmaba: "los fantoches recobran la condición humana al tomar conciencia de que el absurdo deambular por las nocturnas calles de la ciudad es su modo natural, arquetípico, también de vivir—o representar—la aventura a que están destinados los poetas."

[23]Citado por Francisco Ruiz Ramón en "Breve reflexión sobre el problema del *esperpento*" (227-232), en *Valle-Inclán, Nueva valoración de su obra*, 1998.

[24] Fragmento de una conferencia en Málaga en 1926. Valle Inclán se valió de un retrato de familia de Carlos IV para exponer sus ideas del esperpento.

[25] Así presentó Valle Inclán en *Tirano Banderas* al "Ministro Plenipotenciario de su Majestad Católica" en Tierra Caliente. (Espasa-Calpe, 15ta edición, 1999)

[26] Cita tomada de un discurso pronunciado en 1925.

[27]En entrevista al *Diario de la Marina*, La Habana, 12 septiembre de 1921, y citado por Dougherty.

[28] La cita corresponde a una entrevista concedida en México a Esperanza Velásquez y que Dougherty recoge. Por ejemplo, Ramón Mesonero (1803-1882) en una parodia a los excesos del romanticismo nos presenta la siguiente escena. Un joven declama versos r*ománticos* llenos de sentimientos desesperados, mientras que la mujer a quien van dirigidos los versos, le responde en gallego, resaltando lo absurdo de la situación. Su autor la catalogó de "grotesca escena."
"[…] e hincado una rodilla en tierra levanto en ademán patético el otro brazo y exclamó:
-Sombra fatal de la mujer que adoro, / ya el helado puñal siento en el pecho; / ya miro el funeral lúgubre lecho, / que a los dos nos reciba el perecer. / Y veo en tus miembros palpitantes, / que reclama dos míseros amantes/ que la tierra no pudo comprender.
-Ave María purísima… (dijo la gallega santiguándose.) Mal demoñu me lleve si le comprendu… ¡Habrá cermeñu!… pues si quier lechu, ¿tien más que tenderse en ése que a ahí delante, y dejar a los muertos que se acuesten con los difuntos?
Pero el amartelado galán seguía, sin escucharla, su improvisación, y luego variando de estilo y aun de metro, exclamaba:
-¡Maldita seas, mujer!/ ¿No ves que tu aliento mata?/ si has de ser mañana ingrata. / ¿Por qué me quisistes ayer?/ ¡Maldita seas, mujer!
[…]

-Ven, ven y muramos juntos, / huye del mundo conmigo, / ángel de luz, / al campo de los difuntos; / allí te espera un amigo/ y un ataúd.
- Vaya, vaya, señoritu, esto ya pasa de chanza; o usted esta locu, o yo soy una bestia… Váyase con mil demonious al cementerio u a su cuartu, antes que empiece a ladrar para que venga el amu y le ate. (Citado por Mújica, 404)

[29] Según el crítico Emilio Carilla (*El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*. México: Universidad Autónoma de México, 1986), Valle Inclán había reconocido la influencia de Quevedo y de Goya, entre otros, en su estética esperpéntica, pero queda la impresión de que Valle Inclán, de acuerdo a la obra consultada, intentó borrar las huellas de sus antecedentes: "[…] aunque Valle Inclán no menciona a Quevedo como un precedente del esperpento en los textos ineludibles que constituye *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, si lo cita en el testimonio, menos directo, que representa la entrevista de Martínez Serra de 1930" (26), y esta impresión queda reforzada cuando, más adelante dijo: "Reconozco que *El Buscón*, por ejemplo, carece o no destaca notoriamente en el uso de algunas notas que adscribimos al esperpento valleinclanesco" (50).

[30]Valle Inclán hizo referencia a su deuda literaria con Francisco de Quevedo, aunque la idea que manejaba de la figura deformada por un espejo tiene mejores ejemplos en los caprichos de Francisco de Goya a los que nos hemos referido.

[31] Publicado en *Papeles de Son Armadans*, CLVII, abril 1969.

[32] La publicación de *La familia de Pascual Duarte* (1942), se regresa al realismo más tradicional español, con un fuerte contenido calificado de tremendista. CJC se burló de esto en *Zoilo Santiso, escritor tremendista* y en un artículo (*Correo Literario,* 1944), declaró: "el tremendismo en la literatura española es tan vieja como ella misma," o en una de las tantas entrevistas, ésta a Andrés Amorós (*Revista de Occidente*, junio 1971) dijo: "¿Qué quiere que le diga? Esto del tremendismo es una estúpida etiqueta que hizo fortuna…"; pero quisiera insistir en la caracterización que le dio CJC: "Entiendo por tremendismo la sanguinaria caricatura de la realidad; no su sangriento relato que, a veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme. Y lo encuentro, quede claro, tan estúpido como el mote que le colgaron, aunque –en todo caso-, menos claudicante y yermo." (*Obra…*, VII, 22, o en Platas, 67) Ya que se tiene una idea de las opiniones de CJC sobre el asunto; cabe preguntarse que dijo el *padrino de la criatura*, Antonio de Zubiaurre, (*Alférez*, 31 de marzo de 1947), bajo el título de "Tremendismo y acción", resaltando los nexos de este término al espíritu romanticista; su presencia en obras testimoniales, especialmente de la postguerra civil, como a su intento de expresión realista: "Hará pronto dos años que por vez primera utilice la palabra *tremendismo*. La designación no fue casual ni frívola […]. Nos ha llegado a asaltar el temor de haber inventado un término inútil o, dicho más desoladoramente, innecesario, propio tal vez a confusión o extralimitaciones picudas. Más confiadamente, sin embargo, podemos acudir hoy a una nueva explicación […]. Entiendo el hecho en su verdadera anchura, el tremendismo es la demasía primera, el desmedimiento más obstensible de toda actitud romántica incipiente. Los primeros románticos son siempre tremendistas […]. De cada guerra sacamos los hombres esta manía de remover cosas agrias, duras y sangrantes. La voz nos quema y nos retumba el alma como un tambor. El tremendismo es fruto de experiencia. Germen de acción por ello mismo. Pues, en definitiva, un claro modo de explicar el fenómeno sería cifrarlo como ansia desmedida de sinceridad."

[33] *Memorias, entendimientos y voluntades*, 329.

[34] José López Pinillos (Pármero), (1875-1922), narrador y dramaturgo. Su característica fue el uso de recursos efectistas, donde la violencia excesiva. Su vocabulario es muy crudo, lleno de arcaísmo, para destacar lo primitivo y sus ambientes escogidos son igualmente sombríos. Entre sus narraciones *Cintas rojas* (1906) que algunos críticos consideran como un antecedente a *La familia de Pascual Duarte*. Esta obra de López Pinillos narró varios asesinatos, ocho en total, a sangre fría y sin otra motivación que el robo de dinero para pagar una tarde de toros.

[35] "Los tremendos *tremendistas,*" del 7 de noviembre de 1961.

[36] La cita está tomada de *Primeras promociones de la posguerra. Antología poética*. Madrid: Clásicos Castalia, 1997.

[37] "Cuatro novelas española de y en la Guerra Civil (1936-1939)."

[38] Especie de diario o memorias noveladas, escrito en la retaguardia *roja*, entre abril-junio de 1937.

[39] Se puede asumir como un guiño a los editores y la intelectualidad catalana por parte de CJC.

[40] Obra del humanista Manuel Martí (1663-1725) persona de gran erudición, su obra escrita en latín, influyó considerablemente en el mundo intelectual. *La oración que en defensa del pedo (pro crepita ventis) compuso el doctisimo y célebre…*, publicada en latín en 1768 y traducida al castellano en 1776.

Capítulo V
EL HUMOR GROTESCO

Tengo sentido del humor. Bueno, yo soy gallego, hijo de inglesa;
las dos razas tienen sentido del humor; sobre todo que es
la gran coraza con la que uno de defiende en este valle de lágrimas.
CJC.[1]

El humor como todo lo inherente al ser humano parece ser imposible de definir a pesar de los diferentes intentos que, desde las más variadas disciplinas se han intentado (psicología, filosofía, antropología, sociología), y que, como todo lo humano el arte ha reflejado desde siempre. En este capítulo se pretende ofrecer un muestrario, lo más amplio posible, de las diferentes modalidades del humor en la obra de CJC. Partiendo de las características más generales del humor, para el cuál si bien no hay una definición aceptada, al menos sí parece haber consenso: el humor es algo muy serio. Los rasgos son sólo aproximaciones al concepto del humorismo, que si bien no se puede definir categóricamente, pues el mismo está culturalmente condicionado y depende tanto del emisor como del receptor, tanto de *hacerlo* como de *captarlo*.

Lo humorístico debe estar presentado de forma que, con más o menos facilidad, pueda ser reconocido, sino su intencionalidad se pierde. Puede estar presentado en numerosas modalidades y variantes diferentes y raramente en una forma pura. Algunas de sus modalidades poseen grandes posibilidades de desmitificación o degradación;[2] el tipo de lenguaje empleado (oral, escrito, visual, o la combinación de éstos) que condiciona e implica diferencias significativas en su tratamiento. Aunque el humor formalmente puede ser creado a partir del empleo de uno o más recursos; lo que diferencia una modalidad de otra no son los recursos formales utilizados sino la intencionalidad del mensaje. Pongamos el caso de lo absurdo, cuyo rasgo distintivo es representar algo que choque, que rompa nuestro esquema de lo lógico, de lo posible, de lo *normal;* y esto se puede lograr mediante la presentación de una solución ilógica de un problema lógico[3] o una solución lógica a una situación ilógica, verdad versus mentira.[4] Uno de los tópicos literarios del absurdo más citado es *el mundo al revés*, mientras que la sátira, su característica esencial es la crítica, la censura (el autor satírico, quien desde su perspectiva asumida

como la verdadera, se refiere al sujeto u objeto censurado para satirizarlo: el "Riendo dicere verum" de Horacio). Mijail Bajtin señaló las diferencias entre el humor festivo (el individuo es el sujeto del humor) y la sátira moderna (moderna en el sentido de su aplicación a partir del Barroco y muy presente en sus herederos: Romanticismo, Surrealismo):

> Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los propios burladores. El pueblo no se excluye a si mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también el renace y se renueva con la muerte.
> Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. (Bajtin, 17)

CJC Y EL HUMOR/ EL HUMOR Y CJC.

> [...] mi sonrisa no es sino el escudo de mi impotencia,
> de esa impotencia que amo, por mía y por sencilla [...]
> CJC[5]

Cuando se estudia la obra de CJC, con respecto a lo humorístico, se puede observar en lo formal el uso unas modalidades y la relativa ausencia de otras, e incluso teniendo en cuanta que CJC estuvo más que cualificado para abordarlas. Tratemos de explicar lo anterior. Al inicio de su carrera, 1942, el humor que mayoritariamente se hacia en España era la modalidad lúdica, de entretenimiento, de corte intelectual, al estilo de *La Codorniz,*[6] y en las obras de Wenscelao Fernández Florez, Enrique Jardiel Poncela,[7] Miguel Mihura, Edgar Neville, Álvaro Laiglesias, entre otros;[8] y no me deja de extrañar que sí bien CJC incursionó en todos, o casi todos, los campos literarios con mayor o menor éxito, casi no participará de este tipo de humorismo o, al menos, no en la medida en que lo pudo hacer.[9]

Lo humorístico en CJC es algo añadido, ya que él centra su visión tragicómica de la vida, y que adoptan formalmente lo absurdo, lo irónico, lo paradójico, así en sus páginas los encontraremos mezclados, sin descartar el llamado humor negro o macabro. Esto ha sido reconocido por casi toda la crítica e incluso señalado por la Academia Sueca en su designación al Premio Nobel. Hasta aquí el aspecto formal; pero el contenido predominante de su *humor* fue la sátira. Aunque CJC lo negó

innumerablemente que pretendiera ser una voz, un juez, él asumió reiteradamente esa postura. En la siguiente cita de CJC, podremos ver algunas de las claves de su obra:

> Probablemente los hombres tristemente somos cristobitas de guiñol que podemos padecer de incontinencia de orina. Los hombres probablemente somos cristobitas de guiñol que acabamos padeciendo de la próstata. Esto es muy doloroso, pero muy cierto. También somos piezas de ajedrez manejadas o manipuladas y con frecuencia no llegamos ni a piezas de ajedrez, no pasamos de ser piezas de dominó. Hay que ser más hulmide. ¿Y somos jugadores que podemos ganar o perder el juego de la vida? El juego de la vida lo perderemos siempre. Lo único cierto es que al final nos llevan con los pies para adelante a todos: triunfadores y perdedores. Fíjate tú en los himnos a la muerte tan frecuente en toda la literatura española medieval donde cantan, que sé yo, las igualdades que la muerte a todos nos depara. [10]

En su ensayo "Historia, literatura y costumbrismo," CJC analizó el costumbrismo del XIX y su vinculación con el romanticismo; pero enfocándonos en su relación con el humor satírico (crítica de denuncia), y en cierto sentido una explicación (justificación) del por qué lo evadió; pero si cuestionamos su afirmación y profundizamos en el contenido de su humor podemos pensar que esta declaración iba dirigida a un tipo de lector que la aceptaría, mientras que para otros lectores habría un segundo nivel de lectura donde las críticas satíricas están presentes:

> Uno de los ingredientes que lastran la literatura costumbrista pudiera ser el humor amargo, el humor del hombre que sabiéndose miserable y alentando demasiada esperanza de dejar de serlo, sonríe a la miseria y hace—según muy viejos cánones españoles—de tripas corazón. Otro, quizá fuera el sarcasmo, la mueca entre dramática y suplicante que se finge (a veces, ni se finge siquiera porque sale del alma) ante la inalcanzable rebatina de los bienes materiales, aquellos que siempre caen, ¡y qué vamos a hacerle!, lejos de nuestro alcance. El tercero es la resignación que se disfraza, al tiempo, de ira y de cinismo, de rabia que no acaba de explotar (pero que su termina siendo digerida) y el trágico rictus populachero (y también en clase distante).
> Estos tres ingredientes (que a lo mejor son cinco o seis) que acabamos de anotar tienen, todos a una, un denominador común: el nihilismo. (*Los vasos…*, 180)[11]

Según Sara Suárez Solís el humor en CJC "es un humor puramente verbal: el humor de Cela está basado en definiciones absurdas o perogrullescas," (35) sobre esta afirmación tengo reservas. Primero CJC trató de imitar el humorismo verbal a través de la oralidad; pero su tendencia neobarroca a recargar su prosa, salvo excepciones, dificulta o impide esto; segundo su humorismo no se limitó a los dos aspectos anotados por la citada crítica. En una obra menor de CJC, *Toreo de salón. Farsa con*

acompañamiento de clamor y murga (1963),[12] que en la edición consultada cuenta con una introducción Antonio de Vilanova ("La realidad esperpéntica en CJC") y una nota del propio CJC ("Jaculatoria ligeramente escéptica");[13] el profesor Vilanova destacó que CJC prefería el realismo deformado, y sobre dicha obra afirmó que:

> Sin menoscabar en un ápice la superior importancia de sus grandes novelas, es evidente que esos breves relatos tragicómicos, de tono risible y patético y de aire siniestro y grotesco, aparecen a todo lo largo de su obra como la expresión más genuina del espíritu desaforado y truculento y de la socarronería galaica de su autor. (*Toreo…,* 7)

Destacando el neobarroquismo de CJC, Antonio Vilanova se refirió al prólogo de *El gallego y su cuadrilla* (obra que muchos críticos coinciden en ver en los apuntes carpetovetónicos la aparición del neobarroquismo en CJC), y señaló posibles influencias de técnicas deformantes a partir de las palabras de CJC

> Alfonso Castelao, con el lápiz, y José Pla, con la pluma, nos reflejaron certeramente los cordiales planetas gallegos y ampurdanés. Más lejos, y con idéntico sentido, Lautrec pintó al París de su tiempo. Y más cerca—más cerca en la distancia, aunque no, quizá, en la intención—Goya, y Lucas, y Regoyos, y Solana, y Zuloaga, nos retrataron, mojando los pinceles en la más pura tinta carpetovetónica, el militante carpetovetonismo que les tocó mirar. (*Toreo…,* 11)

La referida obra, *Toreo de salón*, CJC recogió una veintena de narraciones, más o menos independientes entre sí, llenas de parodia y de absurdos, y que deben leerse acompañado de música. Sus títulos en latín; "En latín queda mejor. Vamos, la verdad es que en latín queda casi bien. […]" (*Toreo…*, 79).

ALGUNOS ASPECTOS FORMALES DEL HUMOR:

Walter Nash en su estudio sobre el humorismo insiste en los aspectos técnicos para construir un texto de estas características, entre los cuales dio los siguientes: el uso de temas y personajes ya estereotipados por la tradición (el cornudo, el boticario, el petimetre, entre otros, los cuales que suelen aparecer en CJC); diferencias entre el humor oral/verbal[14] (más espontáneo y de menos *elaborado* que el escrito); la preparación al lector mediante una forma directa como: "¿Haz escuchado ya este chiste…?" o más indirecta: "Me contaron…;" o mediante juegos de palabras (por sus diferentes acepciones o posibles lecturas de acuerdo al contexto) o por su sonido igual o similar; la musicalidad y ritmo (ritmo continuo: "tres tristes tigres tienen sueño" [(t-

t-t-t); alternativo: "tres tigres sienten sueño (t-t / s-s); transversal: "tres hombres tienen hambre" (t-h/ t-h) o "hambre tienen tres hombres" (h-t / t-h)]; la musicalidad y ritmo al final de la palabra: "un ombligo corriente y moliente, por su situación; emplazamiento y saneamiento" […iente - …iente / …miento- miento].

Como se ha señalado, las variantes no suelen aparecer *puras* sino como parte de un sistema más complejo, como podremos observar en el siguiente ejemplo: "Los ombligos suelen estar bastante centrados, esa es la verdad, y un ombligo corriente y moliente, por su situación, emplazamiento y saneamiento, debe parecer un ecuánime senador de UCD." [15]

Se puede observar que además del juego del ritmo final de algunas palabras: "Los ombligos suelen estar bastante centrados, esa es la verdad, y un ombligo corriente y moliente, por su situación, emplazamiento y saneamiento, debe parecer un ecuánime senador de UCD." La repetición directa o por alusión y su comparación: "Los ombligos suelen estar bastante centrados, esa es la verdad, y un ombligo corriente y moliente, por su situación, emplazamiento y saneamiento, debe parecer un ecuánime senador de UCD." Para la comparación entre la posición centrada del ombligo con "un ecuánime senador de UCD" (Unión de Centro Democrático), partido político de centro derecha durante la Transición española.[16]

O en otro ejemplo donde se sigue jugando con las comparaciones: "[…] Salvador Soto, aunque en el fondo era un buen muchacho, quizá un poco pelma, adjetivado resultaba un poco pedante e indefinido: tan indefinido y tan pedante, por lo menos, como un intelectual francés" (*El bonito…*, 75).[17]

MODALIDADES DEL HUMOR MÁS COMUNES EN CJC:

Aparecen en el texto o, incluso en título o subtítulo, de su obra y tiende a dar la sensación de comicidad por el contraste, el choque de ideas. Pensemos en *El bonito crimen del carabinero* o en "Cuentos entre desgarrados y humorísticos" compilados en *El bonito del carabinero*. En esta obra hay además un juego de CJC con su lector que consiste en la existencia de un mensaje dad en un anagrama. Al leer "Notas para un prólogo" y mediante la unión de las palabras en mayúsculas de dicho texto se llega a leer: "Publico esto en pedazos porque tengo que comer el cura que me censuró es un desdichado." Tras hecha esa reconstrucción el propio sentido de "Notas para un prólogo" varía sustancialmente. Otro aspecto interesante aparece en "Habla el autor",

y en una de sus acostumbradas disgregaciones, encontramos un antecedente de su desdoblamiento ante un espejo que utilizará en *San Camilo, 1936*:

> ¿No cree usted, don Camilo José, hablando de otra cosa, que podríamos decir algo como de las dos personalidades que uno lleva dentro puestas frente a frente para forzar la verdad, por ejemplo?
> No, no; creo que es mejor no hacerlo.
> ¿Y eso de uno mismo frente al espejo? En general, parece bastante bien, ¿no cree?
> Si, pero también prefiero no hacerlo. Ya ve usted… ¡cosas! (*El bonito*…, 29)

Ante la imposibilidad de abordar todas las modalidades y entrar a profundizar en sus aplicaciones, similitudes y diferencias, debemos centrarnos brevemente en las más recurrentes en CJC. El orden de exposición no implica una jerarquización, sino sólo un recurso metodológico. Insistiendo en que en CJC nunca se presentaban los recursos formales en sus formas puras:

Lo Absurdo cuyo rasgo distintivo ya ha sido expuesto, suele ser usado por CJC para resaltar la estupidez humana, como aquel Napoleón Evangelino López, pensador mulato que enamoraba a una mujer explicándole la metafísica de Bergson;[18] o cuando una situación lógica conlleva a un resultado inesperado y absurdo, en "Doña Fabiola Padilla, dama rebosante de actividad,"[19] en el cual se describe una recogida de ropa para pobres, acopiando trescientos cincuenta y siete jersey y sólo habían veintiún pobres, a diecisiete jersey per cápita, aunque "algunos no tenían pantalones…;" o la Madre Superiora que en carta una comunica la muerte y sepelio de don Matrioniano, en los siguientes términos: "le di cristiana sepultura en el cementerio de Génova, que es bonito y aireado y todavía esta en buen precio."[20]

La burla tiene la función de degradar o desmitificar al sujeto de la burla, ya sea por sus características físicas, actuaciones, situaciones, etc.:

> Hoy, 20 de agosto, día de San Bernardo, primer abad de Caraval, de 1989, llega a España su Santidad el papa Pío XII, digo Juan XXIII, digo Pablo VI, digo, ¡coño!, Juan Pablo II, el Viajero Infatigable […]. El afamado novelista padronés no siente mucha simpatía, aunque si todos los respetos, claro es, por su Santidad felizmente reinante porque piensa que los papas deben ser italianos y a ser posible, de su familia. (*Desde el palomar…,* 184-185)[21]

O en un matón de poca monta, "El Jerónimo," en *Tobogán de hambrientos* y descrito como un guapo de oficio y matón de beneficio, que recoge colillas, ¡eso sí!, sólo de tabaco rubio, tabaco de señoritos. La burla puede ser dirigida contra un sujeto, por

cualquier aspecto, como la vanidad, en Doña Laurita,[22] quien: "sabia cartomancia, astronomía […] todos los partidos judiciales de Castilla la Vieja, provincia por provincia […] y se afeitaba el bigote," o aquella otra mujer que "tenía 45 años pero, como ella decía, no representaba más que 44."[23]

El chiste suele ser considerada como la forma más simple del humorismo, y cuyo objetivo inmediato y único, es provocar una reacción de risa en el receptor. Según Raúl Dorra el chiste en la literatura suele tener una forma más elaborada y aparecer como una cadena de chistes y ocurrencias y esto se debe básicamente al lenguaje empleado. En CJC fue relativamente la menos usada.

La ironía, que en su sentido tradicional sirve para expresar una idea a través de su contraria, a pesar de que no siempre está vinculada a lo humorístico. Debemos ver brevemente algunas de las modalidades más empleadas de la ironía por su incidencia en la obra de CJC. Un rasgo distintivo: "lo característico de la ironía es que destruye lo mismo que dice afirmar" (Sánchez, José, 154),[24] sirve para simular que no se entiende o preguntar lo que se sabe:[25]

> Ninguna oración es irónica per se. El sarcasmo puede contener incoherencias internas que vuelvan de todo punto evidente su intención e impidan que se lo lea exacto de un modo, pero para que una oración sea propiamente irónica ha de ser posible algún grupo de lectores que la interpreten de modo totalmente literal. De lo contrario, no hay contraste entre el significado aparente y el supuesto ni espacio para el juego irónico. (Culler, 219-220)

Entre quienes se han dedicado al estudio de la ironía suelen diferenciarla en función de diferentes objetivos y/o mediante sus técnicas formales: 1) la retórica que consiste en poner el énfasis en algo que no debiera tenerlo; 2) la romántica, el autor trata o simula tratar algún aspecto de su obra como si está realmente no le importase; 3) la ironía visual, la cual no es exclusiva de la literatura; sino también presente en otros lenguajes artísticos; 4) la ironía estable, que Wayne Booth considero como una modalidad de la ironía intencional con la posibilidad de "identificar una intención subyacente […] de tener un autor, armado de una determinada intención, que dirige sus dardos contra una determinada víctima" (Lauro Zavala, 47);[26] 5) la ironía del destino, mediante la cual el resultado de una acción no es la esperada (alguien termina con gran esfuerzo y dedicación un trabajo pero una vez concluido no recibe el reconocimiento); 6) la ironía metafísica, puede ser una variante de la anterior, nuestro esforzado trabajador que aspiraba al éxito con su trabajo no sólo no es reconocido,

sino que el reconocimiento, el éxito, recaerá sobre otra persona ajena al trabajo); 7) la ironía de carácter la oposición sobre lo que un personaje cree o dice sobre sí, y la idea que el lector tiene de él (un pobre diablo que se cree un Don Juan, cuando el lector sabe que paga por todas sus conquistas); 8) la dramática, que se presenta cuando el lector/espectador está en conocimiento de algo que el personaje/s ignora/n. Uno de los ejemplos más patentes está en al de *La colmena.*[27]

Otros recursos formales son metalingüístico: "es irónico que…"; moralizador distanciador (entrecomillar las palabras, subrayarlas u otra forma de destacarlos); moralizador enfático, "evidentemente…", "como se sabe…"; expresiones contextual contradictoria; inferencia o sobrentendimiento del texto global. (Citado por Lauro Zavala 1993, 49)

La paradoja, etimológicamente "más allá de la opinión común" expresa algo que contrasta, choca, violenta con la opinión común, de modo que la primera impresión es que es inaceptable por parecer falsa; pero tras su análisis, comprendemos que representa una verdad aunque difícil de aceptar. La paradoja, por excelencia, es la del mentiroso que asegura que miente: si miente dice la verdad y si dice la verdad, miente. El efecto de comicidad se basa en el juego, en la ambigüedad, en la posibilidad de originar más de una interpretación entre lo que puede ser la verdad o la mentira, y que por tanto afecta o impide determinar el nivel de credibilidad del discurso. Los sofistas griegos conocían muy bien esta fórmula: "La mejor forma para ni atender ni entender es poner cara de tonto de circunstancias y simular que ni se atiende ni se entiende" (*Desde el palomar…,* 152).

La paradoja humorística puede presentarse como una inversión de la opinión común y su comicidad está en la aceptación de su verdad implícita. Umberto Eco la consideró no como "[…] una variación del topo clásico del mundo al revés […] es un juego carnavalesco" (2005, 79). Un aforismo paradójico sería la aparente contradicción de una verdad, por ser *falsa* o por estar expresada de una forma incompleta: "madre hay una sola, padre es cualquiera." Verdadera en sentido de que sólo es posible tener una madre biológica y que ésta por el proceso de la maternidad es fácilmente reconocible como tal, frente a la otra afirmación dada por cierta; cualquier hombre puede ser el padre biológico, ocultando una realidad negada, sólo un hombre puede ser el padre biológico de un ser engendrado, de tal forma: "madre hay una sola y padre también."

Dino Segre, Pitigrilli (1893-1975), citado por Umberto Eco (2005, 78), para ejemplificar el uso del aforismo paradójico, el cuál tenía que cumplir con el requisito de poder invertir sus términos sin negase. CJC, entre muchos, escribió: "el hombre es el único animal que lee, si bien ni todos los hombres leen" (*Desde el palomar…*, 74).

El aforismo *cancroide,* Pitigrilli lo definió como una tendencia *wit*, de una modalidad de humorismo muy intelectual y que se caracteriza que "con tal de parecer graciosa, no se preocupa del hecho de que su opuesto es igualmente verdadero […] parecía verdadero sólo porque es gracioso." El ejemplo tomado de Pitigrilli era la definición dada por Tristán Bernard del sionismo: "Un hebreo que pide dinero a otro hebreo para mandar a un tercer hebreo a Palestina" (Eco, 2005, 79); por su parte Oscar Wilde cultivó esta modalidad con encadenamiento, con cambios más o menos textuales: "Ser inmaduro significa ser perfecto. Ser maduro significa ser imperfecto. Ser perfecto significa ser inmaduro. Ser imperfecto significa ser maduros" (Citado por Eco, 2005, 84); o el siguiente de CJC: "Ni un solo tonto puede darse cuenta de que lo es, porque lo primero que se necesita para darse cuenta de algo es no ser tonto."[28]

La sátira[29]quizás sea la forma más usada[30] y estudiada desde múltiples perspectivas[31] y a través del tiempo. Su característica esencial es su carácter de crítica y censura. Mijail Bajtin, afirmaba que la sátira no se podría desligar de la estética de la risa, y que constituye, en su propia historia y evolución un elemento fundamental de la misma. La sátira tiene siempre el componente moralizante.[32]

Para satirizar se tiene que partir de un sujeto u objeto fácilmente reconocible para los receptores de la sátira, si esto no se logra se pierde la intención satírica. En su presentación suele estar presente un lenguaje ofensivo e incluso obsceno (o posibles combinaciones: lenguaje culto con coloquial, e incluso, la presencia de errores garrafales, lo que provoca comicidad por el contraste entre la pretendida cultura y el error, presentando al individuo como un pedante);[33] intercalando alusiones de tipo culto (mitología, historia, etc.) con errores o lapsus, en ocasiones no se podría precisar si son involuntarios; pero en la mayoría de las ocasiones y por el tipo de personaje que la hace, recuerda la falsa erudición del gracioso del Siglo de Oro. Una de las variantes más conocida es la epístola satírica, atribuida a Horacio. El intercambio de cartas permite la multiplicidad de puntos de vistas, la falsa *inocencia* del que describe lo que observa, por lo general, desde un país o cultura extraña, o se limita a comentar sobre algo permitiendo las valoraciones por contrastes y comparaciones. Hay una larga lista

de obras que explotan este recurso: *Cartas persas,*[34] *Cartas marruecas*,[35] entre otras; en CJC lo podemos ver, en una obra menor, *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*,[36] a la que volveremos en su momento.

En general, la sátira en CJC solía estar dirigida contra lo que él consideraba la estupidez humana, ideas, costumbres e instituciones (el carácter de éstas variaron en el tiempo por razones obvias), y en particular contra el discurso sexo fóbico del régimen y la realidad de su tiempo. Veamos algunos casos donde se satiriza: el falso orgullo de un marqués *sablista,* las falsas expectativas, el culto por lo extranjero o lo exótico:

> El marqués sólo acepta de sus amigos la invitación a un blanco (vino blanco) y ante un desconocido declina la invitación; pero acepta uno de vino tinto, luego de una presentación informal estuvo toda la noche bebiendo a expensas del otro.[37]

> El primo del capitán Cerdeira, además de profesor de taquimecanografia, era vegetariano, filatélico y ardoroso partidario del volapuk, la lengua universal del porvenir, aquella que, al hacer que las gentes se comprendiesen y se amasen acabaría con las guerras.[38]

> La Purificación Fondón se tiñó de rubio y empezó a arrastrar las erres y el negocio creció como la espuma. Después se inventó lo de Madame Suzanne […]. Madame Suzanne, para no desentrenarse, hablaba con acento francés hasta con la criada, con la Benita Motizón que también era de La Carolina.[39]

La estupidez humana, es tema recurrente. Lo encontramos en "El abrelatas de oro,"[40] en la ignorancia, o cuando se satiriza el rol social asignado a la mujer u otros aspectos inmovilistas de la sociedad española, incluso los premios literarios y la literatura no quedan exentos; pero con la tendencia a una presentación ambigua, de múltiples lecturas:

> ¡Ay, qué dolor tener un hijo tonto!, decía la madre […] ¡qué dolor más grande, Dios mío, Santo Dios de los Ejércitos! La madre de Caramillado, para ver si al mozo le volvía el sentido, le pegaba con la cabeza contra la pared.[41]

> Lucita es muy buena y complaciente pero le gusta leer, no puede evitarlo. Sus primas no son mejores pero, como no son aficionadas a leer, lo parecen. Las señoritas solteras, deberían fijarse más en las apariencias. Lo que les dijo yo: no basta con ser buenas, hijas mías, también hay que parecerlo.[42]

> El vagabundo piensa, por entretenerse, en que España se mantiene tantas instituciones inútiles y tantos usos incómodos […] al vagabundo, de no ser que vive muy alejado del trajín de este valle de lágrimas y de sus pompas y

> vanidades (sépase que por su propia voluntad y para mantener tranquila su consciencia), le hubiera gustado más de una vez, preguntar a los conservadores españoles que es lo que se proponen conservar.[43]

Belencita Catarroja Trainera, profesora de cultura física además finalista de concursos literarios, bajo el seudónimo de Simona de Roche: "tenía escrita una novela tremendista y con ribetes psicológicos que, cambiándole el titulo, había llegado mas o menos al final en una docena larga de concursos."[44]

En *Del Miño al Bidasoa* (en su capítulo V) CJC juega con la realidad presentando el diálogo del vagabundo con la estatua de Ramón de Campoamor, en el que se resalta el relativismo: "[…] y no olvides que todo es según el color del cristal con que se mire," y una cierta ironía contra los poetas surrealistas:

> R.C. ¿Tú sabes, hijo mío, que aquí en Navia tenemos ahora tres poetas surrealistas? ¡A lo qué hemos llegado! ¿Tú sabías eso?
> V. No, señor, no lo sabía.
> R.C. Pues, sí, hijo mío, ¡tres! ¡Qué horror! ¡No sé a donde vamos a parar! [45]

La sátira irónica contra el discurso sexo fóbico del régimen franquista y la realidad, por ejemplo, por su política turística[46] en la cual el "turismo sexual" era uno de sus reclamos fundamentales. CJC consideraba este turismo nocivo, en *Viaje al Pirineo de Lérida*, y no es casual que la cita entre corchete que no fue publicada originalmente en el *ABC*, Madrid, edición 3 de noviembre de 1963, bajo el titulo "Teoría de los cinco Nogueras:" "Esto de los excursionistas es algo [que trae riqueza a los pueblos, ¡quien lo duda! Pero también algo] quemará las costumbres y alborota al sosegado corral en el que los siglos, como lobos tiñosos, pintaron su paciencia."[47]

En este sentido veamos dos ejemplos: de *Primer viaje andaluz* y de *Toreo de salón*;

> En la plaza del Pan, una turista sueca que estaba como un tren dio un duro al vagabundo porque se dejará retratar con ella. El vagabundo, claro es, cogió su duro y pensó que las mujeres nórdicas—que suelen estar que no las salta un banderillero—tienen la rara costumbre de pagar dinero por determinados servicios que los españoles solemos prestar gratis y tan honrados como agradecidos.
> Y ahora, del brazo.
> Eso son dos duros, señorita. En España es muy arriesgado retratarse del brazo con una extranjera. Está prohibido por el Concordato, ¿sabe usted? (255-256) [48]

> Niño de Tarragona, antes de probar la suerte de toreo de salón, fue garañón de escandinavas—y pinche de cocina para guardar las formas— […]. (*Toreo…*, 87)

En *Los viejos amigos*, segunda serie, "Los hijos del primer matrimonio de don Segismundo"[49] describe el trabajo del hijo mayor, llamado Segismundo, y dice: "Se dedica al rentable y caritativo oficio de pasear suecas ancianas o inconformes con el calendario […] hasta sesenta años se les puede aceptar veinte duros. Después ya no. Por encima de los sesenta, o pagan cuarenta duros o las baila Rita la Cantadora."

Esta modalidad de prostitución masculina, no era, ni mucho menos mal vista por las clientes, ni siquiera por sectores de la sociedad que sabían de esto, e incluso lo estimulaba, así "don Lomberto Puig Porreras, de oficio protésico odontólogo y de afición criador de palomas mensajeras, siempre se había mostrado muy partidario de explotar sin mayor miramientos a las ancianitas temperamentales."

Sin dudas *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona* es la obra donde de forma más explícita CJC (con sus habituales precauciones, fue publicada en 1977), censuró el turismo sexual que se cultivó en España a partir de los mediados de los cincuenta, y que CJC, como otros muchos, lo consideraban un precio excesivo para fomentar la economía española y la contradicción entre esta práctica y el discurso moralista y sexo fóbico del régimen hacia su propia ciudadanía.

Y donde se pueden leer pasajes como estos: "¡A qué lindes insospechados de progreso nos ha llevado el III Plan de Desarrollo y la sabia política de nuestros beneméritos tecnócratas, a quienes Dios guarde para mejor lección de todos […]." En otro momento CJC hace referencia a un soneto compuesto "Entre nuestro común amigo don Lupercio Leonardo de Argonsola[50] y yo hemos compuesto" (Carta de CJC, 7 de febrero 1972, 17). La respuesta de Alfonso Canales, 9 de febrero de 1972, dice: "Pepe Luis Estrada[51] se resiste a publicar el soneto argesonlicoceliano en *Caracola*[52]. Le sigue teniendo miedo al espectro de Arias Salgado."[53] (20)

Y en la del 19 abril de 1972 (del Dr. J. de P. A. a CJC) éste le da la agradable noticia de los resultados de unas investigaciones científicas:

> He entrado en conocimiento y con júbilo (como hombre y como español, que no como católico[54]), del episodio […] en algunos trabajos realizados por un equipo rigurosamente científico, con el asesoramiento de diversas colaboradoras escandinavas, conocedoras de la cuestión a nivel internacional, que la potencia de la musculatura penal y vesico-excretona del varón español

> está muy por encima del resto de los varones, y se aproxima a la del toro. (28-29)
>
> […] reivindicar, en parte, la maltrecha fisiología del varón hispano, con las consecuencias indudables y beneficiosas que ello tendría de cara al turismo y quizás, el Mercado común. (30)

DIÁLOGOS ABSURDOS:

Los diálogos presentan en la obra de CJC muchas variantes. Nos detendremos sólo en algunos que expresan una situación, que al menos, puede provocar comicidad. En *El asesinato del perdedor*, (páginas 12, 13, 42, 43, entre otras), se presentan varios diálogos donde uno de los participantes es un muerto:

> El médico dio un portazo que no iba contra nadie porque la habitación estaba vacía.
> ¿Se han llevado al muerto?
> Nadie contestó y el médico levantó un poco la voz, no mucho.
> Digo que si se han llevado al muerto.
> Y el muerto, con un hilo de voz, le dijo:
> No, estoy aquí todavía aquí, quizá no me vaya hasta el lunes porque los funerarios se fueron a bañar al río y a tomar el sol en las entrepiernas. (*El asesinato*…, 12)

En esta misma obra, se produce una discusión entre los fantasmas de los inquisidores y los esbirros del Santo Oficio sobre quienes de ellos fueron los más *puros* y leales servidores de la fe, un rayo mata a todos los fantasmas esbirros, quedando zanjada la discusión a favor de los inquisidores (*El asesinato.*…, 55-56).

INTERCALACIÓN EN EL TEXTO:

La técnica de intercalar comentarios, noticias, divagaciones, fue un juego que CJC practicó con sus lectores durante toda su carrera, con variantes y diversos objetivos. Este aspecto será tratado en su correspondiente aparte, limitándose ahora a centrarnos en su utilización para establecer un cierto ambiente que podía ir desde el mero elemento humorístico como para romper el carácter tragicómico o cómico trágico, de un pasaje en particular:

> Un día, en la puerta giratoria del Café de Artistas, Arturito Burrueco Medianero (¡qué apellidos tan poco apropiados para un joven poeta!)[55]
>
> […] donde se perpetraron violaciones y hasta caso de canibalismo (esto me parece que lo voy a quitar) […].” (*Desde el palomar.*…, 141)

En otras ocasiones y siguiendo un recurso muy utilizado en la novela decimonónica, intercalara algún comentario, dirigido al lector, sobre un personaje o situación dada: "El cocinero de alto gorro blanco y abultado vientre, el mismo cocinero que—¿no se acuerdan ustedes?—padece de reuma […]" (*Pabellón…*, 116), o sobre "aquella doncella, ya sabéis, tan mona que echaron hace ya tiempo […]." (*Pabellón…*, 120)

EL LLAMADO HUMOR NEGRO/ HUMOR MACABRO

La Última Voluntad.
Pompas fúnebres.
Hermosos troncos negros, tordo y alazán.
Adquiriendo sólido y elegante ataúd de caoba,
Se regala cajita de niño.[56]

El humor negro y/o macabro se basa en tratar desenfadadamente situaciones que normalmente serían o debieran ser tratadas seriamente, por estar asociada a algún grado de dolor, pesar. Sus temas más recurrentes suelen ser la muerte individual o colectiva (humor macabro), bromear sobre el padecimiento de alguna enfermedad, especialmente la locura, u otra minusvalía mental, las limitaciones a causa de accidentes o por nacimiento (humor negro). Incluso otras situaciones tales como la violación u otras formas de sexo no convencional, el fanatismo religioso, político, sectario, entre otras. Este humor tiene dos vertientes básicas: 1) presentar la vida, individual o colectiva, como una paradoja tragicómica; 2) usado como un elemento de desmitificación y degradación del sujeto sobre quien la misma recae. Ambas modalidades tienen una larquísima tradición en la literatura, pero fue muy valorado por los surrealistas, entre ellos por Antonin Artaud (1898-1948),[57] o Andre Bretón con su *Antología del humor negro*.

Para precisar la terminología, en CJC por lo general no se aplica la concepción bajteiana de lo grotesco en el sentido humorístico o de lo festivo—carnavalización—; sino más bien como fue concebido desde el barroco, en un sentido de degradante, como lo hemos abordado en la sección correspondiente. CJC, en ocasiones presentó una descripción trágica, incluso macabra, que se va convirtiendo en absurda en la medida que el narrador va pasando la atención de un sujeto al otro. En el ejemplo escogido ambos sujetos, un niño portugués y una gallina, ambos tienen una condición

similar, están muertos. El énfasis de la atención debiera ser evidente: el niño antes que la gallina; pero en la forma presentada sirve para cuestionar *nuestra* escala de valores.

> El cadáver fue a aparecer preso en la reja del molino, al lado de una gallina muerta que llevaba allí vaya usted a saber los días, y a quien nadie hubiera encontrado jamás de no se hubiera ahogado el niño portugués; la gallina se hubiera ido medio consumiendo, medio disolviendo, lentamente, y la dueña siempre le habría quedado la sospecha de que la había robado cualquier vecina, o aquel caminante de barba y el morral que se llevaba la culpa de todo…[58]

Otra variante es minimizar los efectos de lo trágico. Doña Fabiola, una mujer atropellada por un auto, que quedó coja, "pero renqueaba con tanta maestría que algunos, al verla, se imaginaban que era renca de nacimiento" (*Obra…*, VIII, 77); o cuando CJC *confiesa*: "A mí me hubiera gustado mucho pasar a la historia por haber perpetrado un crimen pasional descuartizador y tremendo, de esos que hacen época y se cuentan en los pliegos de cordel por los aparatosos juglares ciegos, o, al menos muy miopes."[59]

En ocasiones este humor negro de CJC estará asociado al personaje del verdugo, que suele recibir un tratamiento amistoso, y en ocasiones un poco absurdo. Tomemos por caso a Matroniano Gordaliza Villapecenal, un verdugo consciente quien pidió la jubilación para no ejecutar a un amigo, cuando ya había ejecutado a otros tres. CJC le pregunta que hubiera hecho si el condenado hubiese sido él:

> ¡Quite allá, don Camilo, quite usted allá! A usted lo hubiera despeinado, como dice usted, en cumplimiento del deber, el deber es el deber, don Camilo, no va a estar cobrando mientras no hay tajo y puede uno rascarse la barriga, tan ricamente para después rajarse y poner disculpas cuando es requerido por la ley. A usted lo hubiera despeinado, como usted dice, ¡qué remedio!, ¡la ley es la ley!; pero con mucho sentimiento, se lo juro.[60]

En "Las aspiraciones de un verdugo consciente;"[61] donde narró las peripecias de "el señor Desfourneaux, de profesión verdugo; de nacionalidad francesa" quien se declara en huelga; y a pesar de que una huelga de verdugo no sea algo improbable, no parece ser algo esperado, ni siquiera en Francia.

Asociado a ciertas profesiones; muchas de las cuales, por otra parte, exigen un nivel de despersonalización, bajo el efeumismo de *profesionalismo*, para poder ejercerse, en CJC tienden a ser en el campo de la medicina o a la administración de la justicia (ambas, en cierto sentido, vinculado al espectáculo del dolor, de lo grotesco o

lo macabro). En *Pabellón de reposo*, en el "Intermedio" que a su vez está subdividido en varios cuadros, hay varias que refleja la deshumanización por la indiferencia frente al dolor humano causado, en gran medida, por ser este un elemento muy cotidiano a nuestra propia realidad, y de ellas con ribetes de humor; la segunda se desarrolla en el cuarto de costuras, donde una enfermera, que tiene que cambiarse de ropa mientras cuenta una *divertida* anécdota:

> ¡Qué gracioso, Dios mío, Dios santo! Se destapó por completo para morirse; tiró la sabana al suelo y apareció en cueros vivos, bañado en sangre… ¿sabéis lo único que tenía puesto en todo el cuerpo? No puedo casi ni hablar de risa que me da. Pues sólo los calcetines y las ligas… ¡Ja, ja, ja!
> El coro de mujeres rió con la enfermera el divertido aspecto del desgraciado que murió de una hemoptisis con las ligas puestas. A alguna costurera quizás le corriese un escalofrió de remordimiento por la espalda…
> A ver, dadme una bata limpia, que tengo que ir a tomar las pulsaciones. (115-116)

En la tercera escena que parece ser, más apacible una pincha (sic) de cocina lee la prensa: "A la pincha le gustan las noticias del extranjero. Ella lee deleitosamente los terremotos de Sumatra, las guerras del Extremo Oriente, las paradas militares en Tokio, los robos a mano armada de Chicago, las vicisitudes del último explorador de los Andes o del Amazonas." (116)

En *La cruz de San Andrés*, Matilde Verdú hija, habla de sí y de cuál será su destino tras su muerte, y recurre al humor macabro:

> […] yo no soy sino una mujer ya no joven y de mala salud, de muy mala salud, sé que mi corazón anidan el odio, la envidia y el resentimiento, sé que no soy más que una agonizante, sé que mi cadáver acabará en la sala de disección del hospital entre jóvenes estudiantes muertos de risa, es muy gracioso llevarse un dedo de un muerto en el bolsillo con uña y todo, llevarse el pene es más deslucido porque se queda en nada, y echárselo a la patrona de la fonda en la tartera del ragú, así se va uno reponiendo al asco. (15)

En *La colmena*, al tratar el asesinato de Eudoxia por su esposo, Fidel Hernández, quien resultada hallado culpable y condenado a muerte, hace una broma sobre la elección de la muerte.

HUMOR ESCATOLÓGICO:

La tradición popular y literaria uso desde siempre lo escatológico como un elemento risible, por su carácter de desmitificación igualitaria (lo escatológico es a lo risible lo que la Muerte es a lo trágico), y CJC recurrió a este recurso con harta frecuencia; pero le imprimió su propia perspectiva tragicómica, y su visión negativa y pesimista del hombre, a la que ya nos hemos referido, y que nos hace considerar que lo *humorístico* en CJC está dado por añadidura.

En *San Camilo 1936…,* aparece "el rey Cirilo de Inglaterra" (que reaparecerá en *Oficios de tinieblas, 5*), el cuál cubre todos los requisitos que CJC daba a sus perdedores grotescos, merecedores de ser objeto y víctima de burla, *bromas* y *chistes.* En ambas novelas citadas, aparecerán asociadas reiteradamente, para establecer el contraste, entre otras, a la figura de Napoleón Bonaparte, quienes ante una situación idéntica, se observan grandes diferencias entre sí, Napoleón Bonaparte representa la *hombría* y el rey Cirilo, *es* solo un grotesco esperpento:

> Al cadáver del rey Cirilo de Inglaterra le pintaron la punta de la nariz de albayalde, le dieron polvo de teja en las mejillas y le metieron una zanahoria en la boca, sus caballeros se destornillaban de risa y algunos hasta se mearon por los pantalones, hay cosas que tienen verdadera gracia, no puedes negarlo. (San Camilo…, 133)

> […] tener paciencia y releer la emocionante historia de la muerte del rey Cirilo Orquídea de Mierda de Inglaterra, no debes reírte de la muerte de los reyes, debes contener la risa, tú nunca te has reído de la muerte de los desheredados de los tontos ni de los paralíticos ni tampoco has hecho de voladora paloma cagadora sobre los ataúdes todavía sin cerrar, tú no has vomitado tu asco y tu desprecio sobre el cepillo de las benditas animas del purgatorio que roba el sacristán, tú has sido siempre respetuoso con la costumbre, ya veremos si tu conducta es suficiente para aplacar la destacada y violentísima ira de los dioses. (*San Camilo*…, 310)

Habiendo abordado la concepción que CJC tenía del realismo, su preferencia por el realismo deformado y dentro de éste por el humorismo grotesco, debemos pasar a analizar los temas recurrentes fundamentales de su obra, donde se volverán ver situaciones antes ya descritas.

Notas del capítulo V:

[1] *Lo que dijo en TVE Cela*, 33.

[2] Hay escuelas teóricas que asignan al humor un rol desmitificador e incluso subversivo (ir contra el discurso social dominante); pero a veces se soslaya otro aspecto. El humor puede ser un elemento de justificación de otro discurso oficial ya no socialmente aceptado. El éxito comercial de las obras de Fernando Vizcaíno Casas durante la Transición española a favor del régimen franquista es un ejemplo claro de esta afirmación.

[3] Del conocido cuento, que para cambiar una bombilla de luz hacen faltan cinco personas. Una encima de la mesa para sostener en la mano la bombilla, y las cuatro restantes, una en cada pata de la mesa, irán moviéndose en un sentido u otro, girando la mesa.

[4] El cuento del rey y el manto mágico: la situación era ilógica por falsa y la solución lógica por verdadera.

[5] "Marcelino Brito" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 29.

[6] *La Codorniz. La revista más audaz para el lector más inteligente***:** seminario humorista de 1941 a 1978, aunque tuvo diversas etapas. Entre 1941 a 1944 se caracterizó por un humorismo surrealista, absurdo, desconcertante, en esa etapa participaron: Wenceslao Fernández Florez, López Rubio, Jacinto Miquelarena, Enrique Jardiel Poncela y Ramón Gómez de la Serna, como escritores y dibujantes: Galindo y Pico. A partir de marzo de 1944, la dirección recaerá en Álvaro de Laiglesia. Miguel Mihura, junto a Cumy Chumez y Haro Tecglen se dedicaron a una nueva revista *Hermano Lobo*.

[7] En su obra *Exceso de equipaje"* Jardiel Poncela dio estos ejemplos de definiciones del humor, tal y como él lo concebía: "El humor posee como nada un poder confortador, y que consiste en dar de lado al mundo para reírse de sus indicios espantables. Supremo ejemplo de esto es aquel gitano a quien llevaban a ahorcar en lunes, y por el camino iba diciendo: << !Bien empieza la semana!>> (581) "Humorismo es reasociar elementos previamente disociados. En el fondo de todo humorismo hay mezcla de conmiseración y desprecio." "El humorismo, como toda planta ligera, tiene raíces profundas." (596)

[8] Hay una tendencia de limitar la Generación 27 a ciertos géneros literarios (poesía, ensayo, novela, en este orden de importancia); pero lo humorístico tuvo una gran acogida por muchos de los mejores creadores de la Generación del 27, del 36 y en la postguerra. Como demuestran María Luisa Burguesa y Santiago Fortuno, España contó con una nutrida promoción de humoristas. Wenceslao Fernández continuó practicando un humor que se caracteriza por el desfase entre lo ideal y lo real. Jardiel Poncela, en la utilización lúdica del humor, que con apariencia de ser evasivo e intranscendental, era desmitificador e intentaba a través de este recurso una visión más real de los individuos y sectores sociales. Edgar Neville, quien hizo literatura y cine, desde los 1930s junto a Charles Chaplin, presentó un humor humano, con fuerte contenido surrealista. Miguel Mihura, desde la parodia y la farsa al absurdo marcó toda una época. Tras 1944, Mihura se concentró en el teatro y el propio Ionesco reconoció que se le había adelantado en muchos años en el cultivo del absurdo.
Todo este humor, especialmente el de la postguerra civil, ha sido catalogado en forma peroyactiva como escapistas, de evasión, de comercial; valoraciones que son casi imposible de discrepar; máximo tomando en cuenta las opiniones vertidas por los propios interesados sobre el carácter de su creaciones; pero sería un error ignorar o minimizar la altísima calidad técnica, formal y literaria del mismo; así, por ejemplo, las novelas de Enrique Jardiel, son un verdadero compendio y alarde de técnicas experimentalistas. Enrique Jardiel Poncela (1901-1952); quien como la mayoría de los humoristas citados, participaron en la Guerra Civil junto a los nacionales, presentó la paradoja histórica de ser uno de los escritores preferidos por los *rojos* durante la guerra y tras el establecimiento del nacional-

catolicismo, unos de los autores más maltratados de este grupo por la política cultural del régimen franquista.

[9] En varias de sus compilaciones de trabajos para la prensa, especialmente en los tomos IX y X de *La obra completa*, sólo he encontrado dos publicados en la Revista *La Codorniz*: "Casiano Expósito, el aberrado" (25 de diciembre de 1949) y "Rincón de los arrepentidos" (27 de abril de 1952). Considero esta información, como otras, solo provisional.

[10] Entrevista de CJC a José Antonio Jáuregui, *El Mundo*, Madrid, 9 de abril de 1994. <<www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1994/04/09/esfera/554234.html>>.

[11] "Historia, literatura y costumbrismo" en *Los vasos comunicantes*, 175-185.

[12] En la edición consultada, hay una nota sobre la existencia de una edición en la colección "Palabras e Imágenes" con fotos de Maspons - Ubina.

[13] Fechada el 7 de marzo de 1972.

[14] Walter Nash considera que una de las características del humor verbal, es su propia realimentación, cuando los participantes cambian su función de emisor → receptor, en la contraria, y se establece un elemento diferencial al escrito: "When oral humour is expanded, its comments course is the repetition of a joke, or the assiduous *working* of some evident situation of theme […]. In the expansions of oral humour there is often an element of competitiveness, o opportunism of response to the immediate and emergent situation." (20)

[15] "El precio de los ombligos" en *El juego de los tres madroños*, *La obra completa,* tomo 33, 50.

[16] Los subrayados son míos.

[17] "Literary Club" en *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*, 1947.

[18] "Napoleón Evangelino López, pensador mulato" en *Los viejos amigos*, Primera parte, número 16. Personaje que apareció en *El gallego y su cuadrilla.*

[19] "Doña Fabiola Padilla, dama rebosante de actividad", en *Los viejos amigos,* primera parte, número 18. Este personaje apareció "Guerra del fin del mundo" en *Nuevo retablo de don Cristobita*, y originalmente en *Arriba*, 25 de marzo de 1951.

[20]"Agonía, muerte y sepelio de don Matroniano." En la presentación de la segunda parte de *Los viejos amigos*, en *Obras completa*, tomo VIII, 301-303.

[21] En CJC encontraremos varias referencias contrarias al Papa Juan Pablo II (1920-2005). Una de las posibles explicaciones es que se trata del mismo Papa que inicio el proceso de beatificación (17 de mayo de 1992) y de canonización (6 de octubre de 2002) de Josemaría Escrivá (1902-1975) fundador del Opus Dei (1928), y según allegados a CJC, éste le tenía una particular aniversión. "Los Papas conviene que estén limpios. Sí, sí. Los polacos son muy limpitos. Yo creo que, de momento, nos libramos del diluvio" (*Lo que dijo en TVE Cela,* 133). "El Papa es un político con reflejos, también con mañas, un actor oportuno que no llega a histrión […]. El papa dijo lo hábil y lo prudente, esto es, que el fracaso del marxismo no justifica el capitalismo salvaje, y calló lo impopular y obvio, esto es, que el fracaso del capitalismo no justifica el marxismo salvaje" (*El asesinato…*, 216). "Lo normal es que se elija a un Papa italiano, que ya están acostumbrados, y ya se sabe que no creen en Dios; pero se han traído a un polaco que es terrible, se lo ha tomado en serio y, no sólo no es italiano, sino que encima cree en Dios" (CJC citado por Aguilar, 99)

[22] "Doña Laurita" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, (26-28)

[23]"Parábola de la conformidad" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, (121-123).

[24] La cita está tomada de *Palabras tachadas. (Retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de Estudios Gil-Albert, 1988.

[25] Jonathan Culler en *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978, aseguraba que "Kierkegaard sostiene que el irónico autentico no desea ser entendido," (219-220), y que en la ironía siempre es posible el llamado mal entendido.

[26] La cita está tomada de *Humor, ironía y lecturas. Las fronteras de la escritura literaria*. México: Universidad Autónoma de México Metropolitana, 1993.

[27]En *La colmena* (pp. 282-284), CJC la utilizó para finalizarla, además al contar con un final abierto que daba pie a su continuación en otra novela. La escena comienza con Marcos Martín, quien al finalizar una visita a la tumba de su madre va pensando en como organizar su vida. Consigue un periódico para leer, tiene en un estado de ánimo muy optimista, y deja para más tarde, cuando llegue al café, la sección de anuncios y edictos, "Martín, por un vago presentimiento, no quiere precipitarse… En el bolsillo lleva el periódico, del que no ha leído todavía la sección de anuncios y los edictos." (284) CJC establece en realidad dos niveles de ironía dramática: la primera con el propio lector que desconoce el contenido de la noticia, aunque puede intuir que es muy desfavorable para el protagonista; la segunda, se dan entre Martín Marcos y otros personajes si la conocen y que están muy preocupados por la suerte de éste. El lector *sabe* que algo amenaza a Marcos Martín y que sus planes no podrán cumplirse.
CJC, con su costumbre de acumular y explotar un tema o recurso al máximo, llegó a la situación de ir contra una de las *tesis* de esta novela: la insolidaridad humana, pues vemos la actitud de Roberto González, el cuñado de Martín: "-Ya lo he visto, está bien claro. Hay que hacer algo por ese chico, piensa tú. Merecer no se lo merece, pero, ¡después de todo!" (271); la de Pablo Alonso (273-274); la de Paco y Celestino (275); la de Doña Jesusa y Purita (276); la de los novios Vicente y Julita (277); en la conversación telefónica de Roberto González con su jefe y amigo, don Ramón (278); o en la librería de viejos, Rómulo.(279)

[28] "Seso de más" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*., 194-196.

[29] Alvin Kernan, *The Plot of Satire*, citado por Coughling, consideraba a "la ironía como el tropo principal de la sátira," destinada a destacar y ridiculizar las debilidades humanas; subdividiéndola en tres modalidades: 1) la desvariación, la confusión y reversión; 2) contra los que se magnifican a sí mismos; 3) contra los que se minimizan a sí mismos. Y según Gilbert Highet (*The Anatomy of Satire.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962, 18-20) se puede lograr una sátira exitosa mediante dos métodos o actitudes esenciales: 1) describir una situación desde absurda a macabra de/entre uno o varios personajes, descrito de la forma más realista y creíble posible, y mediante un recurso deformante mostrarnos lo que el satírico considera lo verdadero, el éxito de la sátira estará en el mayor impacto que reciba el receptor; 2) el escritor satírico parte de la idea de que el receptor es insensible o que no quiere ver la realidad, y la misión de la sátira es precisamente hacerle reaccionar ante esa realidad, por lo cual no se limita a ningún recurso para provocar la reacción del receptor, y para ejemplificar citó a Jonathan Swift quien satirizó la sociedad inglesa y sus relaciones con los irlandeses cuando dio una serie de soluciones para el control de la población irlandesa: 1) tratar a los irlandeses recién nacidos como ganado, destinado para servir de alimento a los ingleses, incluyendo recetas culinarias y todo; 2) utilizarlo como materia prima para la industria suntuaria: su piel para fabricar guantes, lámparas, entre otros objetos; 3) destinarlo a ser mano de obra esclava; 4) impedir su reproducción mediante la separación por sexos, la esterilización y otros medios similares; 5) hasta llegar al genocidio, como solución final. Lo horrible fue que esta sátira se convirtiese en una premonición del Holocausto judío por los nazis.

[30] La sátira, como todos los recursos literarios ha presentado cambios y diferencias tiempo-espacio; desde la clásica latina (Horacio Quinto Horacio Flaco, Cayo Lucilio), tuvo un carácter moralizante, a

través de ella querían censurar y destacar las fallas y debilidades humanas por la ridiculización de sus errores. Con este carácter fue cultivada entre los siglos XVI al XVIII, siglo en que hubo una extraordinaria abundancia de textos satíricos, a pesar de no ser objeto de teorización, ya que el humor, en general, fue considerado como un género de menor importancia. El neoclasicismo rescató la sátira clásica latina por ser "eminentemente crítica y revisionista, de ahí que las mejores obras literarias dieciochescas reflejen el violento choque entre las ideas antiguas y las nuevas y que muchas sean satíricas." (Coughlin, 7). Hacia el XIX la sátira va perdiendo su carácter moralizante, y en el XX, predomina su aspecto degradante, desmitificador, reductivo; y en estos últimos siglos, especialmente en el XX, "la sátira deja de ser sátira y se convierte en obra cómica cuando se pierde la referencia a lo real o a lo histórico" (Coughlin, 21). En España la sátira fue ampliamente cultivada en castellano durante el Siglo de Oro, aunque fuese relegada por la crítica oficial o academicista (este fue en gran medida el destino de todos los recursos de la estética de la risa, pues se consideraba que hacer reír no era serio y por lo tanto no se podía tomar en serio). El modelo satírico más común durante el Renacimiento fue el horaciano-aristesco. "Góngora fue el poeta satírico mas apreciado de su tiempo […] abre así el cauce por el que proseguirán muchos, y entre ellos, genialmente, Quevedo" (Mercedes Blanco. "Fragmento de un discurso satírico en la obra de Góngora," en *Estudios de la sátira española*, Madrid: Editorial Castalia, 2006, 11-12). A partir del Barroco muchas figuras de lo humorístico (lo grotesco carnavalesco, la sátira), que sufrirán un cambio esencial. Las formas y los recursos seguirán siendo los mismos, pero la intencionalidad variará radicalmente. Los recursos más comunes fueron las paronimias, equívocos, hipérboles, antífrasis, hipotifosis grotescas, alusiones disparatadas, sarcasmos descarados, y dentro de la tradición de los estudiantes universitario o de colegios mayores, chistes escolares y diálogos absurdos frecuentes de sus ritos carnavalescos. Baltasar Gracian la llamó *crisis irrisoria*: "hay que fingirse bobo con los bobos, adoptar y prolongar hasta la caricatura y el absurdo el gesto mismo que se quiere vituperar" (Mercedes Blanco, 23).

[31] En la introducción de *Theorizing Satire* (New York: Saint Martin's Press, 1995), sus editores, Brian A. Connery y Kirk Combe, hicieron la siguiente observación: "Reading satire is doubly perilous, for satirists specialize demolition projects […]. Although a few utopian satirists are noted for construction rather than destruction, their materials are often critized as unsubstantial. Reading satire publicly, as the critic proposes, is triple dangerous." (1)

[32] De acuerdo a Edward V. Coughlin (24), la mayoría de los estudiosos de este tema, a excepción de Wyndham Lewis, para quien "la sátira consta de una persecución implacable contra lo dañino pero el afán de destruir sobrepasa y sumerge el deseo de reformar" (24), parecen haber coincidido en que la sátira "siempre es una forma moral" y agregaba que "la sátira, mediante la parodia, puede invadir cualquier forma literaria pero no es un sencillo préstamo genérico, porque el artista satírico subvierte la forma prestada para que sirva a un propósito ajeno a su naturaleza" (24); pero resalta que además de su carácter moralizante "la sátira es un ataque" (28); por su parte Ronald Paulson (*The Fictions of Satire*) opinaba que una obra satírica esta estructurada en base a su intencionalidad (Paulson citado por Coughlin, 22).

[33] Según Coughlin (22), quien citó a Worcester (*The Art of* Satire) sostiene que la sátira comprende "tres estadios: invectiva, burlesco e ironía." Coughlin afirmó que "la invectiva empieza a ser sátira cuando el lenguaje insultante deja de ser serio a causa del tono excesivamente exagerado," (el insulto deja de serlo), y subdivide lo burlesco por su intensidad, baja o alta; la primera mediante una comparación degradante, y la segunda cuando la comparación se apoya mas en las diferencias que en las semejanzas, y lo ejemplifico con el *héroe ridículo* (mock-heroic).

[34] Charles Louis de Secondat, barón de Montesquieu (1689-1755), se considera que sus cartas fueron escritas entre 1717 a 1721.

[35]José Cadalso (1741-1782), sus cartas satíricas comenzaron a ser publicada póstumamente en 1789.

[36] Inicialmente fue un cruce de cartas privadas entre Alfonso Canales (poeta y crítico, fundador y editor de la revista *Caracola,* miembro, por Andalucía, de la Real Academia Española) y CJC, iniciado en febrero de 1972 sobre un incidente ocurrido en la localidad de Archidona, Málaga; además de otras

cartas de posibles personajes reales como el Dr. J. de P. A., o Robustiano Cipotón. Compilado y publicado como libro en 1977.

[37]"Mi tío el marqués de Vieira," en *Los viejos amigos,* primera serie, número 28. El personaje apareció en "Una vieja foto" en *Cajón de sastre.*

[38] "El primo del capitán Cerdeira," en *Los viejos amigos*, primera parte, número 26. El personaje pertenece a *La catira*, capítulo III.

[39] "Cuando Madame Suzanne aun no hablaba arrastrando las erres," en *Los viejos amigos*, primera parte número 54. El personaje pertenece a *Santa Balbina, 37.* Este tipo de personaje apareció frecuentemente en una etapa de CJC.

[40] En *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, edición Destinolibro 1981, 103-106.

[41] *Historia de España. Los tontos*. 43

[42] "Las tres primas" en *Los viejos amigos*, segunda parte, número 69. El personaje viene de *El primer viaje andaluz*.

[43] *Primer viaje andaluz*, en *Obras completa* tomo VI, 105.

[44] "Belencita Catarroja Trainera," en *Tobogán de hambrientos* en *La obra completa,* VIII, 624.

[45] *Del Miño al Bisadoa,* capítulo V, en *La obra completa, OC*, IV, 304.

[46] Es interesante, por otra parte, que éstas disminuyen o desaparecen cuando quien ocupaba la cartera de ese Ministerio era Manuel Fraga.

[47] En *La obra completa,* VI, 432-433.

[48] *Primer viaje andaluz*, editado por Noguer en 1959. La paginación utilizada es *la obra completa*, VI.

[49] *La obra completa*, VIII, 453-454.

[50] Lupercio Leonardo Argensola (1559-1613).

[51] José Luís Estrada Segalova, primer director de la revista *Caracola,* y muy vinculado al régimen, diputado por el Organismo sindical entre 1943 a 1951 y alcalde de Málaga.

[52] Revista de poesía *Caracola,* se publicó de 1952 a 1980, con un total de 279 números.

[53] Gabriel Arias Salgado (1904-1962), de ideología ultra conservadora quien tras la Guerra Civil ocupó varios cargos políticos: Gobernador Civil de Salamanca, Vicesecretario de Educación Publica y Delegado Nacional de Prensa de FET-JONS, de 1941 a 1946, y Ministro de Información y Turismo de 1951 a 1962.

[54] Posible referencia a Juan Aparicio López, quien en un artículo crítico sobre *La colmena*, publicado en *Arriba* comentó que "la novela le había gustado; pero desde su posición de moralista, de político, de hombre cristiano, se sentía en la obligación de llamar la atención sobre sus deficiencias" (Gibson, 2003, 157).

[55] "Almas gemelas" en *Los viejos amigos*, segunda serie.

[56] "Elogio del invierno" en *Mesa revuelta*, 217.

[57] Promotor del llamado Teatro de la Crueldad, 1938, y autor del Manifiesto del Teatro de la Crueldad, 1948. Padeció de trastornos mentales y murió loco.

[58] "Marcelo Brito," 35.

[59] "El crimen pasional" en el *Juego de los tres madroños*, 42-43. En este agregó que para cometer un crimen pasional era necesario ser muy joven o portugués de la clase media. Quizás al escribir esto se acordó del "Marcelo Brito," de sus primeros años de escritor.

[60] "Recuerdo de don Matroniano," 12 noviembre 1968. En *Los viejos amigos,* compilado en *La obra completas,* VIII, 18.

[61] En *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*. "La historia universal" (152-154).

Capítulo VI

Temas recurrentes en CJC

Más desperté del dulce concierto
Y vi que estaba vivo con la muerte,
Y vi que con la vida estaba muerto.
Francisco de Quevedo

CJC, como se ha señalado, presentó en su obra numerosos temas y recursos que presentes en forma recurrente desde los orígenes de la literatura y, especialmente en la española, y en su reescritura le imprimió un sello muy personal, aspecto que constituye uno de sus mayores y más exitosos aportes a la literatura. Su cosmovisión del hombre y del mundo se ve reflejada tanto en las reiteraciones como en la forma de abordar temas e ideas y que permite acercarnos a su ideología, que según CJC no eran más de una media docena de ideas:

> A los escritores nos basta con media docena de ideas claras y una férrea moral que nos sirva para mantenernos al margen de las instituciones, que sean todas malas, sin excepción, todas caducas y mañosas. Nuestros dos últimos novelistas—Galdós y Baroja—demuestran bien cumplidamente lo que le digo. (*Cuatro figuras…*, 350) [1]

CJC fue el producto de sus vivencias en una realidad social e histórica dada y, por tanto, cambiante. Su hijo dijo de él: "Hasta la más breve y presuroso análisis nos servirá para confirmar, sin lugar a dudas, su pasión por el despotismo ilustrado" (*Cela, mi padre*, 101). Pero, ¿cómo se reflejó esto en su obra literaria?, es lo que intentamos demostrar, destacando los temas más recurrentes, sin pretender agotarlos, ni en extensión ni en profundidad. El ordenamiento de los temas seleccionados no responde a una jerarquización, sino sólo a una cuestión de metodología, y por las limitaciones propias de este trabajo, impedido de rastrear su evolución en la historia de la literatura o en la obra de CJC; pero con respeto a ésta, y dentro de lo posible, intentando dar un cierto orden cronológico, en base a la fecha de creación o, en su defecto, de publicación del trabajo en cuestión.

Sí a lo largo de la historia se han presentado diversas crisis de los valores socio-culturales que servían de referentes a un periodo histórico determinado también, en reacción a cada crisis, se han producido una reelaboración de los *eternos temas del hombre*. Durante esas crisis las inquietudes, los sentimientos, y las preocupaciones

han sido expresados en diferentes momentos históricos de forma muy similar: pero las respuestas dadas han diferido considerablemente unas de otras.

En la Edad Media la cuestión intelectual se centró en el debate, el contrapunto entre *esto o aquello*, para el Barroco las alternativas serían *ni esto ni aquello, nada es cierto*. Como rasgo común de ambos periodos es que no se produce una pérdida total de confianza en la autoridad ideológica. Para el Barroco la disociación se produce con respecto a la realidad aparente en sí misma, en un mundo engañoso donde todas las apariencias son falsas, la vida misma es una paradoja, donde todo es un claroscuro y, quizá sea ésta la mejor definición del Barroco.

Esta cosmovisión del mundo y de la realidad conllevó a diversas salidas y posicionamientos: *sí la realidad es un engaño* en la medida de que fuésemos conscientes de esto debiéramos huir de ella. En esa tendencia evasionista coexistieron desde el misticismo religioso, la idealización del pasado (*cuándo* aún tenían validez los valores ahora en crisis), hasta el disfrute momentáneo de esa realidad, aun a sabiendas de que es engañosa (*carpe diem*). Todas esas actitudes fueron recogidas por el arte y la literatura destacando un marcado interés por "violentar los sentimientos del hombre y sacudirlos, haciendo hincapié en determinados retoques efectistas" (José A. Vizcaíno, 62-63). [2]

La realidad concebida como un contraste entre lo aparente y lo real genera numerosas polaridades binarias y opuestas: engaño ↔ desengaño, placer ↔ dolor, vida ↔ muerte, Bien ↔ Mal, Superior ↔ Inferior, materia ↔ espíritu, salvación ↔ condenación, elevado ↔ grosero. CJC presentó todos estos aspectos en su obra, así en la siguiente cita, y mediante un encadenamiento de asociaciones de imágenes e ideas opuestas describe a: "la pequeña víbora de relucientes colores cuya picadura es capaz de matar a un hombre." [3]

Asociando contrastes entre *belleza* ↔ *muerte*, y el tamaño de la víbora con el del hombre, *pequeña* ↔ *grande*. Lo que aparenta ser belleza y pequeñez puede ocultar un peligro real y fatal para el hombre. La obra de CJC, tanto por sus temas, pero principalmente por los recursos formales empleados, ha sido calificado por muchos críticos y estudiosos como neobarroca (la falta de consenso está, básicamente, en señalar en que momento u obra esto se hizo evidente. La opinión que se maneja en este de trabajo, es señalar su inicio con *Pabellón de reposo*, en lo referente a su novelística). En este sentido Dionisio Ridruejo dijo:

> […] cuando hemos hablado del barroquismo de Cela debíamos haber hablado más bien de manierismo o composición en clave secreta. La cosa es fácil: Cela, al menos por un costado, el tremendista, copia lo que detesta […] contra esa imagen rebota su ideología, lo cual explica también, en muy buena medida, algunos aspectos de su estética. (Ridruejo, 1977, 279)

LA MUERTE

> A los dos días escasos de nacer empecé a morirme, y desde entonces acá, de vez en cuando, aún pego un susto a mi familia. Esto de mi salud es un poco ya como el cuento del lobo, y el día menos pensado me voy a morir de verdad y no me van a creer.
> CJC (*La cucaña…*, 64)

> Lo que desazona al hombre es no saber por donde camina; su tragedia — el gran regalo que Dios le hizo—no es saber que, indefectiblemente, ha de morir, sino ignorar, a ciencia cierta, cuándo y de qué ha de morir.
> CJC (*Obra…*, IX, 244). [4]

La Muerte, el inevitable final de la vida es también su inevitable complemento, y ante esta aparente paradoja se suelen asociar a varias ideas: su brevedad, la falsedad de las vanidades terrenales, entre otras, mientras que la Muerte acecha, al decir de CJC, "a la vuelta de una esquina" para cumplir su papel de trágica niveladora. Un ejemplo clásico en la literatura española es *Coplas a la muerte de mi padre*, [5] de Jorge Manrique (h.1440-1479). CJC trató la Muerte en muy diversas formas y siguiendo la tradición tragicómica de la literaria española, desde su rol de niveladora que borra todos los engaños y vanidades mundanos, hasta en una forma jocosa y un poco fanfarrona, quizá a manera de exorcismo, sin obviar el elogio al valor frente a ella, como el rasgo máximo de la *hombría*:

> En la *Danza de la muerte* [6] se explica que, dentro de cien años, todos calvos, ¡y a la mismísima mierda las pompas y vanidades (y el fajín de los generales, y el capelo de los cardenales, y los entorchados de los embajadores, y el bicornio de plumas blancas de los académicos, y los trajes de luces de los toreros de postín)! (*Toreo…*, 85)

La Muerte como tema tuvo un papel fundamental desde sus primeras obras y su ocurrencia individual o colectiva, en privado o como espectáculo público; grotesca, absurda, y casi nunca heroica en sus novelas (aunque sí presente en trabajos destinados a ser publicados en la prensa, especialmente, durante sus primeros años); entre estos se destacan: "Aquel coronel francés aquellos capitanes…," [7] "La poesía y la sangre," [8] "La brisa y el vendaval," [9] "Divagación," [10] "A pie y sin dinero. (Loa al Arma de Infantería…)," [11] entre otros .

CJC hacia 1935 había comenzado su actividad literaria escribiendo poesías,[12] en las cuales presentó a la Muerte, su propia muerte, y diferentes estados emocionales asociado a ésta (desde la resignación al miedo). Entre dichas poesías están: *Mi entierro (Alba para mí),*[13] *Sólo viven los sueños* ("Sólo viven los sueños. / Nosotros somos muertos. / Somos sueños soñados."); [14] o varias piezas más en su primer poemario *Pisando la dudosa luz del día*.[15] En su conocido *Himno a la muerte*,[16] se presenta un diálogo entre la Muerte y el poeta, Canto VI, donde el poeta expresa su miedo a morir, y reaparece la figura de la Muerte acechando a la vuelta de una esquina (presente en el Canto I. "[…] Rondadoras de esquina"). En el Canto V se pregunta "[…] ¿cuándo será mi esquina?" Años después, en *Judíos, moros y cristianos* (1956) escribió: "Al vagabundo le espantan las esquinas tras las que puede acechar la muerte" (*Obra…,* VI, 261). Entre otras poesías vinculadas a este tema podremos citar su poema en prosa "Como los muertos," "Tres sonetos escritos entre el amor y la muerte" (un homenaje a Francisco de Quevedo); entre otras.

En su narrativa, especialmente sus novelas y en su teatro, la Muerte estará siempre muy presente, y en algunas obras como tema central y asociada a otros elementos: la vida, la enfermedad, el sexo, la violencia en todas sus formas.

EL MIEDO A LA MUERTE

> La muerte no me asusta. Es una vulgaridad.
> Hay que fijarse que lo único que hizo el hombre desde que existe fue morirse.
> CJC (*Lo que dijo…*, 49).

> Sí un hombre sólo tiene una muerte y
> los cobardes se mueren muchas veces antes de morirse, […].
> CJC (*La cruz*…,157).

Una expresión popular recoge esta actitud, *muerto en vida,* producto de un temor excesivo ante la idea de la propia muerte que hace que el sujeto se consuma en una inacción impropia de los vivos o, incluso, no pueda percatarse cabalmente en cual de estos estadios se encuentra. CJC suele presentar dos antídotos a este temor: el valor personal en el desprecio por la muerte y/o refugiarse en la vida, entiéndase, en el sexo. CJC explotó ambas ideas en numerosas obras, así en *San Camilo, 1936*:

> […] los muertos son siempre solemnes (los vivos disfrazan su miedo de solemnidad) los mártires son siempre peligrosos (los vivos disfrazan su miedo desafiando el peligro), el pez muere por la boca y el hombre es atenazado y zarandeado por sus propias palabras. (*San Camilo…*, 125-126)

> El último estado de la desesperanza es el de quien teme tanto a la muerte que vive muerto de miedo porque ignora cómo y cuándo ha de morir, algunos al final se matan de una manera atroz para salir de dudas, es mala compañía el miedo, dolorosa y amarga compañía que no se puede abandonar como un paragua o un feto, el último estado de la desesperanza es el de los agonizantes que quisieran llevar ya muchos años muertos y no pueden porque el corazón les sigue mojando las alas con su compás medio cínico y medio vergonzante. (*San Camilo…*, 130)

MORIR JOVEN

> Es igual morir un instante antes que morir treinta años antes, lo malo es morir antes […].
> CJC (*San* Camilo…, 252).

> ¿Ha oído usted decir eso de que en España el que resiste, gana?
> Si, lo he oído más de una vez; lo malo es que a algunos
> no les dio tiempo de ganar porque se murieron resistiendo.
> CJC (*Desde…*, 62-63).

La idealización de la imagen de morir joven lleva en sí contrastes esenciales: en lo individual la asociación de la juventud a la plena vitalidad, la inocencia, y hasta la belleza, o la vejez con la decadencia, lo corrupto, lo grotesco; lo que es además extrapolando a lo social este mismo contraste. Contando con una muy larga tradición literaria, entre otros, el Romanticismo. Escritores de finales del XVIII a los mediados del XX, y en obras destinada a la juventud hicieron apología y exaltación de la idea de morir joven. Entre algunos de los Ismos de las primeras décadas del XX, y como expresión de su rechazo a una sociedad que concebían vieja, decadente y corrupta, corruptora de los *ideales* de la juventud, lo que favoreció la formación de una visión apocalíptica de la misma, como en el Futurismo (muy vinculado al fascismo italiano), que tuvo una considerable influencia entre sus lectores, marcando e influyendo en las consciencias de aquellos jóvenes.

En CJC aumenta su obsesión con la muerte a consecuencias de padecer de tuberculosis pulmonar en su adolescencia (1931) cuando, según sus propias memorias, estuvo muy cerca de morir. Dicha vivencia le marcó y CJC lo reflejó muchas veces, como en *Pabellón de reposo*, al describir el ambiente, sentir los

temores y actitudes de los enfermos. En dicha obra, CJC se desdobló (por primera vez en una novela), y aparece como el "joven del 14" su adolescencia y pasado, y el "52" en la plenitud de su madurez (futuro). El "joven del 14" diría acerca de su consciencia de su muerte inminente:

> Se muere mejor de joven, cuando uno está enfermo, pero no gastado, cuando la vida aún no tuvo ocasión de gobernarnos, sino que hemos sido nosotros los que, todavía, ni un instante siquiera hemos dejado de hacer nuestra voluntad. La lucha es dura, muy dura, dura y tirana, y sé que en la lucha voy a sucumbir; pero soy feliz, porque ese pensamiento quita empuje a mi vida y me permite ir viviendo poco a poco, entre risueño y entristecido, aquella infancia mía que tan dichoso me hizo […]. (*Pabellón*…, 49)

Esa cita vale la pena ser comparada con la visión del Cela adolescente dada por CJC, con treinta y cuatro años recién cumplidos, en *La cucaña:*

> La vejez suele ser cínica y acomodaticia, egoísta y poco respetable. Nadie pierde la vergüenza con más facilidad que un viejo que se agarra con desconsideración y que sería capaz de las mayores abyecciones por prolongarse unas semanas. La vejez marca los años en que el hombre quiere justificarse, disculparse, pedir perdón. (13)

> Poco importa. Me moriré antes de los veinte años. Y si no me muero antes de los veinte años, me suicidaré cuando me nazca la primera cana. Los viejos son unos estúpidos que deberían tener valor para tirarse al mar o por un barranco abajo. (151)

Pero la edad *idónea* de morir fue variando, posponiéndose en la misma medida que su propia vida fue transcurriendo, así en *Oficio de tinieblas 5*, le dedicó varias mónadas:

> 1ra.: … es cómodo ser derrotado a los veinticinco años aún sin una sola cana en la cabeza sin una sola caries sin una sola nube en la consciencia con solo dos o tres lagunas en la memoria […]

> 13ra.: quienes quedan vivos suelen tener mucho miedo y por eso ríen y cantan ríen y cantan sin cesar […]

> 46va.: antes de que le nazca la primera cana en la cabeza el hombre debe morir cautelosamente con dignidad sin excesivo espectáculo, no es aleccionador el espectáculo de la muerte

> 416va.: todos sabéis que es cómodo ser derrotado antes de los veinticinco años […] pero tú debes negarte a la comodidad y a la derrota que son conceptos demasiados estatuidos y previstos

> 1072va.: es demasiado cómodo ser derrotado a los veinticinco años lo difícil es vivir rodeado de viejos que no abdican […]

23h 59’ 59’’ sí, hubiera sido más cómodo ser derrotado a tiempo…

MORIR VIEJO:

no debe obsesionarte la idea de que es cómodo ser derrotado a los veinticinco años
CJC (*Oficio de tinieblas* ,5)

La vejez parte del proceso natural de la vida que implica la pérdida de ciertas características de la juventud: “La vejez no es una edad, que es una circunstancia: un hombre es viejo para torero al tiempo de ser joven para cardenal, por ejemplo, o para profesor ilustre” (*Obra*…, VI, 12); [17] pero inevitablemente CJC se tuvo que comenzar a preocuparse por esta en la medida que se acercaba cada vez más a ella, y sus capacidades vitales se iban limitando y de sus intentos por retenerla. En *Desde el palomar de Hita,* con unos setenta años escribió:

> Anteayer era joven, pero de pronto la vida se desbocó, o se me desbocó, y una mañana mientras me afeitaba ante el espejo, descubrí que ya no lo era.
> ¿Y se siente usted viejo?
> No, me siento hecho un payaso o un fantasma. Los viejos movemos a risa o a compasión, que son dos virtudes menores. Dejemos esto porque me invade la tristeza. (*Desde el*..., 159) [18]

En dicha obra, *Desde el palomar de Hita,* confesará, indirectamente, sus miedos y su intento de remediar la sensación de la soledad, que tanto asociaba con la vejez y con la Muerte: “El zurupeto Catulino está muy acostumbrado a perder, aunque sueña con no convertirse en menesterosa carne de hospital” [19] (180), e intenta apartar de sí su realidad a través de las relaciones amorosas (sexo), donde lo sexual implica la propia vida, aunque esta sea momentánea (*carpe diem*): “No debe preocuparle a usted la edad, don Casio […], Baltasar de Castiglione, en el *Libro del cortesano*, lo dice más claro que el agua: *Siendo viejo se puede ser enamorado no solo sin afrenta, sino con mayor prosperidad de honra que de mozo*” (196). [20]

En “Nunca es tarde,” CJC presentó otra preocupación: la brevedad, o la prisa con que la vida se escapa, aun cuando tratemos de mantenernos en esa lucha que implica estar vivo. En su juventud planteó que su objetivo era llegar a sus metas, pero a medida que envejecía, comprendió que lo esencial no estaba sólo en la obtención de sus metas, sino estar en capacidad de poder disfrutar del éxito cuando aún se retenía algo de juventud:

> Llegar no interesa tanto como llegar a tiempo. Aunque la dicha sea buena, hay momentos en las cuales, sin duda, es ya tarde […]. Si las cosas no llegan en su momento, las cosas no nos sirven para nada, absolutamente para nada. Llegar a la meta prevista en la vida cuando la vida se apaga, no nos puede ilusionar.[21]

LA VIDA

> Entre el silencio de los muertos late el ruidoso trajinar de la vida,
> es un contrapunto muy sabio que al principio no se entiende siquiera [...].
> CJC (*San Camilo…*, 114-115).

La vida complemento de la Muerte en la visión de CJC suele estar cargada de tonos grises, es una inevitable tragicomedia, un elemento hostil y corruptor que obliga al individuo a una constante lucha por sobrevivir y evitar convertirse en un perdedor. En esa lucha donde todos los medios son posibles y válidos, pues en definitiva, la vida es un teatro donde todos actuamos, simulamos y mentimos y, si la suerte acompaña, pasándola lo mejor posible. CJC presentó numerosas escenas donde coexisten la muerte, lo trágico, con la farsa de la vida, lo cómico, y viceversa, que son las dos caras de una misma realidad, visión fundamental en toda la literatura española, especialmente del Siglo de Oro:

> Quiero marcar la fecha de hoy, hoy es día primero de enero. Unos hombres y unas mujeres que no conozco cantaron ayer conmigo, colgados de mi brazo. Estoy preocupado. Mientras gritaban hasta enronquecer, pensé que a mi lado cantaban mujeres y hombres que morirían antes que yo, mujeres y hombres a quienes vería pasar, desde el balcón de mi casa, camino al cementerio. Espanta pensar en la vida, espanta pensar en la muerte. Creo que ese espanto es la savia que ha nutrido estas páginas mías. (*El bonito crimen…*, 14)

La actuación, la simulación, la ocultación y otros recursos similares son en la visión de CJC recursos indispensables para la lucha por la supervivencia. En ocasiones los comparó con escudos y corazas para esconder y proteger sus sentimientos a fin de no ser tan vulnerable:

> […] todos queremos representar nuestro papel pero tú no sabes cual es tu papel, no importa, hay muchos hombres a quienes les pasa lo mismo, aunque simulan lo contrario […]. (*San Camilo…*, 18)

> La mejor fórmula para ni atender ni entender es poner cara de tonto circunspecto y simular que ni se atiende ni se entiende, […]. (*Desde…*, 152)[22]

> […] el mundo es un escenario y los hombres y las mujeres no somos sino meros actores con frecuencia poco y mal ensayados y con los papeles no del todo bien aprendidos. (*La cruz*..., 113)

A continuación una cita, originalmente destinada a explicar aspectos del teatro del Siglo de Oro español (especialmente la comedia de enredo) donde aparece la idea del mundo como un teatro, en el sentido de algo ficticio, falso, engañoso, y los seres son actores disfrazados, ocultando su realidad y representando la tragicomedia de la vida; es muy adecuada para acercarse al mundo literario de CJC:

> […] un mundo engañoso, cuyas apariencias mienten, en el que la sorpresa asombra y hace perder el norte al individuo. Una tela de sucesos dudosos guía al hombre por un laberinto intrincado, mientras los sentidos recogen contradictorios mensajes. En esta situación caótica, la defensa del personaje es la fe en sí mismo, que se confiesa en la frase *soy quien soy*, que le deja un poco aislado de sus circunstancias. (Valbuena, 22) [23]

En su obra abundan los personajes que simulan y mienten como mecanismos (más o menos conscientes), de supervivencia, aunque en ocasiones, los objetivos pueden ser otros:

> Este mundo es un fandango y en la feria del mundo, cada cual vende lo que se tercia o le dejan: burros, neveras eléctricas, sonetos, esclavos, conciencias…, que todo vale si se aprende hacer el articulo con eficaz arte suasoria. (*Obra*..., VI, 15) [24]

> El hombre […] teme a la verdad pero no se refugia en la mentira sino en la farsa, para un hombre es más fácil envenenar a una mujer que le pide un vaso de agua que convencerla de que no tiene sed […]. (*San Camilo*..., 45)

Hay numerosos personajes que adoptarán un cambio camaleónico para poder triunfar (y de paso sirven a CJC para destacar la estupidez humana). Purificación Fondón, una costurera que para mejorar se transforma en Madame Suzanne, o Benitiño Pereiro (Benitito Peral), alias Monsieur Paul Antoine de l'Aparcerie, quien se va a Paris de veterinario de perros y sin serlo triunfa:

> La Purificación Fondón se tiñó de rubio y empezó a arrastrar las erres y el negocio creció como la espuma. Después fue cuando inventó lo de Madame Suzanne […]. Madame Suzanne, para no desentrenarse hablaba con acento francés hasta con la criada, con la Benita Motizón que también era de La Carolina. (*Los viejos amigos*..., 178) [25]

> M. Paul Antoine de l'Aparcerie ni era bretón, ni veterinario, ni se llamaba Pierre Antoine de l'Aparcerie. […], era de Guiños, provincia de Orense y

> tratante de ganado pero como gastaba modales muy finos, se hacia pasar por veterinario y la gente, claro es, se lo creía. (*Los viejos amigos*…, 195)[26]

CJC solía jugar con la credibilidad de las diferentes voces que aparecen en sus obras, muchas veces éstas estarán *lastradas* por la forma de exponer sus puntos de vista o por la ambigüedad en el texto, por las contradicciones que aparecerán a lo largo de la misma o por el uso de la ironía dramática. Pero a pesar de esa multiplicidad del relativismo, incluso manifiesta falta de credibilidad de la mayoría de las voces; por lo general suele haber al menos una voz que se puede identificar con el autor (y que le sirve de consciencia ideológica). Esa voz puede ser la de un personaje protagónico o no, que por ciertas características se le atribuye credibilidad (el transcriptor de *La familia*…, el tío Jerónimo de *San Camilo,* Robín Lebozán de *Mazurca*…,). En otras ocasiones la veracidad de la narración no es lo más importante y, como en la propia literatura, poco importa saber si estamos frente a algo ficticio o no, más cuando podemos recibir algún beneficio, aunque sea sólo del placer estético:

> A mí aquella historia del abuelo del violinista no me pareció demasiado verdadera, bien es cierto, pero como el hombre parecía que gozaba con contármela y en la vida bastantes embustes mete uno para que no aguante los de los demás, hice como que me lo creía, cosa que él me agradeció y a mí no me causaba ningún trabajo y me reportaba alguna que otra sardina, algún que otro trozo de encina y algunos pedazos de pan de gratitud. Dios dispone las cosas de forma que los hombres de buena voluntad se ayuden unos a los otros. (*Nuevas andanzas*…, 36)

LA VIDA HOSTIL Y CORRUPTORA

> Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo.
> CJC (*La familia*…, 11).

> Yo no soy malo, Dios mío; os lo aseguro. Yo no he tenido tiempo de ser malo; yo confío en Vos…
> CJC (*Pabellón*…, 55).

CJC planteó reiteradamente el papel carácter corruptor de la vida que impone al individuo leyes imposibles de violar y concibió la educación del niño en su sentido más amplio como el mecanismo social hecho para destruir en él su individualidad y transformarlo en un hombre masa más, y a la ciudad la conceptualizó como la suma y concentración de estos rasgos, la cual como un órgano vivo devora a los menos aptos. De forma tal, que el sólo hecho de vivir obliga a enfrentarse a esa esencia corruptora de la vida y de la sociedad. De *Pisando la dudosa luz del día*, hay tres dedicatorias,

una por cada edición (1945, 1960 y 1963) donde se observa el cambio de intención. Todas están dedicadas a los muchachos de veinte años, edad que tenía CJC cuando escribió esos poemas:

> Dedico este libro a los muchachos que escriben versos a los veinte años […] (1945)
> Dedico este libro a los muchachos que tienen ahora veinte años; los que entonces ya ni me importan. A los hombres, salvo luminosas y señaladas excepciones, lo prostituyen los años, la convivencia y la amarga lucha por la vida. (1960)
> Dedico este libro a los muchachos que mueren a los veinte años sin haber escrito un solo verso. (1963) (*Poesía…,* 37)

La *educación* de la niñez en "La doma del niño" se expresa en cierto sentido el papel represivo y limitador que CJC le daba a la educación de la niñez:

> Dada la finalidad docente de mi trabajillo (inspirado—nada más que inspirado, bien es cierto—por la más consecuente de las antipatías: la que profeso, incansablemente, a todos los cómplices en el fallido— ¡loado sea Dios! — asesinato de mi infancia y de mi adolescencia), es por lo que me permito usar esta mecánica nemotécnica de maestro de escuela que hoy ofrezco a mis lectores. (95)
> Los que, como yo, fuimos en nuestros tiernos años domados a palos, […] gozábamos de mirar a hurtadillas para el escaparate. Nunca nos atrevimos a comprar un ejemplar; nos daba vergüenza, una vergüenza que no podíamos vencer […]. Nos conformábamos con sonreir al leer.
> Herminio Martínez. *La educación de la infancia*
> porque, aunque habíamos sido muy maltratados, nos limitábamos, honradamente, a no saludar por la calle a nuestros maltratadores y a compadecer a los que ahora tienen—¡todavía!— la edad que nosotros tuvimos. (*El bonito…*, 97-98) [27]

Lo significativo no era que CJC limitara su crítica a un sistema de enseñanza basado en recursos memorísticos y de repetición; sino cómo ese sistema estaba encaminado a quebrar, romper, destruir, todo elemento de individualidad desde la niñez.

LA VIDA COMO UNA LUCHA DE TODOS CONTRA TODOS

> [...] decía mi padre que la lucha por la vida era muy dura y que había que irse preparando para hacerle frente con las únicas armas con las que podíamos dominarla, con las armas de la inteligencia.
> CJC (*La familia…*, 21).

> No se puede luchar con armas inferiores. Los marinos lo saben, los militares procuran no olvidarlo y los jugadores lo tienen presente en todo momento. Ir a la lucha organizadamente cuando no se tiene más que buena voluntad, es algo que no cabe en la cabeza de ningún luchador medianamente sensato.
> CJC (*Las compañías…*, 208). [28]

CJC desde su perspectiva individualista concibió la vida como una constante e interrumpida lucha de todos contra todos por alcanzar un lugar, o simplemente, para no ser destruido por ésta. En esta visión hay un fuerte sentido de *fatalismo* social*,* que él identificó como realismo y pragmatismo. Si el individuo es un ente inmerso en una lucha despiadada de todos contra todos, sólo habrá dos opciones: ser un *triunfador* o un *perdedor*, y la única regla es que no hay reglas, todos los medios serán validos. CJC nos dio su versión del Cela adolescente, con una receta al más puro estilo de Niezstche:

> Nuestro joven se siente poderoso y duro como el pedernal. El débil que se quede en el camino; no puede entorpecer la marcha de los demás hombres. La voluntad es la herramienta del éxito e ingrediente de mayor importancia que la inteligencia. No se debe dar ni un solo paso inconveniente, un solo paso que no nos acerque a la meta propuesta […] no debemos apiadarnos de nada ni de nadie. La caridad es una rémora. La humildad, otra. El amor, un desequilibrio del sistema nervioso. La mujer no es para ser amada, es para ser tenida y poseída. Etc., etc. (*La* cucaña…, 153)

En esta visión de un racionalismo extremo, con fortísimos ecos entre neodarwinismo y retórica fascista, puede estar la clave del por qué CJC agrupara a sus personajes en dos grandes grupos: *triunfadores* y *perdedores,* y el por qué el triunfador nunca tendrá asegurado de forma absoluta e invariable su triunfo, e incluso, a pesar y en contra de su voluntad, su valor en la persecución de sus metas, habrá factores incontrolables y ajenos, que CJC identifica con la suerte, la predestinación, que pueden cambiar de manera radical cualquier situación e incluso por toda su vida.

No hay triunfadores natos, o al menos no suele presentarlos sino, quizá sólo aludirlos,[29] pues el triunfo puede ser efímero y cambiante, como "el banquero B" de *Pabellón de reposo.* Incluso entre sus perdedores, y dentro de éstos, los más proclives a serlo son los impedidos físicos o mentales, niños, débiles, e incluso en estos casos hay una cierta graduación, por lo general dada por el destino o la suerte. Esta gama de personajes tipos (triunfadores / perdedores) recorren toda la obra de CJC, en algunas su presencia es más destacada y evidente, como es el caso de *Tobogán de hambrientos. El cuento de la buena pipa.*[30] En la que observamos que son muchos los factores que condicionan al hombre en esa lucha:

> La vida es un espectro moviéndose en un mundo de espectros, decía Caryle, […] sanguinarios, de espectros de lobos, de espectros impasibles ante el dolor ajeno. Por eso no faltó quien tomara por humor la amargura y el cachondeo—

> y también a cachondeo—la piedad. […], que todos somos espectros, aunque no queramos reconocerlo y nos repugne confesárselo a los otros espectros. Las marionetas de este tobogán viven como pueden y los demás les dejan, nacen, subsisten, se afanan, riñen, a veces ríen, se reproducen, hacen trampas, se aburren, lloran, se mueren y se condenan o salvan mientras la danza sigue—a rey muerto, rey puesto—, sin que nadie note demasiado ni su presencia ni su ausencia […]. (*Obra…,* VIII, 580) [31]

> La vida no es buena; el hombre tampoco lo es. Quizás fuera más cómodo pensar lo contrario. La vida, a veces, presenta fugaces y luminosas ráfagas de simpatía, de sosiego e incluso también, ¿por qué no?, de amor. El hombre, en ocasiones, se nos muestra cordial y casi inteligente. Pero no nos engañemos. No se trata más que de una máscara, que del antifaz, que el engañador antifaz que la vida y el hombre se colocan para que no nos sintamos demasiado infinitamente desgraciados y huérfanos: tampoco inmensamente dichosos en nuestra desgracia y orfandad. Esa careta que, sonriente, se nos presenta, no es otra cosa que el más cruel de los simulacros, aquel que ayer nos engañó, que hoy nos engaña, que mañana seguirá engañándonos también sin remisión, sin escape posible, sin vuelta de hoja. (*Mesa…*,281) [32]

> […] todos los disfraces comparten pesadumbre pero el de la ira, además suele presentarse salpicado de mierda salpicado de sangre, es muy amargo y contaminador el disfraz de la ira, disfraza tu ira de amargura, jamás de soberbia, y mastúrbate aplicadamente en el rincón más misterioso y olvidado, más húmedo e inhabitable, sólo así te será posible aplacar el infinito desprecio de los dioses, el hombre es un animal despreciable, miedoso e iracundo, que se disfraza porque tiene miedo a la compañía, en soledad es más honesto. (*San Camilo…*, 124-125)

LA SUERTE, LA PREDESTINACIÓN Y OTRAS FUERZAS SIMILARES:

> La suerte se gobierna por leyes muy raras y desconocidas,
> muy misteriosas y caprichosas y no se puede comprar con dinero.
> CJC (*Obra…*, VIII, 186). [33]

> Lo cierto es que todo está escrito, queramos o no queramos.
> CJC (*Toreo…*, 91).

> [...] cada cual viene al mundo con su destino señalando, nadie puede escaparse de lo que está escrito, los hay que nacen con una estrellita en la frente y caen siempre de pie como los gatos, los hay que nacen sin estrellita en la frente y no llegan a viejos, […].
> CJC (*San Camilo…*, 237).

CJC osciló entre diferentes explicaciones sobre los factores determinantes en la vida del hombre. En su juventud la voluntad para imponerse a las circunstancias o viceversa parece ser la dominante, después fue la suerte, lo fortuito (lo que refuerza implícitamente su visión *fatalista*) como si cada sujeto estuviese ya, y de una manera

inevitable, predestinado a lo que será su vida, y esta última parece ser la explicación predominante a lo largo de su vida y obra. CJC presentó a muchos de sus personajes como víctimas de fuerzas y circunstancias externas y ajenas a ellos: el destino, el azar, o cualquier otro nombre que se le quiera asignar (actitud que le aleja de los surrealistas y le acerca al Barroco y al Romanticismo especialmente).

Quizá CJC se sintiera predestinado y contaba con que la suerte nunca le abandonaría, y como el lector de Maquiavelo que debió ser, ha tenido que repetirse muchas veces que la Fortuna sonríe a los valientes, pero, en definitiva, la señora Fortuna es veleidosa y cambiante y que ésta sea buena o mala, determinará el triunfo o la derrota. Al inicio de *La familia de Pascual Duarte* aparece el contraste entre las circunstancias y el destino para dictar la vida del protagonista:

> Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltaran motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. (*La familia…*, 11)

La idea de la predestinación aparece reiteradamente:

> La verdad es que la vida en mi familia poco tenía de placentera, pero como no nos es dado escoger, sino que ya—y aún antes de nacer—estamos destinados unos a un lado y otros a otro, procuraba conformarme con lo que me había tocado, que era la única manera de no desesperar. (*La familia…*, 21)

> Un hombre va a nacer. Se aproxima para él la hora de comenzar la más incierta navegación. Nadie, sino la Divina providencia sabe nada de él […]. (*Las compañías…*, 117)[34]

> Bien mirado, en el fondo todo es cuestión de suerte. […] Ya es viejo y sabido que los miembros del género humano se pueden clasificar en gentes de buena y gente de mala suerte. (*Las compañías…*, 165*)*[35]

> Al padre de Luisito Manzano le pilló el fregado en Burgos y, claro es, fue nacional y llegó a sargento de ingenieros. Sí le llega a coger en Murcia, sólo Dios sabe lo que sería de él y hasta dónde hubiera llegado (Méjico, Venezuela, Chile, etc.). (*Toreo…* 113)

> Eso que veníamos llamando la estrella de cada cual—la buena y mala estrella de cada cual— eso que sospechamos, e incluso sabemos bien sabido que está escrito con letras de fuego en el inmenso libro que registra las vidas, las

> muertes y sus mil maneras; eso que a los griegos sirvió para basar sus tragedias en lo que pasa, exactamente, porque una fuerza titánica—el fatum—las obliga a desencadenarse sin remisión. Eso es lo que nos sobrecoge y anonada. Esto es lo que nos levanta o nos hunde. Esto es lo que tomó la forma del rayo que fulminó al hombre que instantes tan solo de libertad pudo gozar. (*Obra*…, X, 170) [36]

Incluso CJC presentó este contraste entre la voluntad y la suerte en un hombre de acción por excelencia, capaz de imponer su voluntad y que, de simple teniente de artillería pasó a ser casi el amo de Europa, y sus relaciones con la suerte:

> Napoleón Bonaparte, mientras vivió y peleó a la sombra de su buena estrella, despreciaba el azar y encontraba en el cálculo la base y fundamento de su éxito […]. Pero cuando su estrella y la suerte, precisamente la suerte, de sus armas entró en el callejón sin salida cuyo tapón había de llamarse Waterloo, Napoleón se hizo supersticioso y empezó a pensar que el cálculo también tenía sus fallos […]. No basta, es evidente, el cálculo para el éxito. Tampoco, por sí solas, son suficientes las condiciones. Al cálculo no le da formas redondas más que la suerte, el azar […]. De nada o de muy poco sirve, bien es cierto, la suerte del hombre sin condiciones si su poseedor no es eso que llamamos, quizás un tanto misteriosamente, un hombre de suerte. (*Obra*..., IX, 686) [37]

OTRAS ACTITUDES HUMANAS:

En CJC su cosmovisión negativa de la realidad, del hombre y la sociedad se expresó por constantes críticas y la satirización de ciertas características: la estupidez, la nostalgia, la indiferencia, la envidia, el odio. Esa visión de la realidad, que desde su perspectiva es además de engañosa, hace que tengamos que desconfiar en todo y de todo, y obliga a cuestionarla, a recelar, a no dejarnos llevar por las impresiones. En *La familia de Pascual Duarte,* CJC hizo que el protagonista nos diga que:

> Las cosas nunca son como a primera vista las figuramos, y así ocurre que cuando empezamos a verlas de cerca, que cuando empezamos a trabajar sobre ellas, nos presentan tan raros y hasta desconocidos aspectos, que de la primera idea no nos dejan a veces ni el recuerdo; tal pasa con las caras que nos imaginamos, con los pueblos que vamos a conocer, que nos lo hacemos de tal o cual forma en la cabeza, para olvidarlos repentinamente ante la vista de lo verdadero. (*La familia*..., 82)

Esta manera de concebir la realidad condicionó a CJC a emplear con tanta frecuencia diferentes recursos formales: juegos de espejos, collages, narradores no confiables, encadenamiento con afirmación y negación sobre un mismo tema, o, lo que él llamaba *novela reloj*, etc. En *Pabellón de reposo,* la relación *engaño* ↔ *desengaño* es esencial

y presente en diferentes personajes que describen distintas fases de un proceso común: autoengaño (sobre su estado de salud, su mejoramiento y hasta la certeza de una cura inminente), negación de su situación (considerarse una víctima, estar maldecido, querer cambiar su condición), aceptación (resignarse ante lo inevitable, tratar de fantasear con esto); pero estas fases no son lineales y los enfermos oscilarán entre el autoengaño y el desengaño. Señalemos algunos ejemplos, tomados de la primera parte de la novela:

> Al pabellón de reposo venimos los que en realidad no tenemos nada […]. Bien sé yo que a la gente le cuesta creer esto, y, sin embargo… (31)
>
> Hoy tuve dos veces algo de sangre, quizás sea de la garganta, quizá de la nariz. Con esto del calor, ¡se congestiona una de tal manera! (38)

O "el banquero B" quien, mediante la correspondencia con su administrador; muestra la pérdida de toda su prepotencia inicial (engaño), y en una gradual humanización de prioridades individuales, familiares y sociales. La desmitificación del rol de triunfador social, la causa su estado de salud, y la certeza de una evolución negativa (desengaño) pero aún está presente la necesidad de simular, de engañar, como algo indispensable en la lucha social:

> He tenido dos fuertes hemoptisis. Ni una palabra a nadie. Envié nota a los periódicos, con fotos, anunciando mi próximo regreso. Sitúeme en Damasco o en El Cairo, donde quiera, pero dígamelo. (104)
>
> Es ridículo que un banquero muera así. ¿Qué cara pondrían mis compañeros si se enteraran? No, por Dios; que lo ignoren si no queremos que todo se venga al suelo. (108-109)

Por otra parte, CJC solía repetir que la condición humana se reducía a dos categorías: tíos listos y tontos; siendo él, claro y para su suerte, de los primeros: "No le des más vueltas, hijo. Lo más parecido que hay a un tonto de derechas, es un tonto de izquierdas" (Cela Conde, 196). Y pese a su fama, quizá bien merecida, de escritor misógino, no hacia distinción por sexos en cuanto a esta [in]capacidad humana:

> Lo que no me aclaré entonces y sigo sin aclararme ahora es quién se lleva la palma de la necedad, si los hombres o las mujeres: yo creo que por ahí andan; quizás con ligera ventaja de las mujeres; no hay más mujeres tontas que hombres tontos; pero se les nota más porque lo pregonan en voz alta y con más indiscreción. (*Memorias…,* 54)

En "El abrelatas de oro"[38] se aborda la estupidez humana, cuando "la señora Parker - o la señora Smith, o la señora Jones, ¿qué más da?" compra un abrelatas, recibiendo uno de oro y piedras preciosas; pero como no funciona como abrelatas ella se siente estafada y exige el cambio por otro que sí funcione. En otras ocasiones encontraremos a un personaje dedicado a actividades absurdas o, al menos, muy poco frecuentes; entre esas rarezas, que pueden variar en graduación de absurdo, encontramos a un Francisco Ferrer Nicolás "El domador de abejas."[39]

Pero, si la realidad aparente es engañosa, por ocultar o desvirtuar lo esencial, si no somos capaces de distinguir lo uno de lo otro; ante esta disyuntiva, sólo queda la opción del relativismo: las cosas son como a mí me parecen que son. CJC nos dio su versión:

> El viajero tiene un concepto muy relativo de los hombres y sus situaciones (el humor, los viajes, las necesidades, etc.) y piensa que la verdad no es una sino varia, cambiante y esquiva […]. Entre los europeos, la verdad suele tener dos caras, como el dios Jano […]. El viajero, en esto, se siente más bien cerca de los chinos, quienes piensan que la verdad, como todo, puede tener tres lados: el de cada uno de los dialogadores, y el cierto y verdadero que, con frecuencia, no es ninguno de los dos. (*Obra…*, VI, 379) [40]

En CJC este relativismo lo empleó, en ocasiones, para expresar justificaciones o por el contrario para denunciar actitudes conformistas, como aparece en "La gana, las ganas y otras zarandajas:"

> El mediocre poeta de la clase media más media que haya jamás existido—la clase media de la segunda mitad del siglo XIX—nos aseguraba, solemnemente, que todo es del color de los cristales con que se mira. No es cierto; pero lo parece y a nosotros, en esta ocasión, nos basta y aun nos sobra con la mera apariencia, con la máscara de la verdad.
> Todo es según el color del cristal con que se mira. Las cosas, ¡Dios mío!, no son buenas o malas, blancas o negras, sino en función de los ojos que lo contemplan. La utopía es, quizás, tan hermosa como pueril, tan atractiva como inconsistente.
> Con ojos cariñosos—si nos lo proponemos—no nos faltará disculpa para la esclavitud, por ejemplo, o la antropofagia. Con los cristales de color de rosa encontraremos amable la violación, el estupro, lleno de pintoresquismo y de sabor local el incesto. ¡Pues qué bien! (*Las compañías…,* 187)[41]

La nostalgia, aun a pesar de no ser un sentimiento negativo en sí, puede llegar a expresarlo en el sentido de ser un intento, vano intento, por recuperar el pasado o por detener el tiempo, evitar o negar los cambios, que a nuestro pesar han ocurrido.

En CJC la nostalgia por un pasado, vivido o imaginado, básicamente está dada por un sentido de pérdida irrecuperable. Esa sensación llena muchas de sus páginas, especialmente las de corte costumbrista, y recurriendo a rememorar recuerdos personales, inspirados en viejas fotos, tarjetas postales, cartas, incluso en viejos personajes de sus obras, para dar pie a sus divagaciones. En estas páginas suele aparecer la nostalgia por un mundo que cambia ante sus ojos (una vieja foto familiar o el Madrid de su niñez), y la tendencia es a presentar que el cambio no ha sido para mejor, en el sentimiento de "Todo tiempo pasado fue mejor," o mejor dicho, de su pasado: su niñez y juventud, de cuando el mundo no le parecía tan cruel como luego lo vio: "las chicas de entonces eran más tiernas y sentimentales."[42]

CJC siempre se refirió a su niñez como la etapa dorada de su vida, con excepción del colegio, y sus referencias suelen estar cargadas de este sentimiento que logra transmitir, en gran medida por ser algo común a todos, la sensación de pérdida irrecuperable, e incluso en su rechazo a crecer, quizá en un anhelo de detener el tiempo: "Cuando yo era aún más pequeño, o sea todavía en Iría, si me preguntaban que iba a ser de mayor me echaba a llorar porque, como Peter Pan, estaba muy bien de niño y no quería ser nada, ni siquiera mayor;"[43] idealización de un pasado, e incluso de uno que ni siquiera conoció. Esto se percibe con más claridad en *La cucaña* que en *Memorias…,* sus libros de memorias *autobiograficas*. Aparecen ejemplos frecuentemente del sentimiento de pérdida de la inocencia, de las ilusiones de la niñez:

> Desapareció lo que ignorábamos pero creíamos a ciegas, y ante nosotros se presentó todo un sucio mundo concreto y definido, sin encanto, sin poesía, sin sobresaltos. Cambiamos la paz que se nos dio por la bella duda que nunca hubiéramos querido perder, y encontramos el hastío de lo vulgar llenando el sitio que hiciera entretenido y cautivador la limpia, suelta imaginación, […]. Y después… Después, nada, nada, otra vez. Si hubiéramos sabido que una de las dos únicas salidas del juego es el perder, no hubiéramos jugado. (*Las compañías…*, 161-162)[44]

O el olvido como la muerte total, la anulación del individuo e incluso de su recuerdo: "Los gatos que crían y recrían en el desván, entre tinajas rotas, consolas románticas y desportilladas, libros misteriosos y olvidados retratos que ya nadie recuerda de quién son, tampoco son suyos; en realidad no son de nadie" (*El gallego*…, 24).[45]

Le causaba pavor que el Madrid de su niñez y juventud cambiara ante sus ojos y rechazaba por considerarlo injustificado, desmedido e incontrolado su crecimiento,

pero en esencia porque rompía la visión de la ciudad que él había conocido y que quería retener; en "Con aire de factoría" expresó esos sentimientos especialmente contra la masificación urbanista:

> ¿Por qué nuestra ciudad—que es una noble, una vieja ciudad—se obstina en derribar para después levantar sobre ruinas? […] No. Parémonos a tiempo. Hagamos ya alto. […] Miremos con ojos cariñosos a nuestra pobre y desmantelada ciudad, y procuremos no poner siete pisos a las casas que fueron dibujadas, hace setenta años, para tener tres. (*Las compañías…*, 268-269) [46]

En ocasiones, señaló las consecuencias nocivas del crecimiento de la ciudad, absteniéndose de señalar e incluso de aludir directamente sus causas; pero no deja de ser interesante que *coincidiera* con las críticas procedente de los sectores *aperturistas* (los mal llamados *falangistas liberales*), de los cuales CJC, fue al menos, *compañero de viaje* y que podría constituir una denuncia codificada:

> El tranvía de San Millán-Antonio López-Legazpi va hasta los topes […]. Hacia el arrabal, los ojos del vagabundo contemplan un tentador y venenoso paisaje de casuchas ruines y mulas cojas, de niños harapientos y niñas preñadas y precozmente greñudas, de tullidos que se rascan la sarna con un imperial y sacrosanto entusiasmo y de golfos que esquilman bilis con las arteras suerte de la cartera. Don José Solana y don Pío Baroja—desde el otro mundo y amigados ya—, contemplan tiernos y estremecidos, como en vida fueron, el agrio y desheredado tejemaneje de sus criaturas. (*Obra*…, VI, 80) [47]

CJC, por otra parte criticó lo que consideraba la indiferencia humana, que caracteriza al hombre masa, ante todo lo que sucede a su alrededor, con otros seres humanos: "Al mundo no le importa, ni poco ni mucho, que un hombre se trague la lengua porque se siente con la cabeza vacía." [48]

Hasta la pérdida del patrimonio cultural. En la "Advertencia" en *Mrs. Caldwell…*, narra la forma en que *conoció* a la protagonista: "Mrs. Caldwell estaba despegando con todo cuidado los baldosines de la alcoba donde murió la princesa de Eboli; después los envolvía en papel de seda, uno por uno, y los guardaba en la maleta […]" (17). En sus libros de viajes se quejó y denunció el abandono y el mal uso del patrimonio, e incluso el saqueo del mismo y su envió al extranjero. [49] Detrás de esas palabras está el mismo sentido que dieron en el Barroco, especialmente Quevedo, ante lo que veía como la decadencia de España y de lo español. Así en *Viaje a la Alcarria* relató la mala impresión que le produjeron edificios, palacios, conventos e iglesias en

ruinas; pero es significativo el tratamiento diferenciado que tendrán otras ruinas similares en otros libros de viajes, especialmente en *Judíos, moros y cristianos*.

La causa, quizá, haya de buscarse en condicionamientos extraliterarios, y a pesar de que la recopilación de los datos iniciales responde a un periodo más corto de tiempo [50] al que aparecieron publicados, que debieron influir en CJC al reescribir la versión final, con la inclusión de información general, básicamente histórica y geográfica, y de sus reflexiones. David Henn resaltó que en *Judíos, moros y cristianos*, CJC mostró un mayor interés en la historia que en la geografía, partiendo de la propia definición de que Castilla es más una entidad histórica que geográfica, con lo que continuó la línea de la Generación del 98.

CJC, aunque lo negase, de hecho pretendía ser una voz, una consciencia, que desde su perspectiva criticaba y denunciaba lo que él consideraba erróneo y fallido. Esta tendencia, y por razones obvias, fue en incremento a lo largo de su vida llegando a opinar de todo lo sagrado y lo profano. Esta actitud suele aparecer revestida con una aparente y simulada indiferencia, pero en realidad enfrentaba su individualidad, sus puntos de vista frente al *hombre masa*, en el concepto ortegiano, quien es indiferente a todo lo que no afecte su inmediato vegetar, e incluso denunció hasta su incapacidad para saber lo que le podría afectar.

Estas críticas, por lo general, suelen tener una fuerte carga de sátira irónica y sarcasmos. En *El asesinato del perdedor* se presenta el contraste entre la suerte de Mateos Ruecas y el supuesto asesinato de Adrián Ortega el Simonito, asesinado a puñaladas por unas lechuzas y la aceptación de una absurda explicación por parte de las autoridades. Este aparente absurdo puede deberse al intento de encubrir un asesinato homofóbico, y por tanto acusa tanto la indiferencia como la complicidad manifiesta:

> Adrián Ortega el Simonito, que criaba ovejas en La Sagra [….] apareció muerto a puñaladas en un pajar, le habían dado a lo menos de treinta puñaladas; el juez pensó que habían sido las lechuzas y echó tierra al asunto.
> ¿Para qué vamos a andar perdiendo el tiempo si está claro que fueron las lechuzas?
> Si, verdaderamente.
> […]
> ¿Tú crees que fueron las lechuzas?
> No, ni el juez tampoco. Lo dice porque le conviene, pero él y yo sabemos quien ha sido; perdóname, pero de esto no quisiera hablar ni una sola palabra.

> Estás perdonado, yo tampoco tengo demasiada curiosidad te lo juro. (*El asesinato…*, 192)

En la misma obra CJC presentó una carta-denuncia de la "Coordinadora Mateos Ruecas" contra la incompetencia, la parcialidad de las autoridades en la ejecución de las leyes, contra la indiferencia social, de una sociedad compuesta, mayoritariamente, por esos hombre masas que no saben o quieren saber que los derechos y garantías individuales no deben estar a la discreción, o al criterio de las autoridades. La carta en cuestión dice:

> La Constitución afirma que todos los españoles somos iguales ante la ley, en teoría puede que sí, pero en la práctica, ante la ley, pesa mucho el dinero y la posición social. ¿Qué hubiera ocurrido si la familia hubiera tenido un nivel económico y cultural más alto? ¿Si el denunciante hubiera sido un particular en lugar de un juez? (236)
> El pueblo tiene gran parte de su culpa, si nos hubiéramos lanzado a la calle las cosas serían distintas. (*El asesinato…,* 236-237)

En contraste a la indiferencia del español, CJC creyó o expresó que ciertos defectos o características, negativas o positivas, eran parte esencial e invariable del *ser español* al margen de cualquier condicionamiento histórico. Entre esos sentimientos negativos estaba la envidia, el odio, que en las *dos Españas* llegaban al *cainismo*, y con un valor relativo la desobediencia. La envidia que, al decir de Unamuno, era un cáncer en el carácter español, idea que aparece mucho en las páginas de CJC, atribuyéndosela a sus críticos e incluso a sus *amigos*: "El escritor, ¡qué cosas pasan señoras!, tiene muchos amigos—hipócritas si son ingleses, avaros si son franceses, envidiosos si son españoles— […]" (*Obra…,* VIII, 307).[51]

Porque el triunfo, su triunfo, era una fuente inagotable de envidia de los otros: "Los triunfadores son más vulnerables que los romos domésticos porque la envidia les acecha, la envidia articulada y orquestada […]" (*El asesinato…,* 192). El odio en lo individual es el cainismo en lo social, y ambos de la envidia y el resentimiento:

> No, ni el amor ni la muerte cuestan dinero. Lo que cuesta dinero, mucho dinero, es el odio y la vida (*El asesinato…,* 97).

> Sí, odios, todos. Odiaba tanto a sus odiados que, después de matarlos de odio, prohibía que le dijera una misa borradora de odio. Los maricones, los rojos y los calumniadores deben irse al infierno a purgar sus pecados y no permitirse que sean socorridos con el sacramento de la penitencia ni ningún otro auxilio de última hora, no sería justo. (*El asesinato…*, 102)

> En el amor subyace el odio y en el odio va disuelto el amor, va emulsionado el amor, esas leyes misteriosas no las saben más que algunos dioses, no todos. (*El asesinato…,* 212)

Mientras que la desobediencia para CJC es ambivalente: negativa cuando la comete el *hombre masa* porque constituye un rompimiento (aunque sea momentáneo, del orden y el progreso, afectando directamente a la sociedad), y positiva por ser una parte esencial del sujeto que mantiene su individualismo y es opuesto al hombre masa:

> La desobediencia que vivifica al español—aunque también lo esterilice para muy transcendentales empresas—, es la desobediencia y en los superiores—históricamente apartados del poder—, en descalificación política por parte de los envidiosos, que son los más. (CJC, *A vueltas con España,* 1973)

En CJC hay dos actitudes que parecen antagónicas; pero que en realidad se complementan: por un lado su negativa a exponer sus opiniones, antes de 1975, sobre lo *social*, lo que le diferenció esencialmente de la literatura y los escritores *sociales* de su momento, y la ambigüedad con que abordó tangencialmente esos temas, y un culto, que atribuía a su educación inglesa de caballero, y quizá por eso, victoriana, por la tradición y lo tradicional. Dos artículos para la prensa y recopilados en *Las compañías convenientes* sirven de ejemplo para lo social y otros, extraídos de sus libros e impresiones de viajes, para lo tradicional:

> El escritor después de escribir las dos palabras función social, se queda un rato pensativo. A ciencia cierta, el escritor no sabe qué cosa es eso de la función social (*Las compañías…*, 194).[52]

> No creemos que nadie—y en este nadie van incluidos, naturalmente los sociólogos—que nadie en el mundo sepa […] que es eso de la ordenación social. Desde que el género humano existe y es posible que aún antes, la cuestión social no está lo que pudiéramos decir muy ordenada. […] Dios nos libre de preconizar soluciones para lo que creemos que no la tiene. (*Las compañías…*, 206)[53]

> El vagabundo, que suele preferir la mula al tractor y hasta la guardia civil caminera a las policías secretas y científicas, no se encuentra a gusto por estos campos de Santander que tiene delante. (*Obra…*, IV, 351)[54]

> […] pasa una moza que canta, por el mal ejemplo de los inventos, un lánguido bolero que en el paisaje santanderino huele, entre otras cosas peores, a cuerno quemado. (*Obra…*, IV, 376)[55]

> La costumbre era la costumbre y había que respetarla; por el contorno decían los ancianos que la costumbre valía más que el Rey y tanto como la ley […]. (*El gallego…*, 45)

LA SOLEDAD

> 23h 56' 48'' una vez pensaste que la soledad no implica la desesperanza aunque a veces llegue a bordear su linde
> CJC (*Oficio de…*, 270).

> Un desgraciado que nació en la cárcel y se pasó casi toda su vida en la cárcel, no quiere la libertad porque la identifica con la soledad; el hombre a contrapelo del refrán y, antes que solo, prefiere estar mal acompañado. Catulino Jabalón Cenizo pensó siempre y así lo dijo cien veces, que la soledad es el precio a la independencia, pero no el corolario de la libertad [...].
> CJC (*Desde…*, 166-167).

La soledad es uno de los temas que merece un estudio particular y más a fondo en la obra de CJC, quizá fuese la situación o condición humana que más temió. La soledad, en compañía o no, estará asociada siempre a varios estados precursores a la muerte o a la misma Muerte, una condición intrínseca del perdedor, y la única vía de evasión era, naturalmente, el sexo. En la presentación a la compilación de *Los viejos amigos* para *La obra completa* leemos:

> En las páginas que siguen hay soledad, mucha soledad; y tumulto; hay tristeza, mucha tristeza y cachondeo; hay injusticias, mucha injusticia y clemencia. También hay unas gotas de lujuria, casi arropadas en virtud: de fe, de esperanza y de caridad. En el alma del zascandil irredento, del siervo de la gleba bueno para carne de cañón, la lujuria no es una flor solemne sino una rosita tímida, peluda y vergonzante, que se esconde para no irritar al irascible poderoso: el del látigo presto y la sartén por el mango. (*Obra…*, VIII, 13) [56]

La reiteración y tratamiento del miedo a la soledad, el olvido y la muerte parecen indicar cuáles fueron sus grandes miedos personales, y la salida tan vieja como la humanidad, fue el sexo como un conjuro contra la soledad y la Muerte:

> Los peores miedos, hijo mío, son los miedos inexplicables, los miedos sin causa y sin razón, los miedos sin pies ni cabeza, los miedos que vienen de dentro afuera, que nacen en la sangre y no en el aire: el miedo a la oscuridad, el miedo a la soledad, el miedo al tiempo, los miedos que no se pueden evitar porque su substancia es nuestra propia y más intima substancia. (*Mrs. Caldwell...*, 103-104)

Y como estos miedos inexplicables nos afectan:

> La lujuria, señores, es la injusticia, como la tristeza es la soledad, aun en compañía. ¿Puede sentirse alguien más solo que en medio de una multitud, ese

> vasto desierto que no linda con nada? Si, amigos míos; la tristeza engendra soledad y la soledad receba la tristeza; el triste y solo se ampara en la lujuria y la lujuria aboca a la injusticia. Si en el mundo hubiera justicia, desaparecería la lujuria pueden ustedes creerme; pero en este mundo no hay justicia […]. (*Obra…*, VIII, 12) [57]

Ese miedo y rechazo de la soledad a través del sexo en todas sus modalidades es en ocasiones más que un tema recurrente, es parte esencial del hilo narrativo como en *Mrs. Caldwell…, San Camilo, 1936*…, *Oficio de tinieblas, 5, Mazurca…, Cristo versus…, Madera de boj,* entre sus novelas donde se hacen más evidente este contraste.

> Sobre las arenas del desierto, Eliacim, se lucen limpios y calcinados huesos de las más diversas procedencias: […]. Sobre las arenas del desierto, Eliacim, te hubiera amado con descoco, con valentía, como no me atreví a amarte en nuestra ciudad […]. Sobre las arenas del desierto, Eliacim, crujen nuestras pisadas como si las diéramos sobre un lecho de secos deseos inconfesables, de yermos deseos que sólo en trance muerte nos atrevemos a confesar. (*Mrs. Caldwell*…, 122-123)

> Tú no te apartes jamás de Tránsito y llámala siempre Toisha, no tienes mejor forma de defenderte de la soledad, al final los solitarios suelen morir amargamente y sin lucha, llámale siempre Toisha, vestida o desnuda, hoy es martes, hoy te toca desnudarla en el meublé de la Merceditas, tú llámale siempre Toisha para no sentirte jamás demasiado solitario. (*San Camilo…*, 123)

> 1149.: la noche en blanco (la soledad la soledad) la amante afgana de tuprimo expresó sobre el pentagrama la fuga del aliento del amor (la soledad la soledad) la amante boliviana de tuprimo escribió sobre el papel pautado la fuga del alimento del amor (la soledad la soledad) […]. (*Oficio de*…, 246)

> La señorita Ramona piensa que la vida es breve y la vejez, no más que una costumbre.
> Y muy incómoda, Raimundiño, no lo dudes. Una mujer es vieja a los veinticinco años […]. Hoy estoy como triste, no sé lo que me pasa… Si piensas que soy una golfa te equivocas, Raimundiño, el perro me da tanto gusto como tú, por lo menos, pero a ti te quiero más, ¡pobre Wilde! […] las mujeres estamos más solas que los hombres, por eso hay más tortilleras que maricas […]. (*Mazurca*…, 108-109)

> Primera palabra, la soledad. Estoy harta de tanta travesía en el desierto, […] quiero salir del desierto porque tampoco vale la pena la soledad, declaró que estaría dispuesta a darle a mi hombre o a mis dos hombres o a mis tres hombres el desayuno a la boca, en la cama y la boca, hasta que se murieran de viejos. (*Madera*…, 207-208)

LOS HOMBRE, CJC, Y DIOS

Sin religiones el mundo andaría ya por el siglo XXV; el zurupeto cree
recordar que lo dijo ya alguna vez, sin éxito, claro.
CJC (*Desde el…, 33)*

Este tópico, a pesar de ser un aspecto privado e incuestionable en cada ser humano es abordado en este trabajo debido tanto a las declaraciones públicas del propio autor como por su presencia en su obra. CJC adoptó diferentes posiciones al respecto y diferenció la existencia o no de Dios de lo religioso en el sentido del papel que a la religión le dio la iglesia católica [española]. Su posición personal en cuanto a la creencia o no de la existencia de Dios suelen ser ambigua, como acostumbraba cada vez que debía abordar algún tema crucial; pero de acuerdo a éstas parece que osciló entre el teísmo al agnosticismo, a presentarse como un católico practicante (quizá dentro de la religiosidad popular como se ve en sus primeros libros de viajes) o ateo, (de acuerdo a su solicitud de anulación de su primer matrimonio), y su retorno al seno de la iglesia.[58] Como ya ha sido señalado, su choque con la iglesia católica española estaba dado por considerarla como la principal causante de la represión sexual y por las duras críticas que ésta hiciese de sus obras:[59]

> Se dice por ahí que el hombre propone y Dios dispone. Quizás fuera mejor aclarar un poco las cosas especificando que, en general, el hombre dispone y, en definitiva, Dios decide. (*Las compañías…*, 230)[60]

> […] y Dios no suele querer, ya te lo vengo diciendo. Dios ni entra ni sale en lo que hacemos los hombres, nos contempla con un infinito desprecio, con una infinita piedad, también con una infinita pesadumbre, es muy raro todo lo que nos imaginamos de Dios, lo más seguro que él esté no poco sorprendido de nuestra torpeza; ponte a pensar y no llegues al limite de lo que seas capaz de pensar, párate antes, […]. Dios, *de potentia absoluta* es infinitamente todo, infinitamente bueno, malo, justo, injusto, misericordia, cruel, inteligente, lerdo, etc. […] los teólogos nada nos han aclarado sino más bien han confundido la noción de Dios lo que pasa es que a él no le importa, él ni se ríe siquiera de los hombres, tampoco los compadece. […] (*San Camilo…*, 109-110)

> […] Dios es astuto como un zorro, sutil como un lince y quizás malicioso como una paloma o la gaviota; pero no torpe como la tortuga, ni ruin como la hiena y jamás malévolo como el escorpión. Dios es una noción infinita y por tanto abarcadora de todo desde más acá hasta más allá de las inexistentes lindes del infinito, lo que sucede es que tiene voluntad de bondad y renuncia a poder hacer el mal, para eso ya está el demonio con sus limitaciones y sus supeditaciones, pensar que Dios pudiera acariciar el mal sería tanto como

> negar su propia esencia y aún su propia existencia. Dios no existe en sí mismo sino en su entrega a los demás porque se excede a sí mismo, Dios existe sí crees en Dios, es artículo de fe, Dios no existe sí no crees en Dios, es artículo de esperanza, Dios existe para los creyentes y no existe para los agnósticos, es artículo de caridad, los ateos niegan lo que ignoran puesto que si un hombre cree o deja de creer en Dios es algo que sólo Dios sabe. (*El asesinato*…, 51)

> […] no es posible que el hombre y la mujer hayan sido creados por Dios a su imagen y semejanza. Dios no admite tal cúmulo de imperfecciones, sería ir contra su propia esencia, la infinitud de Dios no da cabida a los fallos infinitos […]. (*La cruz*…, 22)

En lo personal, su respuesta a que sí creía o no en Dios fue, con variantes, la misma:

> Si creo en Dios o no, es algo que sólo Dios sabe. Comprenderás que mí respuesta es ya una profesión de fe. (*Desde el palomar*..., 104) [61]

> Si un hombre dice: *no creo en Dios pero no soy ateo*, se está confesando creyente. Dicho de otra manera: el único que sabe sí Dios existe o no existe es Dios, y si Dios tiene ese poder de decisión, es porque Dios existe porque, de no existir, no podría pronunciarse, no podría afirmarse o negarse. Lo que aparta al hombre de la presencia de Dios es la liturgia, que es siempre pacata y demasiado humana […]. (*Desde el palomar*..., 139) [62]

El rechazo de CJC a la sexofobia del discurso oficial del franquismo y de la iglesia estaba basada en argumentos muy personales, y que él consideraba que atentaba contra sus derechos individuales básicos. Se manifestó contra el encasillamiento de lo sexual como algo malo, pecaminoso y contra cualquier sentimiento de culpabilidad; mientras que expresó reiteradamente que la represión de las necesidades sexuales conllevaba no a la virtud sino a la soledad, la frustración e incluso a la enajenación y la locura (con lo que se acercaba a los surrealistas).

Tras el triunfo del franquismo, y en la etapa del nacional catolicismo la iglesia española volvió a sus posiciones más tradicionalistas, "Cuando me siento más movido por el canto que por lo que se canta, confieso que peco con ello y merezco castigo" (San Agustín), lo cual sirve para expresar la posición maniquea, de blanco y negro, que el discurso oficial mantuvo. La hipotética línea de separación entre el bien y el mal, lo normal y lo anormal, no sólo es tenue e imprecisa, sino también relativa e individual.

> Obsérvese que los dictadores europeos del siglo XX—Stalin, Oliveira Salazar, Mussolini, Hitler, Franco—, siguiendo la tendencia a la sexofobia en España, representada por Felipe II y en la Europa de Calvino, se arrogaron el derecho de tutela sobre el sexo y la vida sexual de sus súbditos. (*Los vasos*…, 81)

> El bien y el mal son dos entidades que ante la infinitud de Dios se confunden y se desdibujan. (*El asesinato…,* 189-190).

> […] quien no puede pecar aunque quiera es el hombre ya que no es concebible que, en su ínfima pequeñez, aspire y se proponga y blasone de que consigue ofender a Dios en su grandeza descomunal e infinita; creer que un hombre puede pecar es pecado de orgullo de ese mismo hombre, en tanto que se supone capaz de medirse con Dios.
> Debería haber puesto este último párrafo en latín.
> Ya lo pensé, si no lo hice fue para que el lector no se encontrará con dificultades añadidas. (*El asesinato…,* 88)

Hay una interesante observación sobre el pecado de la soberbia, cuando comentando sobre la lápida de Miguel de Mañara, dijo:"*Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha vivido en el mundo*. Sí esto no es soberbia, todo lo que viene en el catecismo—y en el diccionario—está de más […]. Que no es soberbio tan sólo él que se ensalza sino también él que deliberadamente se singulariza. (*Primer viaje…*, 217)[63]

LA ENFERMEDAD COMO TEMA LITERARIO:

Las enfermedades habitualmente suelen ser tratadas en la Estética de lo Feo, ya por su descripción (entre penosa y dolorosa hasta desagradable y repulsiva), efectos y secuelas: (dolor, miedo, muerte); mientras que el personal médico, siguiendo la tradición literaria, suele ser tratado con una gama mucho más amplia (con aspectos positivos o negativos), de acuerdo a las conveniencias de la obra en cuestión.

Volviendo a las enfermedades, la literatura utilizó aquéllas que eran en su momento las más habituales y graves y su tratamiento varió con los gustos y las necesidades: las hubo románticas, malditas, grotescas, e incluso, y a pesar de su gravedad, algunas, como las venéreas, tratadas casi sin importancia, quizá por la forma de contraerla o por lo frecuente de su padecimiento le quitase interés dramático. La tuberculosis fue la enfermedad por excelencia desde el Romanticismo hasta mediados del XX, y debido a su control y/o erradicación desplazada por el cáncer, y así sucesivamente, lo que refleja nuevamente la interrelación entre la realidad social y el arte.

La tuberculosis[64] ha sido tratada por la literatura con diversas interpretaciones: 1) castigo por una culpa, por lo general una vida desordenada y pecaminosa; 2) una maldición o castigo inmerecido, asociado o no a la idea del pecado de nuestros padres, a la herencia biológica, etc.; 3) su carácter de afrodisíaco: "Los estudiosos de estas delicadas cuestiones sostienen que el bacilo de Koch es un auténtico y eficaz afrodisíaco, mucho más activo y de perdurables efectos que los convencionales sazonadores al uso." [65]

En CJC, como en otros escritores, las enfermedades suelen estar vinculadas al tópico engaño versus desengaño, y vemos a los personajes oscilar por sus diversos estadios. CJC le dedicó a la tuberculosis una novela, *Pabellón de reposo,* pero la misma sigue apareciendo en toda su obra, quizá como un reflejo de sus fantasmas:

> […] la tuberculosis es la más difícil de curar, hay que ser rico, paciente y capón o al menos casto y virtuoso, las medicinas son caras (te las compra tu padre) hay que estar tumbado panza arriba sin moverse (la verdad es que los estudios tampoco te quitan el sueño), hay atarse un nudo en los clementes cojones insaciables y renunciar al triunfo (Toisha y las dos tísicas llevarían demasiado mal tu deserción, las mujeres no quieren entender ciertas abdicaciones estéticas o saludables), la tuberculosis sirve para dar interés a la muerte pero sobre todo para componer poesías y hay que verle el lado bueno de las cosas […]. (*San Camilo…*, 232)

La locura, real o fingida, es otra enfermedad muy común: "Todos somos locos, los unos y los otros" dice un refrán recogido en 1627 por Gonzalo Correas (1571-1631).[66] A lo largo de la historia la locura, sus causas y consecuencias, han sido objeto de muy variadas interpretaciones y causada por las más diversas causas: sobrenaturales adversas (castigo divino, maldiciones) o ser un símbolo de estar escogido por los dioses. Posteriormente, y basándose en la teoría de los humores, la locura se vio como un desbalance de éstos, y el amor una de sus principales causas. Con el Romanticismo la locura se convirtió en una forma de evasión; pero también un reto a cualquier tipo de autoridad.

La locura (real o no, permanente o no), sirvió desde siempre como un instrumento de crítica o burla individual o social. Desde la Antigüedad al Siglo de Oro español, y en este último, los bufones (diferente al loco carnavalesco)[67] o los personajes de los cuentos folklóricos (el loco, o su variante el tonto; el borracho o el niño) quienes debido a su incapacidad de medir y prever las consecuencias de sus

palabras, dicen siempre su verdad. Su incapacidad los dotaba de una mayor libertad de expresión.

CJC, utilizó la locura con varios fines, y podemos encontrar desde una crítica a la ciencia psiquiatrica, y al propio psicoanálisis, en "La eterna canción," cuyo personaje Guillermo Gartner se encuentra internado en un sanatorio mental por catorce años, la cuestión era sólo saber si estaba o no loco; y menos tomar como confiable al propio interesado, pues su mismo discurso crea una duda razonable sobre la veracidad de sus palabras (que veremos más desarrollado en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*); pero es el narrador [CJC] quien confirma su normalidad:

> ¿Usted cree que estoy loco? No; yo le podría asegurar que no lo estoy; pero no lo hago. ¿Para qué? […]. No, amigo mío; no puedo, no quiero proporcionarle esa satisfacción. (90)
> Don Guillermo no estaba loco. Estaba encerrado en un manicomio, pero yo pondría una mano en el fuego por su cordura. No estaba loco, pero—bien mirado—no le hubiera faltado motivo para estarlo… (90)
> A don Guillermo lo metió la ciencia en el sanatorio…, esa ciencia que interpreta los sueños, que dice que el hombre normal no existe […]. (90-91)
> Los otros locos lo respetaban, y los empleados de la casa—excepto los tres médicos—no creían en su locura. (*Nuevo retablo…*, 92) [68]

La locura estará presente en varias novelas: *Mrs. Caldwell habla con su hijo; Oficios de tinieblas, 5;* y *La cruz de San Andrés*, entre otras. Y la misma le permitió a CJC abordar ciertos temas socialmente considerados escabrosos hasta la creación de un ambiente de pesadilla, de irrealidad. En las novelas citadas y otras obras, la locura le permite explorar la conducta humana desde fuera de su *normalidad*, incursionando en diferentes aspectos tales como la frustración sexual, el sexo no convencional, la sexofobia, el incesto, la violencia asociada a estos u otros temas. presentados predominantemente en una forma ambigua: el lector no podrá precisar si el personaje está o no realmente loco, y de estarlo cuál es su grado de locura, y por tanto toda su credibilidad estará cuestionada a través de toda la narración. La *normalidad* y la *anormalidad* están separadas por una tenue línea, que es difícil de precisar, y que tienen diferentes orígenes y graduaciones:

> Hay dos clases de locuras, a cuál peor, las dos pueden ser leves pero también graves, locura de la cabeza y locura de la conciencia, en algunos casos ambas se pueden presentar entreveradas, mechadas. (*La cruz…*, 223)

> Los locos de la cabeza, en los casos graves, se dicen que son Alejandro Magno o Napoleón Bonaparte, si son varones, y Helena de Troya o madame Curie, sin

> son mujeres […]. En los casos leves, estos locos se creen Nuvolari o el general Franco, y María Pita o Tórtola Valencia, según el sexo. (*La cruz…*, 224)
>
> Los locos de conciencia, en los casos graves, se sienten san Juan Bautista o Poncio Pilatos, sin son hombres, y santa Ana o María Magdalena y hasta en ciertas ocasiones la esposa de Lot, sin son mujeres. En los casos leves los hombres se proclaman el Papa de Roma, sin mayores señalamientos, o Gandhi, y las mujeres Carolina Otero o la Monja de las Llagas o Agustina de Aragón cuando el sitio de Zaragoza o sea antes de regentar una casa de lenocinio en Ceuta. (*La cruz…*, 225)

Las enfermedades de transmisión sexual, especialmente en el Siglo de Oro, debido a su presencia, fueron recogidas por la literatura, las referencias a éstas aparecen de una forma muy generalizada mediante alusión, usando eufemismos fácilmente reconocibles y uno de los objetivos era el de servir de advertencia a los peligros a los cuales *todos* estaban expuestos. En otros momentos, dentro de la llamada literatura *maldita* del Modernismo, Decadentismo, y otros ciertos Ismos, estas enfermedades, especialmente la sífilis fue considerada como una expresión de rebelión contra una sociedad hipócrita y corrupta. No obstante, no tiene en la obra de CJC una presencia tan frecuente como se podría esperar por ser el sexo, especialmente el de alto riesgo, uno de sus temas más recurrentes.

Si en sus primeras obras, y debido a la presión de la censura, su ausencia o su referencia indirecta sería explicable, como en *La familia de Pascual Duarte*: las bubas de la madre y las fiebres que padeció Rosario incluso, hay críticos quienes consideran que la incapacidad de Mario e incluso el *primitivismo* de Pascual se pudieran explicar por una sífilis hereditaria; pero sí la censura fue la causa, se debería esperar que al debilitarse o al ser suprimida ésta, el tema sería tratado más libremente y en una lógica proporción a otros elementos asociados a la enfermedad venéreas. No sería, por ejemplo, hasta *La cruz de San Andrés* y *Madera de boj* que aparece referencias al sida.

SEXO, EROTISMO, PORNOGRAFIA

En su conferencia “El erotismo, en frío,” CJC hizo una larga y detallada exposición de sus consideraciones sobre lo erótico y su diferenciación con lo pornográfico; que, en su opinión, está basada en la forma de su presentación y no su contenido, ni por la opinión que el público pueda tener de ella. De dichas palabras se

asume que CJC consideraba que una escena era erótica o pornográfica, si la misma era presentada de acuerdo o no dentro de los cánones de la belleza e incluso del buen gusto: armonía, composición, incluso descripción más sugerente que explícita; pero esa explicación continúa siendo altamente subjetiva.

> Entiendo el erotismo en su más alta acepción, esto es, relacionado o no—y poco importa en qué grado saludable o vicioso—con el puro acto genésico. […] Llamo erotismo al apetito sexual contemplado per se o en función de los signos, zonas erógenas, situaciones y objetos capaces de fijar su atención o despertarlo de su sueño, poco importa si por medio plácido o violentísimo. (66)
>
> El erotismo no es tan sólo el hambre sexual, el instinto sexual en cueros vivos y expresado con muy complejos y subjetivas actitudes no siempre decadentes a la satisfacción sexual y, desde este ángulo, cabría diferenciarlo del instinto puro, cuyo fin inmediato es la copula y su consecuencia la perpetuación de la especie, y aún calificarlo—con las debidas reservas—como instinto impuro y condicionado. […] Hoy, por ejemplo, ya no suele considerarse perversión, sino simple aberración, la tendencia homosexual o el componente masoquista […]. (67)
>
> El erotismo es la exaltación—y aun la sublimación—del instinto sexual, no siempre ni necesariamente ligada a la función tenida, en el consuetudinario uso del lenguaje, por sexual. (*Los vasos…*, 68) [69]

De estas palabras también se asume que CJC no hiciera mucho caso de sus propias argumentaciones, o que lo hiciera muy a discreción. Lo importante es, de acuerdo a su cosmovisión, el papel del sexo en la vida, individual y social. Las teorías popularizada por Freud y muchos de sus seguidores, tanto del punto de vista de la psicología y/o de la literatura, implicó un cambio radical en la forma de abordar lo sexual.

A partir de Freud esas ideas adquieren una nueva dimensión, ahora estarán *científicamente* comprobadas (y pese a todas las declaraciones sobre la crisis de confianza en el racionalismo y el positivismo, la *ciencia* seguía teniendo bases muy sólidas), Freud declaró que él sólo había dado una explicación científica a las fuerzas de las *pasiones* ya cantada por los poetas, especialmente los Románticos, [70] CJC opinaba que:

> A partir de Havelock Ellis [71] y Freud el amor aparece como consecuencia del sexo e imposible de ser disociado de él, y los frecuentes casos de disociaciones —cuando aparecen—se explican como anomalías, represiones o sublimaciones. La sexualidad cobra autonomía y puede manifestarse y estudiarse en sí misma […]. (*Los vasos…*, 92) [72]

Lo sexual aparecerá como el motor de la vida individual e incluso social, la solución a todos los conflictos, y la única vía que nos mantiene alejados de la Muerte.

> […] en las revoluciones a la gente lo que le gusta es andar por el medio de la calle, no por las aceras, y dar gritos y tirar piedras a los escaparates, aquí todo se arregla por la vía rápida, uno es un desgraciado que no jode más que en las casas de putas o con alguna novia enamorada y de repente, sin que le den tiempo ni a pensarlo, se encuentra convertido en héroe, en mártir o en asesino, […] éste es un país de leche contenida, de leche a presión, ¿tú crees?, claro que lo creo, aquí se jode poco y mal, si los españoles jodieran a gusto serían menos brutos y mesiánicos, habría menos asesinos, y menos mártires pero también habría menos asesinos y a lo mejor funcionaban las cosas […]. (*San Camilo*…, 241-242)

EL SEXO / LO ERÓTICO

> Para luchar contra la soledad y evitar la tristeza –*tristis eris si solus eris*, decía Ovidio- [...]
> El lujurioso no es triste, o no tiene obligación de serlo- que varios, y no sólo el de la tristeza, pueden ser los caminos de la lujuria -mientras que el de la tristeza, salvo que lo capen, deviene en lujurioso sin que lo salven la paz ni la caridad.
> CJC (*Obra…*, VIII, 10) [73]

Lo sexual, lo erótico, como parte esencial en las relaciones humanas ha estado siempre presente en el arte y su tratamiento ha estado condicionado básicamente a las circunstancias de cada momento histórico y en cada sociedad en concreto. El sexo, que implica la vida, se le suele asociar a muchos otros elementos, en ocasiones complementarios o antagónicos. La asociación *Vida* ↔ *Muerte*, en el sentido de *Eros* ↔ *Tanatos*: como dos fuerzas complementarias y antagónicas ha sido observada desde los orígenes de la humanidad.

Enrique Salgado enfatizó que: "El temor a la muerte es un poderoso incentivo sexual. Y ello explica algunos extraños fenómenos de inmortalidad colectiva […] el miedo de hundirse en la nada, el extinguirse, y la lujuria son algo que discurren paralelamente […] el miedo posee una notable fuerza de excitación sexual" (Salgado, 1974, 91-92). En momentos de miedo colectivo, catástrofes naturales o sociales, enfermedades y plagas, guerras, los individuos han reaccionando rompiendo cualquier freno o limitaciones, del índole que sea, y se ha producido una incontrolable práctica sexual, quizá, provocada por el instinto de conservación de la propia especie humana.

CJC señaló que durante la guerra civil española, esta situación sirvió para romper barreras morales y sociales y facilitó, al menos temporalmente, lo que él

consideraba como una especie de *liberación sexual* en la mujer, en *Los viejos amigos* se habla de las tres hijas de la señora Adriana: Cerafina, Celerina y Celestina—Mimí, Totó y Fufú—, si para colmo necesitaran apodo, y nos cuenta una parte de su vida:

> La guerra fue horrible, bien es cierto, pero no para las *Canguras*. Los años de la guerra, para las *Canguros*—que entonces eran jóvenes y a poco de empezar el tomate, se quedaron huérfanas de padre, gracias a Dios, y, por lo tanto libres—, fueron los mejores años de su vida y se hincharon de pasear con los milicianos primeros, y con los militares después. (249)
> Cuando se acabó la guerra, las Canguras se recogieron el pelo y empezaron a aburrirse como monas. (*Obra*..., VIII, 250) [74]

> El soplo de la vida fluye del silbo de Eros, mientras que el antisoplo de la muerte es la onda sonora que tañe la campana de Tanatos. (*Vasos…,* 70)

> A la muerte se debe responder con la vida para ahuyentarla. (*El asesinato…,* 17)

En *El asesinato del perdedor* se presenta un diálogo en el cuál se mezclan varias figuras entre sí. Ante la reflexión entre preferir la vida o la muerte aparece lo sexual, en su variante bestialismo, y la voz cuestionada termina definiéndose a favor de la muerte, por ser en definitiva lo único cierto; el resto es sólo un engaño:

> Ahora los guardias se disfrazan de bisontes y de búfalos para mejor servir a sus inclinaciones más pregonadas.
> Te pregunto, ¿por qué prefieres la muerte a la vida?
> Te respondo: no es verdad, es sólo un fingimiento.
> Anoche te metiste con una gallina en la cama a hacer el amor.
> Si; no me recuerdes su gloriosa agonía.
> Confía en mí; yo soy muy respetuoso y discreto. La gallina, en el momento de morir, tuvo un acceso de fiebre.
> No me extraña, las gallinas gozan mucho y con muy alborotador descaro. Y en el momento de morir de amor no cacarean sino que dicen palabras, confusas palabras, misteriosas palabras como las amantes novicias.
> ¿No te da vergüenza comer gallinas recién amadas?
> No, ¿por qué? No solo no me da vergüenza sino que me causa un gran deleite, observa que jamás lavo sus cadáveres. A la muerte se debe responder con la vida para ahuyentarla.
> ¿Por qué prefieres la muerte a la vida?
> Es al revés. Parece mentira, pero no lo entiendes.
> ¿Por qué prefieres la muerte a la vida?
> Es solo un fingimiento, un disimulo, un válido arbitrio. Yo prefiero la muerte a la vida pero busco decir lo contrario, se conoce que es una servidumbre quizás automática, casi automática. (*El asesinato*…, 17)

Un acercamiento a la obra de CJC, por superficial y rápido que éste sea, permite ver como las prácticas sexuales, en todas sus modalidades, están presentes, aunque se observa una tendencia a enfatizar en las *no convencionales,* quizá como una reacción al discurso sexofóbico dentro de la línea de *epater le bourguois* que tanto practicó CJC. Su tratamiento de la homosexualidad, masculina o femenina, siguió, en gran medida, pautas tradicionales, populares, e incluso las científicas de su tiempo [75] y, en ocasiones, el propio discurso oficial.

En la homosexualidad masculina habrá una diferencia entre el agente pasivo, maricón, quien es generalmente representado como un *perdedor,* ya por limitaciones de su virilidad (impotencia sexual), o degeneración (física, moral o mental), y en cambio al agente activo (bujarrón), quien no era considerado un homosexual, y en estas relaciones consensuales suele predominar el sadomasoquismo y que se diferencian de otros actos de sodomía no consensual contra un sujeto masculino (*La catira*, *El asesinato del perdedor*, *Mazurca para dos muertos, La cruz de San* Andrés, etc.) que no deben ser catalogadas de homosexual, pues el sujeto pasivo es forzado mediante la fuerza física (violación) o está impedido de ofrecer resistencia efectiva ante el hecho (niñez, impedimento mental o físico).

Entre los adultos normales víctimas no aceptarán esa situación y recurrirán al suicidio o serán asesinados por el sujeto activo. La femenina consensual oscila y predominan las bisexuales. CJC mantuvo una posición contraria a la masculina, en su obra y declaraciones públicas se declaró homofóbico, [76] y tolerante ante la femenina o la bisexualidad en la mujer.

La polémica en torno a Federico García Lorca [77] sirve para ejemplificarla, y al mantener esas posiciones, en ciertos temas coincidió, quizá a su pesar, con el discurso oficial del régimen. En "La zurra a la literatura" escribió:

> Un servidor piensa que una marica adorna, sin duda, mire usted Federico García Lorca que buen juego está dando, pero cinco o seis pueden imprimir carácter y confundir: póngalo en femenino, una marica, para indicar que sobre ser hombre afeminado y de poco ánimo y esfuerzo, es aficionado y propenso a la predicación. (*Desde…*, 18) [78]

> A Federico García Lorca, no es cierto que a todos nos baste con un símbolo, no lo mataron por solemnes razones políticas sino por mínimas frustraciones personales y provincianas: un señorito no debe mirar con avaricioso deleite a un gitano, aunque haga torres de canela en los puentes de todos los ríos. (*La extracción…*, 91) [79]

No obstante a estas opiniones sobre aspectos personales, CJC parece admirar la capacidad poética de Lorca (se ha llegado a hablar, incluso, de celo profesional).[80]

CJC solía presentar al homosexual mediante el juego de aludir a esta condición dejando una cierta ambigüedad; usando la técnica de anticipar y luego confirmar; o directamente:

> […] don Roque Sartén era judío[81] descendiente de conversos de la antigüedad, y algunos, los más lenguaraces, aseguraban que tenía voz de flauta porque no era hombre como Dios mandaba y como todos los hombres, sino espadón y acaponado […]. Lo que de cierto hubiera en la voz del pueblo[82] es cosa que no tuve ocasión de averiguar; cierto es que las mozas no le preocupaban, pero no menos cierto es que podía muy bien ser virtud lo que las gentes achacaban a defecto. Después de todo, y como aquello a mí no me importaba, dejé que siguieran diciendo y a nadie hice maldito el caso. (*Nuevas andanzas…*, 105)

La técnica de anticipar y confirmar suele ser presentando al personaje, hacer algunas alusiones, dar alguna pista, algún detalle más o menos preciso que posteriormente completará: en *La catira*, por ejemplo, está Aquiles Valle, quien no participa en la violación de la india María; el narrador hace el siguiente comentario "tenía otras aficiones" (76). Posteriormente ese personaje ataca, mata y viola (necrofilia) a Gilberto Flores, un miembro de su partida (111); o, aunque menos dramático, en la misma obra vemos a "la señorita Cecilia" y como Pipía Sánchez recelaba de ella (sirve también para contrastar dos mujeres y resaltar el papel de la protagonista): "¡Y a mí, don, que estas mujeriticas tan mujeriticas siempre me han parecío medio machorras!" (81). Sus palabras cobran fuerzas cuando el narrador nos describe las aficiones de Cecilia:

> La catira Pipia Sánchez tenía razón. Nadie (bueno, casi nadie) lo sabía, pero la catira Pipia Sánchez tenía razón: niña Cecilia era una cachapera[83] como una casa, una cachapera vestidita de preciosura, para mejor hacer pisar el peine a los incautos.
> A niña Cecilia le gustaba bañar a las criadas, fregoteándoles la espalda con jabón de olor. […] A niña Cecilia le agradaba ayudar a vestir novias, sujetándoles el pliegue del corpiño con alfileres mimosos.
> ¡Ah, el hombre, que se llevó el punto e encerra a esta garcita linda! (85-86)

Vinculado a la homosexualidad aparece la homofobia, personal o social. Así, en "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard" (1941) hay un personaje, Fermín, quien es

travestido que "había salido grilla y se depilaba las cejas" y cuyo nombre artístico es Garçon Basque. Es testigo ocular del asesinato de su hermana por su marido Joaquín, quien tras asesinarla se cae y se desnuca; Fermín huye del lugar y tropieza con unos gendarmes que le acusan de ambos crímenes y le envían a La Guyana, donde no sobrevive más de un año. El argumento para acusarlo es claro: "¡Está claro, muchacho, está claro! ¡Esos transformistas! ¡Yo los encerraba a todos, como medida de precaución para que no volviesen a ocurrir estas cosas!" (*Nuevo retablo…*, 74). [84]

El asesinato del perdedor, da la sensación de que la realidad tras el asesinato de Adrián Ortega el Simonito, que el juez y el narrador le atribuyen a las lechuzas, aunque manifiestan que no lo creen, debido a que el muerto es otro:

> Florita, la joven de las hijas del difunto, tenía amores imperfectos con el sepulturero, un marica mansa que olía a pachulí y que se llamaba Arquimbandio Celeste García, alias Talparia. […]
> No falta quien asegure que Arquimbandio Celeste García no fue el cadáver de las treinta puñaladas.
> ¿Pero no hablaba usted de Adrián Ortega el Kimonito?
> Guarde silencio, por favor.
> Claudio Hipóstasis cerró la boca. (*El asesinato…,* 92-93)

En *Cristo versus Arizona*, son comunes los pasajes que describen homofobia:

> […] a Margarito Benavides le gusta hacer bailar maricones a latigazos, a veces los tiene una noche entera pegando brincos, no lo hace a mala idea pero aun así casi todo el mundo está de acuerdo en que es algo que no debe hacerse todos los días […]. (*Cristo…*, 190)

> […] Margarito Benavides encerró a tres maricones en un corral y los purgó con jalapa, ¡qué risa daba verlos bajándose los calzones mientras se escagarruciaban por la pierna abajo!, cada cual es dueño de hacer del culo de los demás un papalote y empinarlo con la reata que más convenga […]. (*Cristo*…, 221)

Hacia la homosexualidad femenina, CJC tuvo una visión, explicación e interpretación. La misma, como en todo lo humano, se ha intentado explicar desde todos los puntos de vistas, gustos y preferencias, incluyendo los prejuicios; se le ha considerado una inversión del Complejo de Edipo, en que la mujer manifiesta un deseo reprimido por su madre amén de otras razones más tradicionales y presentes en muchas culturas: considérala una especie juego sexual inofensivo entre mujeres sin varón; catalogado de *inofensivo* sólo si no se produce penetración, mediante un objeto

sustituto del falo, pues en este caso implicaría, no sólo un acto de envidia del varón; sino su eliminación por sustitución, y por tanto dejaría de ser *inofensivo*. Sean cuales sean sus causas y *explicación*, su práctica ha sido más común de lo que se ha querido reconocer.[85]

Tras los cambios ocurridos en España después de 1975, CJC vuelve a jugar en la manera de presentar la homosexualidad. Ante lo que puede parecer un cierto *relajamiento* de las posiciones de CJC, se sugiere simplemente un cachondeo, una burla sobre el *relajamiento* de las condiciones socio-políticas en España, y es interesante que el título del libro donde se compilaron sea *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, donde se recogen, entre otras, estas desviaciones:

> Si, señor: porque se puede y mi marido lo gana.
> Pero, ¿tiene usted marido, siendo subteniente del cuerpo de carabineros?
> Si, señor, y a mucha honra. ¡El amor no conoce fronteras! (22)

> Tal como lo oye. Nuestras abuelas, vamos, la suya y la mía, sin ir más lejos, eran marido y mujer.
> ¿Qué dice?
> Lo que usted oye. Mi abuela era la mujer, […] pero la suya era el marido […]. ¡Qué ocurrencias más chistosas tenían nuestras abuelitas, […] ¡Y después dicen que se aburrían con eso del rosario en familia! (25)

La masturbación, en ambos sexos, es también una práctica sexual común en la obra de CJC. La cual ha sido evaluada como una fase natural en el desarrollo sexual humano y su práctica aceptable bajo ciertas circunstancias; hasta el autoerotismo, sustituto del sexo *normal*. Freud la consideraba parte del proceso normal de la sexualidad,[86] y sólo la consideraba anómala cuando era un sustituto permanente o un impedimento para la relación sexual completa, coito; o practicada en colectivo. Los surrealistas, hicieron casi un culto de la masturbación, expresada como un elemento del narcisismo extremo o una crítica contra una sociedad que consideraba corrupta e hipócrita que se escandalizaba ante un hecho tan normal, sólo por su carácter sexual.

> […] nadie puede librarse de su monótono y violentísimo sexo pero tampoco quiere, la monotonía es vicio de solitario, auxiliadora cataplasma del espíritu de los solitarios, la violencia es virtud de solitarios y vicios de congregantes, áncora para la salvación del espíritu de los solitarios y lastre para la condenación del espíritu de los congregantes […]. (*San Camilo…*, 232)

Pero además hay en la obra de CJC un amplísimo abanico de diferentes tipos y modalidades de actividades sexuales no convencionales: promiscuidad ya sean éstas heterosexuales, homosexuales, bisexuales, voyadurismo, exhibicionismo, pedofilia, gerentofilia, necrofilia, juegos sexuales (con o sin penetración fálica o sustitutos), bestialismo, coito anal u oral (heterosexual u homosexual). Todas estas modalidades eran objeto de censura por diversos criterios y catalogado de un "delito nefasto" según la moral cristiana. Freud establecía una diferencia básica en algunas de esas prácticas (coito oral, anal, u otros juegos sexuales) en relación a sus participantes, en una pareja de adultos heterosexuales como aceptables, pero sí la pareja es homosexual o en colectivo, lo consideraba negativa por estar presente el vínculo de dominación y humillación al sujeto/s pasivo/s.

La necrofilia aparece en diferentes graduaciones siempre a fin de resaltar determinados aspectos de la obra o personajes: como el primitivismo, en el ejemplo ya señalado de *La catira*; para recrear la sensación de irrealidad como en *Oficio de tinieblas, 5* o *El asesinato del perdedor*, o utilizarlo como crítica social, en "Conversación registrada en cinta magnetofónica" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*:

> […] de repente le entró el aburrimiento y a la tristeza, se bebió una botella entera de lejía y terminó en el depósito de cadáveres donde fue violada, de muerta, por quienes se la habían beneficiado en vida, que para eso eran fuerzas vivas y tenían costumbres; el señor cura, el señor alcalde, el señor juez, el señor boticario, el señor notario, el señor secretario, y así hasta treinta, lo más granado del pueblo, puede creerme, señorita, le digo a usted que la flor y nata de la localidad, mejorando lo presente. (*Cachondeos*…, 101)[87]

El incesto es la modalidad sexual no convencional, que más ha atraído la atención de cierta crítica, influida por las interpretaciones al estilo psicoanalista y se han centrado básicamente, en dos novelas: *La familia de Pascual Duarte* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*; excluyendo en sus trabajos otras obras, incluso publicada antes de sus propios trabajos críticos. Estos críticos suelen considerar el tratamiento de este tema por parte de CJC un acto de transgresión, de crítica, de valor al abordar un tema tan delicado y espinoso, y sin cuestionar o debatir, en este momento, sobre esas aseveraciones se puede observar que como en todos los temas *espinosos*, hay una escalada en la forma de abordarlo debido, en gran medida, a la disminución o cese de las presiones extraliterarias.

El incesto no es un tema nuevo en la cultura ni en la literatura, y menos en la española. Desde el Siglo de Oro, obras cortesanas dirigidas a un público limitado presentaron esas relaciones, en ocasiones encubiertas en relatos de la mitología grecolatina u otras fuentes clásicas.[88] Otras recurrieron a ambientes lejanos y exóticos, *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1619)[89] de Feliciana Enríquez de Guzmán (1570-1647),[90] donde dichas relaciones quedan presentadas de forma clara y abierta; pero tras un marco referencial mitológico. En CJC estará el tema presentado de forma diversa:

1) Aludido como en *Nuevas andanzas…,* leemos que Marie es objeto de malos tratos físicos y humillaciones por parte de los miembros de la tropa y en una conversación Marie le comenta a Lázaro sobre los demás miembros y sus relaciones entre sí:

> Etienne es mi hermano. Es dos años mayor que yo. El pobre es bueno, pero vicioso…
> Yo creí que era su marido.
> Si; todo el mundo se lo cree. A veces se lo cree él también… (*Nuevas*..., 80)

2) Ambigüedad, en el caso de Mrs. Caldwell debido a la condición mental que hace imposible precisar si hubo o no relaciones incestuosas, e incluso, siquiera si existió o no su "adorado hijo Eliacim."

3) Incesto real pero no consumado, en *La catira*, Primitiva Sánchez, se casa con Filiberto Marques, su tío paterno. El incesto no se consuma por la muerte de éste.

4) El incesto conocido y aceptado, incluyendo relaciones promiscuas bisexual u homosexual, en *Mazurca para dos muertos*, "la señorita Ramona" con su primo Raimundo o con sus primas Georgina y Adela. En *Oficio de tinieblas*, *5*, hay varias referencias a Lot, su mujer y sus hijas (con las que tuvo relaciones incestuosas); en *El asesinato del perdedor* también las encontramos: "Tú sabes que guardo mi virginidad para mi anciano padre, tengo ya quince años y pienso ofrecérsela la noche de San Juan" (*El asesinato…,* 34). En *Cristo versus Arizona*, Jessica también participa de estas relaciones incestuosas: "[…] Chester Iona y Steven eran tan violentos como su padre pero le daban gusto, contra lo que se llegó a decir su padre no se la llevó jamás a la cama ni le dio nunca gusto hasta el final, lo más que hacia era acariciarle las tetas […]." (*Cristo versus*…, 163)

5) Conocido, aceptado y agregando la prostitución en *Cristo versus Arizona*, el incesto figura en primer plano cuando el protagonista nos cuenta la historia de su encuentro con su madre, en lo que parece una parodia de la tragedia de Edipo:

> […] yo estuve sin saber quien era yo, de donde venía, o quienes eran mi padre y mi madre, hasta que a los veinte o veintidós, a mí me reconoció mi madre que ejercía de puta en Tomiston. […] ni sabía yo que era mi madre hasta que me lo dijo, ni sabia ella que era mi madre hasta que me vio la marca […] (8)
> […] tu padre me hizo once hijos pero a ti es el único que encontré, lo primero que hago cuando me acuesto con un joven es mirarle el culo. (9)
> […] yo te reconocí la primera noche que nos acostamos juntos […] pero no te dije nada por si te daba reparo volver a estar conmigo, comprende que tengo que vivir. (10-11)
> […] cuando mi madre me lo contó, un domingo que pasamos la tarde entera en la cama, no me produjo demasiada extrañeza, a veces me parecía que me alegraba mucho y a veces no […] le pregunté si quería que no volviéramos a acostarnos juntos nunca más, sí, sí quiero que sigamos acostándonos juntos, esto no tiene nada que ver con nada […] cuando estés ya satisfecho ponte los pantalones y bésame en la frente, mi madre tenía mucho instinto[…]. (*Cristo versus*…, 16)

6) Y no faltan otros incestos con referencias a fuentes clásicas o bíblicas:

> Los hijos de Adán y Eva se amaron por parejas, sin más veda que la del amor entre gemelos. (*Gavilla…,* 50) [91]

> ¡No y mil veces no! ¡Fedra es la esposa de mi padre, el valeroso Teseo! ¡Aunque no le temiera y le admirara todo lo mucho que le temo y admiro, jamás osaría traicionar su honor!
> Menipo también sabe que por la boca de Hipólito, el casto y poco generoso, habla la mentira: ni el temor ni la admiración que siente por Teseo están fabricados con el neutro adobe que pudiera apartarlo de Fedra. A Hipólito le repugnan las mujeres no por mujeres sino por vasos [posibles] de amor. Hipólito tampoco es un marica glorioso. A Hipólito, lo que le asquea es el sexo: la idea del combate entre el dadivoso y el ansioso. (*Gavilla*…, 161) [92]

> La señora nació de los amores incestuosos de Némesis (convertida en cisne por huir del dios Zeus, su padre, que la requería como esposa) y el dios Zeus (mudado en cisne por alcanzar el favor de Némesis, su hija, a la que requería como esposa). (*Gavilla*…, 207) [93]

EL BESTIALISMO

> Todas las mujeres hemos hecho marranadas alguna vez con un perro, eso es costumbre, cuando se es joven vale todo, [...] los hombres buscan una cabra tetona para cogerla bien cogida de los cuernos y restregarse más a gusto, eso va en naturalezas.
> CJC (*Mazurca*…, 22).

> Amas a una mujer, amas a una cabra, amas a una gallina, ¿qué importa?
> Las tres son animales eróticos, una se muere pero las otras dos viven y las tres gozan sin gratitud.
> CJC (*El asesinato…*, 18)

Es la consumación del acto sexual entre un humano y un animal, y puede estar originada en la curiosidad sexual y/o substituto de una relación normal entre seres humanos. Es considerado una aberración sexual cuando reemplaza, más o menos de forma permanente, o si es un impedimento para relaciones sexuales normales. En la literatura el bestialismo, ha aparecido como un simbolismo-alegórico (mitológico), y forma parte esencial de la deshumanización o la degradación (estética de lo feo).

CJC, en general, lo presentó en casi todas sus modalidades, desde la curiosidad y sustituto inicial de relaciones normales por un grupo de muchachos: "La cabra Petrolina la compramos entre cuatro amigos […] nos la estuvimos beneficiando todo el verano […]. Mi secreta vocación hubiera sido chulear mujeres; jamás pude conseguirlo pero, al menos, pude chulear una cabra. ¡Algo es algo!" (*Memorias*…, 73). Hasta funciona como un síntoma de decadencia, perversión, no sin darle un toque de erudición:

> Catulo, poeta bujarrón a lo heliotropo, llamaba *canis futuens* al chucho follador o gozque aficionado a jodiendas, tan frecuente en la Roma de los cesares y, en general, en toda la cultura mediterránea y latina.
> A Pepa la del Perico, enguilada a Sultán, martín lobero de cinco años de edad, se la habían llevado al quirófano por ser desenguilarla […].
> Y ahora, mis amantísimos catecúmenos decidme: ¿A qué conduce follas con canes habiendo cristianos o, en el peor de los casos, turistas y forasteros? (*Cachondeos…*, 75)[94]

ALGUNOS PERSONAJES PROTOTIPOS:

En la obra de CJC aparecen innumerables personajes, los cuales con mayor o menor suerte pasaron por sus páginas sin mucho dolor ni gloria. Hay casi un consenso de que sólo hay dos o tres personajes desarrollados: CJC, Pascual Duarte y Marcos Martín, y el resto son, si acaso, esbozos, sombras; pero todos cumplieron con su rol y deberes a ellos asignados. No obstante, en CJC hay una clara distinción y preferencia por dos categorías: *los triunfadores* y *los perdedores*. Si para su admirado Pío Baroja, el personaje ideal era el *hombre de acción*,[95] o por el contrario, para el negado Valle Inclán, era el *hombre auténtico*; el mundo literario de CJC se divide en *Triunfadores* y *Perdedores*.

Mediante sus personajes, al margen de la categoría encasilladota, CJC trató las relaciones humanas en base al género, no como complementarias sino como antagónicas en permanente conflicto:

> […] las mujeres son muy mentirosas, van siempre detrás y a remolque y no hablan lo mismo delante de los hombres que entre ellas, los hombres y las mujeres nunca abren sus corazones sino que representan el papel que fingen, entre los hombres y las mujeres nada es espontáneo y todo se ahoga en un espeso caldo de mansedumbre, de infelicidad, también de desgracia y de odio, […]. (*Cristo…*, 147)

CJC además tiene la tendencia a dividir el mundo en dos grupos, en un maniqueísmo simplificados: los individuos se dividen en listos y tontos; la humanidad, según teoría atribuida a don Habacuc del Cura de la Puente, en amigos e hijos de puta; los hay con buena o mala suerte, etc. llegando hasta su clasificación de triunfadores y perdedores. Pero en las diferencias por sexo, la mujer quedaba supeditada al hombre; con la única excepción en su capacidad sexual; que en definitiva sería la base de sus relaciones, nunca complementarias y siempre antagónicas.

La mujer gozadora y la frustrada son los dos polos opuestos del papel de la mujer la cual además de ser parte activa de las relaciones sexuales, con el objetivo superior de proporcionar el máximo placer a su pareja, y de paso, recibirlo ella, a pesar de que en ciertas circunstancias requiera más de un/a compañero/a; unos personajes femeninos lo logran siempre, otras se debaten entre el gozo y la frustración, y otras llegan a sufrir de variadas situaciones también extremas. Un ejemplo de la joven mujer gozadora es Benicia, en *Mazurca para dos muertos*, la tía Mimí en *San Camilo…*; o Betty Boop en *La cruz de san Andrés*; Tórtola Méndez, la hetaira turlequena, *Desde el palomar de Hita*. Son sólo unos ejemplos:

> Benicia tiene el pecar saludable y alegre […] y es mandona y atravesada en la cama, jode con mucha sabiduría y despotismo. Benicia no sabe leer ni escribir pero ríe siempre con mucha seguridad […] Benicia guarda siempre calor, aunque haga frío; Benicia es una máquina de dar calor y gusto, […]. Benicia es como una cerda obediente, jamás dice que no a nada. (*Mazurca…*, 28)

> […] padece de los nervios y quiere curarse el nerviosismo engañando al marido con el primero que se presenta […] el que sea, que todos son buenos y todos sirven para lo mismo […]. (*San Camilo…*, 65-66)

> Mimí Ortiz de Amoedo, la tía de Willy, no es demasiado clasista en la cama sino más bien democrática, a los hombres como hay que verlos es en pelota, yo no les pregunto el apellido, les miro el cipote […]. (*San Camilo…*, 103)

> ¿Tienes bastante, señorita de mierda?
> Betty Boop sonrió, lo beso en la boca y le dijo que no, que no tenía bastante, que una mujer nunca jamás tenía bastante, que son los hombres los que se cansan de amar, los que se hartan de amar, los que se aburren y al final se espantan de amar. (*La cruz…*, 104)

> Me pasé la vida yaciendo y yogando, o sea jodiendo y follando y ahora que voy a morir sólo quiero dar gracias a Dios por lo mucho que gocé y pedir perdón a Dios por lo mismo. (*Desde…*, 57)[96]

Como la contrapartida de la mujer gozadora, está la frustrada, sexualmente frustrada, y entre los ejemplos más claros son las protagonistas de dos novelas: Mrs. Caldwell y Matilde Verdú hija en *La cruz de San Andrés*.

En este mundo celiano del goce sexual, y vinculado a la idea de la virilidad, el tamaño del pene es un elemento básico para su consecución; llegando a vincular la capacidad sexual masculina a la hombría (recordemos las acusaciones de Lola a Pascual Duarte en este sentido), y el tamaño se convierte en garante de relaciones máximas, objeto de admiración y fama entre las mujeres, y envidia de los hombres, o en su defecto, síntoma de falta de hombría. Los hombres superdotados aparecen en numerosos personajes: Senén (*San Camilo…,*), el cura de San Miguel (*Mazurca…*,), el camionero Saturio (*La cruz…*,), y otros en varias novelas:

> […] el cerillero del Miami Bar se llama Senén y presume de tener la polla más descomunal de todo Madrid, Ginesa la Murcianita dice que es cierto, que ella no ha visto en su vida polla semejante […]. (40-41)

> El cura de San Miguel de Buciños se llama don Merexildo Agrexan Fenteira y es muy famoso por sus tamaños; cuando arma [sic], ¡qué Dios me perdone!, don Merexildo parece que lleva un pino debajo de la sotana. (18)
> Al cura de San Miguel de Buciños las hembras le van detrás como perras salidas; se cuentan unas a otras sus calibres y no le dan sosiego ni a sol ni a sombra. (32)
> Don Merexildo tiene mucho renombre por sus alborotadas corpulencias y sus pétreas tiesuras; de no haber sido sacerdote, hubiera podido ganarse la vida enseñando sus bienaventuranzas por las romerías. (53)
> El camionero se llamaba Saturio y tenía un sexo descomunal, muy cumplido y bien dibujado, Betty Boop jamás había visto nada parecido, Saturio no se anduvo con mayores miramientos y Betty Boop lo dejaba hacer, Saturio tumbó a Betty sobre la yerba y le clavó violenta e inevitablemente lo mandado, Betty Boop no podía ni respirar, tampoco hubiera querido respirar, pero gozó con fiereza, gozó seguido y no alentando más que lo preciso durante mucho tiempo. (103-104)

Por el contrario, el pene puede ser la causa de otras valoraciones negativas: "La octava señal del hijoputa es el pijo flácido y doméstico, en casa de la Parrocha las pupilas se reían del pirulí de Fabián Minguela" (*Mazurca*…, 84). O las penas de Betty Boop en *La cruz de san Andrés* cuando confesaba: "Estoy enamorada de un miserable, además tiene los testículos pequeños como huesos de cereza y el pene tan ridículo que ni no sentía, estoy enamorada de un miserable […] (*La cruz*..., 94-95).

El adulterio y el cornudo, presentes en toda la literatura, son tratados de diversas maneras, desde las comedia de honor del Siglo de Oro (la mujer no sólo debía pagar con su vida su adulterio; sino en pocas ocasiones siendo inocente pero cuestionada como tal), hasta la figura grotesca y burlesca en la literatura más popular (entremeses, pasos, comedias de enredo, capa y espada, etc.). En CJC predominó más la herencia popular de la comedia que la tragedia. Sus personajes suelen ser el marido engañado, muchas veces merecedor de dicho destino, y los amantes presentados en una forma simpática. Las burlas pueden recaen en su incapacidad física (vejez, impotencia, etc.) u otras características negativas (avaro, ingenuo, falta de carácter) del marido engañado.

CJC no consideraba que el engaño a la mujer fuese algo excepcional o injustificado.[97] El adulterio apareció en casi todas sus novelas, con un cierto peso en la trama, desde *La familia de Pascual Duarte* hasta *Madera de boj*; y le dedicó una obra en particular, el *Rol de los cornudos*, donde relaciona una serie de todo tipo de personaje, haciendo varias excepciones significativas: los miembros del Cuerpo de Carabineros, para no desmentir a su paisano Valle Inclán (aunque sí aparecen en otras obras),[98] escritores, novelistas, periodistas, u otra profesión que de alguna forma pudiera estar vinculada a su persona.

Hasta el cornudo digno suele ser presentado en situaciones absurdas, que mueven más a la comicidad que a una identificación con el afectado. En *San Camilo, 1936* encontramos al diputado Sánchez Somoza, quien al sorprender en un café a su esposa con su amante, les obliga a punta de pistola beber: "dos botellas grandes de leche y a comerse doce bollos suizos a cada uno" (39). Pero para la desventura de los amantes no terminó ahí; el marido los obligó a tomar un baño de asiento de chocolate hirviendo; consumada su venganza pública se marchó del establecimiento, dando un portazo lleno de dignidad, por haber limpiado su honor con el merecido castigo de los culpables.

El adulterio suele ser motivado por interacción de varios factores: incapacidad del marido, o la ninfomanía de la mujer; relaciones promiscuas aceptadas e incluso compartidas, separación de los conyugues; pero muy especialmente, la forma de abordar lo sexual dentro del matrimonio, el cuál, por lo general, aparece más como una relación de conveniencia rutinaria, que sentimental, y por tanto carente de atractivo sexual:

> Los polvos conyugales, que por definición suelen ser consuetudinarios y aburridos […]. (*Cachondeos…*, 91)[99]

> […] las esposas son las enemigas naturales del hombre, el macho al que sueñan derrotar y humillar, las esposas son la rémora que se nos pega a los cojones al hombre para no dejarlo caminar derecho y sano, las esposas pierden la dignidad con el documento […]. (*Cristo…*, 88)

> Mi tita Claudia, cuando le repararon el chumiño o gruta de los placeres de los poetas persas y árabes en general, rompió a joder con tal entusiasmo y vehemencia que a mi pobre tito Claudio lo traía por el camino de la amargura. […]
> Así, por incitación marital nacieron los amores adulterinos de mi tita Claudia y Benjamín, el sereno […]. Mi tito Claudio solía echarle a su legítima esposa dos polvos o felicianos diarios […] pero mi tita Claudia, que se conoce que no tenía bastante y que se encontraba insuficiente el suministro, buscaba consuelo en brazos de Benjamín, el sereno. (*Cachondeos…*, 71-72)[100]

OPINIONES DEL FEMINISMO:

CJC, en broma y serio, se proclamaba "machista-leninista," aunque negara ser misógino; públicamente mantuvo una posición ambigua con respecto a los derechos y reivindicaciones de la mujer en esa sociedad. Por sus declaraciones públicas, incluidas sus obras, mantuvo la idea de la subordinación de la mujer al hombre, y aunque en muchas de sus páginas aparecen sólo como un objeto sexual, incluso cuando abordó el feminismo, léase movimiento feminista, lo vinculó exclusivamente a la *liberación sexual*:

> En Abadín unas mujeres, duchas en el oficio del alarife, trabajan en la construcción de una casa. Según se mire, la cosa tanto puede significar la esclavitud como el matriarcado, tanto la despótica opresión del hombre como el triunfo del feminismo liberador. Todo es cuestión de apreciaciones. (*Del Miño…*, 277-278)[101]

> A lo mejor no está tan lejos como se piensa el día en que las mujeres bellísimas y saludables salgan a buscar a los hombres feos, débiles y contrahechos, la liquidación de los seductores puede producirse en cualquier

> momento, sólo falta que ardan algunas manías, algunas costumbres, para que se produzca esa liberación de la mujer […]. (*San Camilo…*, 132)
>
> […] en la España democrática la mujer ya no lo pasa tan mal; en la España democrática, según la sabia sentencia dictada por la Audiencia de Barcelona, *toda mujer por prostituta o débil mental que sea, tiene total derecho a que sólo le toque el culo quien ella consienta*. (*Desde…*, 74) [102]
>
> En noviembre del año pasado, me topé […] con una manifestación feminista en la que uno de los pareados que todos coreaban con mayor entusiasmo era *Un polvo bien echado, jamás será olvidado*. A mí me parece que aquellas mozas tenían razón sobrada, […]. Otras de las féminas de la manifestación, lejos de ser apetecibles y correctas, eran unos callos, […]. Había alguna tan fea que hasta daba ganas de estrangularla con una toalla y después mearle encima. […]. Las que eran como callos, en cambio iban sueltas y daban voces pidiendo el amor libre. […] no pida usted el amor libre porque, con esas hechuras, nadie, usando de su propia voluntad y libertad, la va a elegir. Pida usted el amor obligatorio porque, a lo mejor, debidamente azuzado por la guardia civil, ¡a la fuerza ahorcan!, algún macho la enguila, aunque es poco probable. (*Cachondeo*…, 107-109) [103]

No obstante lo anterior, no faltaron críticas contra el papel que esa sociedad le había impuesto en otras esferas, como la cultura. Sus denuncias no estuvieron exentas de sátira y burlas de esas mismas posiciones machistas y tradicionalistas:

> Mire usted, no es por nada, pero a mí me parece que esto de que haya señoras autodidactas debería estar prohibido por la ley. Mi señora, que es bien decente, no es autodidacta ni autonada y ahí la tiene usted: con catorce hijos y cerca de catorce arrobas y bien sana, gracias a Dios. No vaya usted a pensar de que yo sea ningún anticuado. No; yo soy bien moderno y, en cuanto a trato con las señoras; podrían ponerme de modelo. A mi señora, para no ir más lejos, no le prohíbo nada y hasta le dejo oír los seriales de la radio, para que se instruya. Lo que ya no me parecería bien, pero que nada bien, es que anduviera por ahí leyendo libros, como una mundana. Las señoras no tienen por qué leer novelas ni poesías; eso está bien para los enfermos, que no pueden ocuparse en mejor cosa. (*Obra…*, VIII, xx) [104]
>
> A María del Carmen le gusta el cine. Solita prefiere el teatro. Lucita es capaz de pasarse las horas muertas leyendo novelas.
> Yo le pido todas las noches a San Rafael que le borre de la cabeza los pensamientos. ¡Es un dolor ver a esta criatura todo el día leyendo libros, como si fuera un abogado!
> Lucita es muy buena y complaciente pero le gusta leer, no puede evitarlo. Sus primas no son mejores pero, como no son aficionadas a leer, lo parecen.
> Las señoritas solteras deberían fijarse más en las apariencias. Lo que yo les digo: no basta con ser buenas, hijas mías, también hay que parecerlo. (*Obra…*, VIII, xx) [105]

LA NIÑEZ:

Dentro de la cosmovisión negativa del hombre, en CJC suelen aparecer la niñez y los niños en todas las situaciones y condiciones, y lo que más llama la atención es por una parte la desmitificación de la niñez y, por otra, considerar la *educación*, en su sentido más amplio, como la vía de reprimir, de suprimir en ellos su individualidad (un ser que se mueve acorde a sus instintos, deseos y caprichos).

La visión del niño como un ser esencial y primario, todavía no controlado y reprimido por la sociedad, y que tanto le gustaría a románticos y a los *Ismos,* a los surrealistas especialmente; hasta el niño con minusvalía (el *inútil*), que sirve para expresar otra variante del primitivismo humano: un ser inútil debe ser desechado por carecer de todo valor o importancia, u objeto de los *deseos y necesidades* de los adultos. En CJC la desmitificación de la *inocencia infantil* no sólo se refiere a su desarrollo sexual sino que abarca otros aspectos, básicamente su crueldad; pero como el resto de su obra, estos irán variando en forma considerable a lo largo de su carrera.

Vemos la niñez relativamente feliz y/o con sus necesidades materiales cubiertas, hasta los que viven totalmente desvalidos e indefensos. Para los primeros serán la escuela y la familia los centros de su educación; para los otros la vida en toda su dureza. El niño que sufre a sus maestros, el ambiente de disciplina y exigencias escolares, o por las exigencias familiares; frente a quienes, como el gitanillo de *La colmena*, quien con sólo siete años, intenta ganarse la vida cantando en las calles, o el que describe CJC al inicio de su viaje a la Alcarria:

> Un niño harapiento hoza con un palito en un montón de basura. A paso del viajero levanta la frente y se echa a un lado, como disimulando. El niño ignora que las apariencias engañan, que debajo de una mala capa puede esconderse un buen bebedor; que el pecho del viajero, quizás de temeroso aspecto, encontraría un corazón de par en par abierto, como las puertas del campo. El niño, que mira receloso como un perro castigado tampoco sabe hasta qué punto el viajero siente una ternura infinita hacia los niños abandonados, hacia los niños nómadas que, rompiendo ya el día, hurgan con un palito en los frescos, en los tibios, en los aromáticos montones de basura. (*Obra*..., IV, 40) [106]

La desmitificación de esa *inocencia y bondad* de la infancia, CJC lo logra enfatizando su egoísmo, crueldad, y maldad; su pronto despertar a la sexualidad, más su capacidad

de simulación. CJC considera que es ésta la naturaleza del niño, y por tanto cuando actúa así lo hace conforme a su naturaleza; mientras que el hombre adulto, bestia más o menos domado, la educación actúa de freno, de fuerza represiva, hasta que las circunstancias rompa los diques sociales: "¿Qué maligna mirada crueldad despertará en los niños el olor de los presos?; nos miran como bichos raros […] con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a oveja que apuñalan en el matadero […] o a los cincos gatitos recién nacidos a los que apredean" (*La familia…*, 56). [107]

Pedrito de siete años y Santiaguito de cinco años, "eran dos malvados, dos hienas sin corazón y sin entrañas" [108] que se dedicaban a colocar pájaros que cazaban en la línea del tren para ver como éste los mataba. En esta narración hay una cierta justicia poética, porque ambos mueren atropellados por un tren de mercancías, no son diferentes a aquellas niñas que:

> La niña mayorcita guarda, entre unos trapos, un gorrión muerto y llenos de gusanos a quienes besa viciosamente; un gorrión que fue como una plumita llena de vida hasta que un día cayó en las manos que lo martirizaron, lentas y concienzudas, partiéndole el quebradizo pico entre risas contenidas y un caliente sonrojo por las orejas y por las ingles; sacándole los ojos con un alfiler […].
> Cecilia ve hacer a su hermana y llora, casi con tristeza; es cruel, quizá más cruel que Luisa, pero no puede aguantar la crueldad de los demás. (*El espejo…*, 12) [109]

> […] los niños son tan bestias (también tan angélicos) como los hombres […] pero más puros. Los niños hacen el bien y el mal de balde, sin pensarlo e incluso sin distinguirlo […]. (*Obra…*, VIII, 359)

> […] bajo el puente del Rey se chapuzan diez o doce golfos en porreta, desde la margen contraria miran unas niñas de trece años que tienen la cabeza llena de malos pensamientos. (*San Camilo…,* 257)

Y como parte del perdedor nato, el niño *inútil* que sufre de minusvalía, y al que la suerte, la mala suerte, le hace nacer en una familia y en una sociedad que le considera un inútil, algo inservible:

> […] cuando Mariano vino al mundo, encanijado, sietemesino, con más vida, ciertamente, de la necesaria.
> […] El abuelo y las tías se ríen de Mariano; los primeros aseguran que lo mejor es matarlo como a un gato, tirándolo a la charca; las dos hermanas mayores le odian de todo corazón, y los padres no quieren ni el padre, despectivo; la madre, irritada y avergonzada. (*El espejo…*, 17) [110]

En otras ocasiones la suerte viene en socorro de algunos niños minusválidos que nacen dentro de una familia que está en condiciones y disposición de atenderlos, como vemos en "La nueva vida de Encarnación Ortega Ripollet, alias Mahoma": la Encarnación y el Estanislao, su esposo, visitan a su hermana quien tiene un hijo anormal, Maximino. Sobre su condición hablan los nuevos esposos: "Eso debe ser el instinto de la maternidad—se decía Estanislao—; a esta criatura, el día que le falte la madre, lo mejor que le podía pasar es que lo pisase un tren" (34), y la Encarnación agregaba: "Pues que digo yo que, para que salga como el Maximino, más valdría no tener hijos, ¿verdad?" (35).

La ironía del cuento está en que tuvieron un hijo que "[…] se parecía a su primo Maximino como una gota de agua a otra gota de agua" (*El espejo…,* 36).[111] En otras narraciones, *Historias de España*, hay ejemplos de impedidos que logran pese a todo, en gran medida por su suerte o su voluntad, superar sus limitaciones, como los hermanos Montanchez o Carolo Vega, alias Triquiti:

> Los hermanos Montanchez, como eran tontos de buena posición, iban por libre. […] Quien nace tonto es como quien nace dorada y lánguida flor de la mimosa, que no se entera. (51)
> Los tontos que van por libre aman las fútiles pompas, las vacuas vanidades de este ínfimo y derrotado mundo […]. (*Historias…*, 53)

> Carolo Vega, alias *Triquiti*, vive de sus industrias y de la caridad. Hay gente mala, que presta a usura y está siempre invocando el reglamento, pero también hay gente buena, que da migas de pan a los gorriones y siente muy imprecisos y amargos remordimientos de consciencia cuando ve a un ciego detrás de su tenderete […]. Carolo Vega, alias *Triquiti*, sonríe como un manso lobezno desgraciado […]. Carolo Vega, alias *Triquiti*, gobierna un mundo en el que se regala, de premio, la ilusión. Los niños son amigos de Carolo Vega […]. Y reparte migas de pan a los gorriones. Y, cuando nadie le ve, sonríe como un ángel de luz en sus tinieblas. (*Los viejos amigos…*, 205-207)[112]

HOMBRE DE ACCIÓN VERSUS EL HOMBRE DE IDEAS

Algunos personajes de CJC oscilarán entre el *hombre de acción*, quien intenta imponerse por su voluntad y hombría, en oposición al *hombre de ideas.* Y, a pesar de que CJC parezca preferir, en ocasiones, al de acción sobre el de ideas, nunca lo hace de forma absoluta; consciente de las diferencias, limitaciones y posibilidades de cada uno.

Además para CJC, lo único significativo e importante es triunfar y lo de menos es el cómo lograrlo. La capacidad de triunfar, ya sea por acciones o por ideas,

o ambas, tampoco es lo más importante, pues el triunfar puede ser fortuito, más que por la voluntad o capacidad de lucha; pero mantenerse como tal, implica una disposición más consciente y personal, la de no detenerse por nada o por nadie, en una carrera sin fin, donde el hombre de ideas, más si es capaz de actuar, lleva la ventaja:

> El hombre de acción—aintelectual más por esencia que por consciencia—precisa, en aquellos determinados momentos y circunstancia, del intelectual […] el intelectual no pone la bomba que hace saltar por los aires a las ideas y a las instituciones caducas, pero sí enseña como la delicada bomba se fabrica y cual es la ocasión óptima—y obligadamente moral—de plantar fuego a la mecha. El cristianismo—citémoslo como ejemplo fuera de toda duda—fue la bomba que dio al traste con la concepción romana del mundo […]. [113]

Pero el hombre, incluso el de acción, tiene que vivir en una sociedad corruptora:

> El más puro ideal se vio siempre lastrado por el exigente y acuciador estómago del idealista. Solo los héroes y los santos, que son la violenta excepción, han podido luchar—flor de ascética histeria—contra la necesidad de comer caliente todos los días. (*La cucaña…*, 12)

> ¡En diez años que han pasado, ustedes calcularán la cantidad de veces que puede cambiar de olor la chaqueta de un hombre de acción! ¡Y la cantidad de veces que un hombre de acción puede cambiar de chaqueta! (*Nuevo retablo…,* 53) [114]

Cuando el hombre de acción es un combatiente, CJC suele oponerlo al *enchufado* o *agazapado* de la retaguardia, hombre de ideas, y además, identificarse él mismo como un excombatiente. En "El recuerdo de un tiempo difícil" se refirió a las guerras:

> En las guerras antiguas—y llamamos guerras antiguas a todas las que en el mundo han sido hasta la de Europa del 14 y la Guerra Civil española— […] los veteranos de cada frente llegaban a intimar con el enemigo de la otra banda, y a los meses, al pasar, iban decantando los odios y aclarando el difícil sentido del deber. […] Y el veterano volvía harto, humano y fogueado, y las pálidas luchas de la retaguardia eran, para él, no más que entretenidos, espectaculares fuegos de artificio en los que no solía intervenir. (*Las compañías…*, 164) [115]

> Un joven, la patria en peligro—es suficiente con que el peligro exista en su conciencia—, va a la guerra. Desechemos la posibilidad de que el joven muera en el campo de batalla […]. La guerra acaba y el joven, que ha conservado la vida, se encuentra, una de dos, con que viste el uniforme del ejército victorioso o con que arrastra las grises, desvastadas ropas del bando en derrota. Pensemos sólo en el primer supuesto. Al joven victorioso caben dos actitudes diferentes, dos gestos incluso antagónicos: el noble y el inelegante.

> El vencedor noble, la licencia en el bolsillo se va a su casa y se pone a trabajar. […] Si el joven vencedor es inelegante, su postura es otra. […] Es la hora en que, ya pobre y sin remisión, empieza a hablar de sus glorias pretéritas, a vestir de oropel de sus propios andrajos […]. (*Las compañías…,* 178-179) [116]

HOMBRE MASA CONTRA EL HOMBRE INDIVIDUO

La diferenciación, real o no, de la humanidad entre *hombre individual* y el *hombre masa*, tiene una larga historia, con múltiples puntos de vistas pero que se centran en dos posiciones extremas, e infinitos puntos intermedios. [117] Esa dualidad conlleva una visión elitista: los seres superiores (selectos, escogidos, superhombres, u otras denominaciones) donde se ubica el individualista; los hombres masas (amorfos, inferiores) son colectivistas, seguidores inconscientes de los primeros. La exaltación del individualismo frente a la masa, fue uno de los argumentos más socorrido en el discurso fascista y falangista de la época de guerras "modernas":

> […] la sufrida clase media, ese impreciso estrato social cuyo sufrimiento para ser que consiste en transpirar mediocridad y contagiársela a todo aquello que tiene a su alrededor. Quiere advertir el autor—para evitar escándalo en los timoratos y los malintencionados—que llama clase media, justamente a la formada por los mediocres y que en ningún caso admite la clasificación en boga a estos efectos. (*Las compañías…,* 130*)* [118]

> En los EE.UU. ha triunfado la clase mediocre que en casi todo el mundo suele concebir—y esto no es un juego de palabras—con la clase media. Diríase que los americanos, no aspirando a emular a los mejores, se conforman con saberse siempre los medianos. Lo grave de aquel pueblo es que descubrió que lo mediocre va siempre e históricamente seguido de lo poderoso y que está a pique de descubrir, de un momento a otro, el engañoso espejismo de que lo mediocre es lo mejor. (*Cuatro figuras del 98*, 238)

CJC hizo una fuerte apología del individualismo. No por coincidencias en sus libros de viajes, se refiere a sí mismo como "el vagabundo" (quien ha rechazado los valores del "establecimiento", como buen surrealista). El *vagabundo* sería un personaje querido para él, pues representa a quien vive de acuerdo a sus ideas y al margen de la sociedad, reservándose de hacer proselitismo cono el tío Jerónimo de *San Camilo…*, y tantos otros. En dos narraciones seleccionadas, especie de fábula, este contraste se ve claramente: en "El gallito del buche de oro" el individualista, y en "La tierra de promisión" al piojo Martínez, un demagogo colectivista:

> […] lo que pasa es que soy un gallito incomprendido, un gallito que tiene sus aspiraciones y otros puntos de vista. Aquí, en este gallinero, en cuanto cualquier gallito quiere tener personalidad, empieza a ser mal visto por toda esta taifa de gallinas vulgares, de gallinas burguesas y sin aspiraciones. (*Las compañías…*, 72) [119]

> Martínez era un piojo desarreglado y muy revolucionario […]. A los piojitos jóvenes no les dejaban andar con Martínez, porque era un demagogo y un desagradecido, y ya sabemos todo lo propenso que es la juventud para dejarse minar por las teorías disolventes.
> Martínez quería reglamentarlo todo. Quería que los piojos marchasen todos en una misma dirección; quería repartir las costuras con arreglo al principio de la autodeterminación; quería fiscalizar los cruzamientos para el rápido mejoramiento de su raza de guerreros. (*El bonito crimen…,* 90-91) [120]

Pero entre los hombres de ideas, aunque éstas no sean ni muchas ni buenas, aparecen también los grandes manipuladores, quienes arrastran a los jóvenes a todo tipo de acciones, muchas, quizá la mayoría de las veces, contrarias y perjudiciales para los propios manipulados.

En "Los niños y las niñas del paseo" presentó la presión que un grupo puede causar en alguien, ya sea por temor ya por la necesidad de sentirse aceptado: "Fulgencio Arquillas, para caerle simpático al jefe Liborio descalabró de un cantazo a Elenita Tomás. A veces, por caer simpático a alguien, los niños—y también los hombres—son capaces de cometer las mayores barbaridades." [121] En las obras donde trató la Guerra Civil española, la figura del joven manipulado es frecuente, adquiriendo un tono dramático: "los que teníamos veinte años en el 36 no hicimos la guerra, la hicieron con nosotros." [122] Al joven manipulado no le dejan espacio a la neutralidad, tiene que escoger, elegir sin saber qué elegir, pese a lo que aconsejara en la nómada 151, *Oficio de tinieblas, 5*:

> no, tú di que no a todo y desde el principio tú di que no antes de que sea tarde y te unzan al carro del triunfador del perdedor al carro de la muerte que va pintado de colores brillantes y también torpes de colores que fingen la vida y la muerte de colores que no están en el confuso catálogo de los colores (*Oficio*…, 26)

Así en *San Camilo, 1936*, CJC, en ocasiones en voz del tío Jerónimo (conciencia racional), del narrador, o del *tú* dicen al respecto:

> […] estos bárbaros que se matan por las calles no son lobos, son mansos corderos del sacrificio vestido con piel de lobos, los lobos son quienes los

> empujan y les llenan la cabeza de viento para que no puedan discurrir […] (*San Camilo…*,104)
>
> […] es fácil fabricar asesinos basta con vaciarles la cabeza de recuerdos y llenárselos de un aire ilusionado, de aire histórico […] (*San Camilo…*, *76*)
>
> […] tú eres carne de catequesis capaz de matar a cambio de la sonrisa del que manda; carne de horca capaz de ahorcar al hermano por miedo a que pueda pensarse que tienes miedo, carne de fosa común capaz de desearte ya muerto para evitar el trance de la muerte, […] (*San Camilo…*, 46)
>
> Tú antes dijiste que era fácil convertir a un mozo en asesino, se le sopla con una pajita en el cerebro y se le da una pistola, lo demás llega por sus pasos, también es fácil lo contrario, convertirlo en muerto […]. (San *Camilo…*,118)
>
> […] asesinar alevosamente a un compañero de colegio asesinar distraídamente a un compañero de colegio asesinar piadosamente a un compañero de colegio tú no eres Napoleón Bonaparte pero tampoco el rey Cirilo de Inglaterra cortarte la mano derecha antes de que sea demasiado tarde […]. (*San Camilo…*, 198)
>
> El paladar le pica a cualquiera y en la memoria cualquiera tiene como viciosas lagunas, […], la necesidad de cometer un asesinato se siente en el paladar […] porque los recuerdos huyen para dar paso a la sangre que vas a verter […] no pudiste evitarlo y hasta estás orgulloso de serlo […] te laten las sienes, y el sexo desde la flacidez hasta la erección gratuita pasa por todos sus estados alternativamente […]. (*San Camilo…*, 56)

LA HOMBRIA:

> Los hombres se miden por el corazón, como muy bien dijo el general Polavieja recién desembarcado en La Habana.
> CJC (*Toreo…,* 97). [123]
>
> [...] en Tomiston se vive al lado de la muerte y se presume de saber matar y también morir, Los hombres matan dando la cara y mueren con dignidad, es la costumbre, [...]
> CJC (*Cristo versus*…, 8)

El concepto de la hombría está condicionada y en función de lo que cada realidad social históricamente dada ha exigido del hombre: el rol de la hombría ha sido diferente, incluso significativamente diferente de una etapa a otra, y dentro de cada una, en cada grupo de edad y/o clase social. Así la *hombría* no exigía las mismas expectativas en la Edad Media para un caballero que para un criado o para un campesino. La hombría, además, se diferencia por la edad; pero básicamente de

acuerdo al género. Un hombre adulto tiene que expresar su hombría diferenciándose, evitando tener, expresar o exteriorizar sentimientos y actitudes atribuidos a las mujeres o a los débiles (niños o ancianos) o a los afeminados.

En CJC, la hombría aparece asociado a diversas interpretaciones, predominando la del valor personal socialmente reconocido. Modalidades más frecuentes: una especie de hombría heroica y trágica, que se demuestra con valor personal en la lucha por la vida y desprecio por la muerte; la exaltación de sus condiciones y habilidades sexuales (identificación de la hombría con virilidad); la inviolabilidad de la división por género. La hombría reconocida o no va más allá de la propia vida del individuo, así en un personaje como Napoleón Bonaparte, el Mío Cid, u otro *héroe* de hombría no cuestionada y por todos reconocida se contrasta con un tal "rey Cirilo de Inglaterra" que no pasa de ser un grotesco esperpento, llegando incluso más allá de su grotesca muerte:

> […] al cadáver del rey Cirilo de Inglaterra le pintaron bigote con un tizón, era morirse de risa, sus caballeros se morían de risa y algunos hasta se mearon en los pantalones, a Napoleón Bonaparte [124] ni de muerto se hubieran atrevido a pintarle bigote con un tizón, Napoleón Bonaparte era pequeñín pero muy bravo y no admitía bromas de sus caballeros ni de nadie. Al cadáver de Napoleón Bonaparte lo trataron con más respeto que al rey Cirilo de Inglaterra, al cadáver de Napoleón Bonaparte nadie le gastó bromas ni de mal gusto ni inocentes ni de ninguna clase, la gente estuvo callada mirando para el cadáver y a nadie se le ocurrió gastarle bromas […]. (*San Camilo*…, 122)

Si el rol de la hombría está socialmente condicionado para cada género, y dentro del género por la edad, implica que un hombre, debe demostrar su hombría, su valor personal, su disposición para la lucha e incluso frente a la muerte y/o mediante el cumplimiento de su palabra y compromisos, también debe reaccionar de forma radicalmente diferente a la mujer. Pero la hombría, por su propio carácter social, requiere que ésta sea socialmente reconocida o en su defecto carece de valor alguno.

En *La familia*…, Pascual Duarte expresó su hombría en diferentes momentos: al reaccionar a las palabras de Lola por su trato con el cura, don Manuel: "Desde aquel día siempre que veía a don Manuel lo saludaba y le besaba la mano, pero cuando me casé hubo de decirme mi mujer que parecía marica haciendo tales cosas, y, claro es, yo no pude saludarlo más […]" (33).

Su reacción violenta a las palabras de Zacarías y la riña en la taberna donde Pascual lo ataca e hiere con su navaja ilustran este tipo de hombría, como en sus

conflictos con El Estirao, quien ante la inacción inicial de Pascual, se envalentonaba y tras una escalada de altercados y amenazas, terminó asesinado por Pascual. Otro caso es el señor Rafael: "Si el señor Rafael, en el momento, me hubiera llamado blando, por Dios que lo machaco delante de mi madre" (35). También aparece su concepto de hombría en su imposibilidad de expresar, de mostrar sentimientos considerados como debilidades:

> Usted me perdonará, pero no puedo seguir. Muy poco me falta para llorar… Usted sabe, tan bien como yo, que un hombre que se precie no debe dejarse acometer por los lloros como una mujer cualquiera. (*La familia…*, 45)

> Si mí condición de hombre me hubiera permitido perdonar, hubiera perdonado, pero el mundo es como es y el querer ir contra corriente no es sino un vano intento. (*La familia…*, 93)

Pero los actos de Pascual Duarte tienen que tener reconocimiento social, hay dos pasajes que contrastan significativamente entre sí: su encuentro con don Gregorio y la forma en que tan negativamente le afectó: "Al señor Gregorio no le importaba nada mi libertad. […] Iba triste, muy triste, toda mi alegría la matara el señor Gregorio con sus tristes palabras […]" (107); y en ese estado de ánimo, Pascual escucha a dos hombres conversar, ignorando éstos ser escuchados, y menos por Pascual, y por tanto, aumentando la sinceridad de sus palabras:

> Pasaron muy cerca de la casa, muy cerca de mí; su conversación era bien clara.
> Ya ves lo que a Pascual le pasó.
> Y no hizo más que lo que hubiéramos hecho cualquiera.
> Defender a la mujer.
> Claro.
> Y está en Chinchilla, a más de un día de tren, ya va para tres años…
> Sentía una profunda alegría, me pasó como un rayo por la imaginación la idea de salir, de presentarme ante ellos, de darles un abrazo… (*La familia…*, 109)

La hombría frente a la muerte aparece muy frecuentemente. CJC afirmó de su padre:

> La virtud que más admiro de mi padre es su absoluto desprecio a la muerte; hablando con él parece como que la muerte es algo que le tiene completamente sin cuidado. Yo no creo que finja; mi padre es un hombre violento y apasionado, nada melifluo ni contemporizador, y esta clase de hombres suele tener una nula capacidad para el fingimiento. (*La cucaña…*, 37)

Otro tipo de personaje que tiene esa actitud es el torero o el combatiente, dentro de sus personajes *reales*, y entre los de ficción, en esencia CJC no varía la forma de dibujarlos:

> El Espartero, aunque fue aquel que dijo que más corná da el hambre, no era un muñeco hambriento, un cristobita hambriento, sino un hombre que, arrimándole un par de pelotas al asunto, peleó contra los toros y el hambre y no lo mató el hambre; pero sí un toro. Manuel García, el Espartero, no hubiera cabido en este censo de mal aventurados: Manuel García, el Espartero, fue un hombre—casi con hache mayúscula—y aquí sólo se habla de ex hombres y de fantasmas. (*Obra*..., VIII, 580-581) [125]

En *La familia*..., CJC presentó varias interpretaciones de cómo enfrentó Pascual Duarte a su muerte. Para el sacerdote, preocupado por su alma, Pascual se arrepintió, confesó y pagó su deuda con Dios, muriendo como un hombre de bien: "no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por su vida" (126); mientras para Césaro Martín, el militar, la hombría se demuestra ante la muerte:

> En cuanto a su muerte sólo he de decirle que fue completamente corriente y desgraciada y que aunque al principio se sintiera flamenco y soltase delante de todo el mundo un *¡Hágase la voluntad de Dios!*, que nos dejó como anonadados, pronto se olvidó de mantener la compostura. A la vista del patíbulo se desmayó y cuando volvió en sí tales voces daba de que no quería morir […] y terminó sus días escupiendo y pataleando, sin cuidado alguno de los circunstantes, y de la manera más ruin y más baja que un hombre puede terminar; demostrando a todos su miedo a la muerte. (*La familia*..., 129-130)

El *primitivismo* sería otra conducta en muchos personajes y obras, especialmente entre los personajes rurales y en los urbanos sólo cuando estalla la sociedad y se rompen todas las barreras sociales del orden. En su visión referente al primitivismo no aparece la idea del *buen salvaje*, y sí están muy presentes los condicionamientos sociales que hacen al individuo responder en base a reacciones instintivas y primarias, expresándose en forma violenta y, en ocasiones, hasta con una violencia desmedida e irracional.

LOS PERDEDORES

Cela Conde declaró que una característica significativa de su padre fue su tenacidad, su invariable constancia para alcanzar, a toda costa, las metas que se había trazado y que esa actitud era la base con que juzgaba a los demás:

> Esa forma de ser le llevó a CJC a mostrarse duro e inclemente ante la presencia del fracaso o, mejor dicho, de los fracasados. (*Cela, mi padre*, 108)

> Camilo José Cela fue un juez durísimo para las debilidades del carácter humano; no en vano los personajes de sus novelas acaban siempre sometidos a los límites de agobio y desesperación que les caracterizan. (*Cela, mi padre*, 109)

CJC consideraba que la alternativa del triunfador era el perdedor; y que la mayoría de los individuos, por una u otra razón, nunca lograrían superar esa dicotomía:

> […] a mí se me ocurrió pensar que a los perdedores no hay que asesinarlos, basta con ponerlos en el camino de la muerte, esto lo saben muy bien los jueces, los perdedores están siempre muy cerca de la muerte bailando valses y polcas y pasodobles al borde mismo del precipicio de la muerte. (*El asesinato…*, 95)

> […] lo único cierto es que no hay ganadores y perdedores, gana el más rápido y pierde el que no sabe quitarse a tiempo, las armas se han hecho para matar y si no matan se envenenan y se oxidan y acaban reventando en la mano […]. (*Cristo…*, 114)

> […] cuando los perdedores pierden por algo será, la gente no suele ponerse al lado de los perdedores porque no se debe nunca tentar a Dios, hay que ser respetuoso con Dios y acatar su voluntad, todo es según la ley de vida y la costumbre es sonreír al verdugo y escupir en la cara al reo condenado a muerte […]. (*Cristo*…, 149)

EL PERDEDOR NATO: TONTOS, IMPEDIDOS, ETC.

> Ni un solo tonto puede darse cuenta de que lo es, porque lo primero que necesita para darse cuenta de algo es no ser tonto.
> CJC (*Las compañías…*, 197). [126]

> [...] siempre ha habido débiles, enfermos, atropellados, menesterosos, mínimos, pobres, gafes, leprosos, desconocidos, son los perdedores tan necesarios para la buena marcha de la sociedad, con ellos los jueces hacen prácticas de acoso y derribo [...].
> CJC (*El asesinato…*, 40).

Los impedidos físicos o mentales aparecen en toda la obra celiana. Por una parte, son reflejo de una realidad presente en casi todos los conglomerados humanos, pero por otra, un motivo para destacar los aspectos más negativos de la humanidad y la sociedad. Este tipo de personaje apareció ya con Mario, en *La familia de Pascual Duarte*, e irá reapareciendo lo largo de la obra celiana. Generalmente presentados como víctimas y perdedores natos, algunos Merejo en, *Judíos, moros y cristianos*,

llegan a poner su propia vida en riesgo sólo para el disfrute y entretenimiento de otros:

> Si en el mundo hubiera caridad—y el vagabundo ve bastante claro que no la hay—el gran Merejo sería un hombre que pasaría inadvertido, un tonto de pueblo más. Pero sobre el mundo se ha desatado, hace muchos siglos ya, un viento cruel que gusta de ver sufrir al prójimo que goza con el agrio escalofrío que produce el inútil y decorativo dolor de los demás, y el gran Merejo no es sino la víctima propiciatoria del momento […] para que con su pánico, les haga reír. (Obra…, V, 351-352)

> El hombre ignoraba que su arma más eficaz hubiera sido dejarse matar de una cornada […] Bien mirado, a muy poco más puede aspirar el gran Merejo. (*Obra…,* V, 353) [127]

Otra modalidad de esos perdedores nato son los que aparecen como *marionetas, títeres* en el sentido que desde el Barroco y el Romanticismo le dieron a esta figura: un pobre muñeco que es movido por una fuerza externa a él. Es conocido que CJC llamaba a Pascual Duarte, "mi pobre títere" y que de forma similar se refirió a otros muchos personajes, como don Cristobita o el resto de personajes del *Nuevo retablo* [...]. Buena parte de la descripción de don Cristobita, sin dificultades se pudiera asociar al propio CJC:

> Don Cristobita es un títere amable y atrabiliario, a ratos de mala uva y pendenciero; según la luna, a ratos servicial y bien dispuesto […] anda suelto por el país; poniendo mala cara al buen tiempo; a veces vestido de notario y otras de mendigo; en ocasiones trajeado de cura, o de torero o de militar […] tiene madera de héroe y de desertor, de pícaro y de beato, de caballero y de tahúr. (*Obra…,* II, 41) [128]

El dinero elimina, en gran medida, necesidades y preocupaciones por lo que se puede comprar, o incluso hacer más llevaderas las necesidades que no se pueden comprar, como la salud. En *Pabellón de reposo*, el joven "52", recuerda a una novia que tuvo, la cuál murió en el pabellón del norte porque era pobre; otros personajes, además del 52, se dan cuenta que es imposible comprar la salud; el dinero no les sirvió para comprar la salud pero sí para alargar sus vidas.

En *La colmena,* Victorita, como numerosos personajes femeninos de CJC, se prostituye entregándose a Mario de la Vega para comprar medicina para su novio Paco. Pero hay otra visión de esto, en *La colmena* o en "Unas gafas de color" (ver anexo) un personaje, "un pobre títere" consigue un poco de dinero, cantidad

insuficiente para aliviar y menos para cambiar su penosa situación económica, y sin embargo le vemos reaccionar con una falsa y vertiginosa sensación de seguridad.

La apariencia personal, estrechamente asociada a la situación económica, es otro aspecto que a CJC le gustaba destacar y sostenía de que deber haber, una correspondencia directa entre la apariencia personal, la personalidad, la clase social y las preferencias del individuo. CJC solía achacárselo a su educación inglesa. En "Las corbatas" encontramos una vez más el juego de CJC con su lector comenzando con un tema serio, dramático, trágico, para luego terminar con una afirmación que por lo inesperado puede causar gracia:

> Lo evidente—sin meternos en demasiado honduras, ni en camisas de once varas, ni en berenjenal alguno—es que las guerras cuando van seguida de la derrota, hunden aún más los espíritus en la sima del egoísmo, que es una de las determinantes—con el sexo y el estómago de los médicos vieneses—[129] de las actitudes del ser humano ante los demás […]. La última guerra mundial—la guerra que todos los hombres blancos habíamos perdido ya el día que se disparo el primer fusil—ha traído estos signos de podredumbre, la derrota de la corbata. (*Las compañías*…, 223) [130]

O cuando habló de su paisano, Modesto Retén Quinterio, "natural de La Esclavitud, ayuntamiento de Padrón, provincia de La Coruña," diría: "Modesto Retén Quinteiro, además de ser rico, gracias a Dios se le notaba" (*Obra*..., VIII, 60). O al referirse a: "José María (son dos palabras) [131] Ruiz Mateo, preclaro miembro del Opus Dei que fueron los que introdujeron en el país la imagen de la serenidad altiva, la corbata con pequeños retratos de Adam Smith y el cilicio disimulado bajo los pantalones de Pierre Cardin […]. (*El asno de Buridan*, 125-126). [132]

LOS POBRES Y LA POBREZA

> En todas las familias hay un primo pobre.
> Esto era antes de la guerra, ahora hay tres o cuatro.
> CJC (*Obra*..., VIII, 402) [133]

Los personajes que sobreviven en la pobreza, e incluso en la miseria tendrán algunos aspectos comunes. CJC nunca entró a profundizar sobre las causas o en los efectos de la pobreza (lo que lo aleja de la llamada *novela social* española de medio siglo), y que se pueden resumir en aquellos que sobreviven con cierta dignidad, siendo capaces de mantener su individualidad; y por otra parte los "perdedores natos".

En "Un pobre ejemplar" dijo: "la razón metafísica de la existencia de los pobres es clara: pobres son aquellos que piden lo que no tienen, porque no se conforman a pasar sin ello. En el fondo, ¡qué caramba!, hacen bien." [134]

> El español es pobre por holgazán y hogalzan por pobre. Quizás no fuera más descabellado el suponer que el español es, al mismo tiempo, pobre por ignorante (e ignorante por pobre) y envidioso por holgazán que, a fuerza de holgar, vuelve y se refugia, una y otra vez, en el siempre seguro—aunque tenebroso—puerto de la envidia. (*Cuatro figuras…*, 242) [135]

Algunos son pobres de nacimiento, otros por su incapacidad o falta de empuje, otros simplemente por su mala suerte, los "venidos a menos" por múltiples razones: pero el límite, al menos para CJC estaba claro, al margen del grado de pobreza, si el sujeto en toda circunstancia conserva su orgullo, su individualidad, su dignidad no serán tratados como perdedores y entre éstos encontramos algunos de los compañeros de CJC en sus viajes por España. Otra cuestión seria entrar a analizar hasta que punto CJC idealizó las condiciones de vida de estos seres:

> ¿Sientes usted ganas de trabajar?
> Dupont, al borde de la tristeza, se confiesa como una niña purisima.
> Hombre, ganas, lo que se dice ganas… Pero esta pienso que es mala tierra para su oficio y para el mío, amigo, que son dignos y antiguos, si, señor, y eso bien lo sé, pero que cada día que pasa están peor vistos y más dejados de lado. (*Obra…*, IV, 351) [136]

> Le ruego que no me cuente sus desgracias ni las hambres de los demás. ¿Qué trabajo le cuesta mantener la dignidad? Lo único que hay que hacer es discurrir y no desperdiciar energías en lamento. (*Desde…*, 153) [137]

Otro ejemplo sería "Mi amiga doña Olvido Ocaña Estévez, viuda de Sobrino, inspectora de primera enseñanza a la que echaron a la calle al acabar la guerra, incluso borraron del escalafón, se conoce que era roja, y yo la conocí siendo encargada de la casa de putas de la Remedios […]" (*Memorias…*, 135). También está el vagabundo (en su versión idealizada y personal de sus libros de viajes), donde CJC narra los medios de que se valió para vivir. En *Viaje a la Alcarria*:

> […] para pedir limosna cordialmente, descaradamente, con la sonrisa en los labios y las manos en los pantalones.
> ¿Me da usted una perra?
> Dios le ampare, hermano.
> Es lo mismo, otro me la dará. (*Obra…*, IV, 228)

Y en *Primer viaje andaluz*[138] se multiplican los ejemplos de cómo el vagabundo [CJC] pudo seguir comiendo gracia a la caridad ajena, como la de doña Mencia Corrales, realizando algún trabajillo ocasional, de pura casualidad, o al más puro estilo de un juglar moderno:

> En España, gracias a Dios, aunque falte de todo, no se termina la caridad. (48)
>
> […] un caballero cristiano que va a Sevilla, en cumplimiento de una promesa, a postrarse a los pies de la Macarena, debe ser siempre ayudado. (218)
>
> Un servidor, cuando está en vena de trabajar; nada pide aunque, todo hay que decirlo, coge y bendice lo que le quieran dar. (43)
>
> El vagabundo, por la vía del tren, se tropezó con un gallo sangrante y aún con calor […]. La fortuna, como la desgracia, jamás viene sola. (68)
>
> El vagabundo cogió la libra de truchas que el pescador le dio y, con ellas en la gorra, se acercó hasta Sobrón, al fondo de una umbría garganta. (71)
>
> El vagabundo procuro recitar los versos con buena entonación. (59)
>
> El vagabundo, en sus días cordobeses, lo pasó bien y a gusto; comió siempre – y siempre sin necesidad de robar un pollo o de desenterrar unas patatas- […]. (197)

En *Judíos, moros y cristianos,*[139] ya había incursionado en este tipo de pasajes, y en gran parte de su mito, así en el parador de San Antonio, "el vagabundo, a cambio de tocar la flauta, le dan aceite para mojar, pan con que hacerlo, y vino para beber" (370). Sin embargo, por su hijo sabemos que CJC no sabía tocar ningún instrumento musical, y menos la flauta, ni de casualidad.

Otros personajes, por el contrario, presentan una mentalidad abyecta y resultan incapaces de sobrellevar su infortunio con dignidad. Estos suelen centrarse en los que tienen que servir a otros, al margen del tipo de actividad, o los buscavidas y sablistas, etc. La diferencia esencial con los anteriores, es que son objetos de maltrato, humillaciones, o desprecio, por sus jefes (los camareros en el café de doña Rosa), sus clientes u otras personas.

En "Hace falta un don Juan." CJC narró las precauciones que se toma un joven para impresionar a una dama, dándole una falsa imagen de sí; por una parte esta farsa nos presenta un personaje ridículo, el joven, por la otra también está implícito la condición abyecta del camarero que participa en esa farsa y se deja insultar por la

propina recibida. En resumen el joven le da a un camarero una propina de dos duros; al principio el camarero piensa que el joven desea reservar una mesa; pero éste lo saca de su error y le cuenta su plan:

> No. No me ha entendido. Usted deberá limitarse a decirme, cuando dentro de un rato vuelva acompañado por una señorita: *No hay mesa libre, señor. No sabe bien el señor cuanto lo siento. ¡Con lo buen cliente que es el señor! ¿Cómo no se me habrá ocurrido pensar que el señor vendría por aquí esta noche?* Yo le llamaré burro; se lo llamaré de una manera bastante destemplada, pero no se me incomode: ya sabe usted que se lo digo de broma. Bien, señor, como guste. (*Las compañías*..., 144) [140]

> Por el andén pasa un mendigo barbudo recogiendo colillas. Se llama León y lleva unas alpargatas color azul celeste. Un hombre le dice: Ven, León que te tengo mucho cariño. ¿Quieres un pitillo? Cuando León se acerca, le da una bofetada que suena como un trallazo. Todos se ríen mientras León, que no ha dicho ni una palabra y que lleva los ojos llenos de lágrimas, como un niño, se marcha silencioso, mirando para el suelo, agachándose de trecho en trecho para recoger una colilla. Desde el final del andén, León vuelve la cabeza. En sus ojos no hay ni cariño ni odio, parecen los ojos de un ciervo disecado, de un buey viejo y sin ilusión. Va sangrado por la nariz. (*Obra*…, IV, 48)

Esta cita ayuda a comprender la forma en que CJC estructuraba sus cuadros: por una parte la condición de perdedor del mendigo contrasta con su nombre León, además lo presenta realizando un acto humillante, *indigno*, de recoger colillas.

El cuadro da la idea que tanto el recoger colillas como ser víctima de maltrato y humillación (ser abofeteado por otro hombre), es algo cotidiano para él. Ya está habituado a esto, al punto que su condición le ha borrado todos los sentimientos; no siente placer en ser humillado ni maltratado (no es masoquista); pero es incapaz de odiar, ni reaccionar (ha perdido su dignidad individual completamente), y es ya sólo una cosa o un animal vencido, "un ciervo disecado" o "un buey viejo y sin ilusión." León es la víctima de múltiples victimarios: quien le golpea y humilla y los que presencian el hecho: "Todos ríen…", haciéndose cómplices y partícipes del acto.

El personal de servicio doméstico suele presentar variantes, desde las empleadas *para todo* hasta las encargadas del cuidado de los niños, y según CJC, éstas junto a algún miembro de la familia o amiga intima de la madre, suelen ser las tradicionales iniciadoras en el mundo sexual de los niños españoles.

Las *criadas para todo*, no exentas del acoso sexual (el juego del doble sentido radica en esto: *para todo*) por parte de los miembros masculinos de la familia o, incluso, de los visitantes, con o sin su consentimiento o hasta su iniciativa. En *San*

Camilo, 1936…, hay varios pasajes en este sentido, e incluso hasta su justificación: doña Teresa habla del diputado agrario don Roque, a quien admira y respeta profundamente: "¡Si lo viera usted como lo vi yo una tarde en el Congreso defendiendo la religión, la familia y la propiedad!" (211). Así que defiende su *manía* de toquetear a las criadas: "estas criadas son unos pendones que no hacen más que provocarle" (211); pero además "a los hombres como don Roque no se les puede medir por el rasero de los demás" (211). En general, según CJC, "las criadas jóvenes se ponen muy cachondas y se dejan tocar el culo y las tetas" (309); pues "la verdad es que esto de tocar el culo a una criada tampoco tiene más importancia que la que quiera dársele…" (141).

LA PROSTITUCIÓN:

> La hurgamandera Incolaza [...] la putarazana Blasa [...] la colipoterra Encarnita [...] la iza Virtudes y la rabiza Inmaculada [...].
> CJC (*El asesinato…*, 178)

> La prostitución es una de las mayores vergüenzas de la humanidad y a las vergüenzas, mayores y aun menores, no se le puede dar carta de naturaleza aunque los Estados a veces piensen que si. Las vergüenzas hay que conllevarlas [...] con una infinita paciencia y algo de suerte.
> CJC (*ABC*, Madrid, 28 de abril de 1994)

El tratamiento de la prostitución, la prostituta y, por extensión del burdel, está dado en CJC básicamente desde la perspectiva del *cliente* e incluso cuando manifestó críticas de algunos de estos aspectos como de la persecución que sufrieron las prostitutas a partir de 1956. La gama de personajes femeninos es muy variada, entre los cuales encontramos desde víctimas de sus circunstancias individuales o sociales, hasta la mujer gozadora. De la *pupila* que alterna con clientes de *mucha calidad,* hasta la prostituta callejera, expuesta a los peligros asociados a su actividad, a la represión policíaca, con escasas y riesgosa condiciones sanitarias y de salud, CJC retrata un amplio reparto, incluyendo a quienes estaban en desventaja sobre las que ejercían en burdeles o las llamadas casas de cita.

El burdel, por otra parte, juega un papel importante en el espacio narrativo de CJC, ya que significaba un lugar de tolerancia y permisibilidad con orden y limpieza, "el relajo con orden," ya que su éxito comercial dependía de su buena fama, es decir, capacidad de complacer a sus clientes con las máximas garantías de discreción y

confianza (orden y seguridad, más jóvenes sanas y limpias). El rol de la madama era garantizar esas condiciones a sus clientes y mantener las mejores relaciones con las autoridades competentes, entre los cuales no faltarían los clientes:

> ¿Usted es partidario de las casas de putas?
> Si, señor, yo y cualquiera que se precie de tener la cabeza en su sitio; cuando prohibieron las putas, que es una ingenuidad política paralela a la de prohibir el cáncer, por ejemplo, o las tuberculosis, o ahora el Sida, y se perdió el control policiaco y sanitario, apareció la prostitución clandestina, volvieron por sus fueros la blenorragia y demás enfermedades veneras, las costumbres se desmadraron y mire usted el desbarajuste en el que hemos venido a parar. (*Memorias…,* 222)

> Las putas de los prostíbulos son disciplinadas como coraceros, casi nunca hay que ahorcar a ninguna. Las putas sublevadas e irrespetuosas son las trotonas que ignoran el reglamento y se mofan de la compostura; con ellas no hay que tener consideraciones. (*El asesinato…*, *42*)

La primera referencia encontrada sobre la prostitución está en "El misterioso crimen de la Rue Blanchard" (1941) y ambientado en Toulouse, Francia:

> […] con sus abnegadas mujeres, esas abnegadas mujeres que se tuercen para ahorrar para el equipo de novias, ese equipo de novias que jamás han de necesitar porque jamás han de volver a enderezarse... Toulouse era, como digo, un pueblo triste, y en los pueblos tristes—ya es sabido—los pensamientos son tristes también y acaban por agobiar a los hombres de tanto como pesan. (*Nuevo retablo…*, 63-64) [141]

La familia de Pascual Duarte, Rosario, la hermana de Pascual Duarte, quien es tratada como un personaje positivo, se alude a la explotación de su cuerpo (más alude las económicas en sus relaciones con El Estirado), las enfermedades contraídas, a la crítica social. CJC en *Primer viaje andaluza* presentó la prostitución con matices más simpático y con varios juegos de palabras, cuando describe a la señorita Cinta Coronado, Japupa, quien está tan buena como sus jamones, pues al decir de CJC: "el jamón de la señorita Cinta Coronado, Japupa, era una pura delicia."

> La señorita Cinta Coronado, Japupa, que tenía un culo de diecinueve palmos de latitud (medidos por el vagabundo con su mano derecha, que se ha de comer la tierra) […]. (346)
> La señorita Cinta Coronado, Japupa, se dedicaba […] al viejo oficio del celestinaje, tan necesario para la buena marcha de la república.
> Mire usted, no es por nada, pero a discreta no hay quien me gane. Jamás tuve una queja de nadie, y eso que mis clientes son señores de los más renombrados, señores que pagan bien y, claro, pues exigen. (*Obra…*, VI, 347) [142]

Otros personajes son de los que se limitan a sobrevivir marginalmente: el cerillero, el avisa coches, vendedor de molinetes, cantante callejero, y otros trabajos estables o fijos, e incluso lindando lo ilegal (estraperlo, estafadores, sablistas *profesionales*) en ocasiones por unos pocos duros o un café con leche. Hay uno que llena muchísimas páginas, e incluso puede ser un personaje significativo en algunas obras y es el joven de provincias, quien con sueños de triunfos (literarios y poéticos) intentan vencer a la ciudad.

No deja de ser interesante este personaje pues, en cierta medida, nos acerca a la complicada psicología de CJC: "El joven poeta de provincia que llega a la capital dispuesto a merendársela en tres meses, se duerme aterido por un doliente y amargo remorder interior" (*Obra…,* VIII, 25). CJC comenzó su carrera escribiendo poesía y, quizá, jamás quiso dejar de serlo. Existen evidencias que hacen pensar que el cambio de *género* literario se debió más a necesidades vitales que a preferencias literarias: "Mi padre quería escribir poemas, pero el mercado de la poesía iba mal entonces (y, ya que estamos, ahora), así que le dijeron que probase con los cuentos cortos" (*Cela, mi padre*, 22). No obstante, CJC no dejará de querer ser un poeta aunque escriba en prosa. En una ocasión jugó con la idea de que él pertenecía a la *poesía secreta*. CJC, aparentemente solía burlarse de los sueños de los *jóvenes poetas* por llegar al triunfo, lo que sólo en muy contadas ocasiones logran; un ejemplo típico lo ofrece CJC en "Cándido Calzado Bustos, joven de provincias" cuyo nombre ya indica la candidez de sus aspiraciones:

> Por la estación del Norte; y la del Mediodía, y la de las Pulgas, y la del Niño de Jesús, etc., todas las mañanas llegan por lo menos cien jóvenes de provincias dispuestos a conquistar Madrid. Unos aguantan más y otros, menos, pero como sus armas no suelen ser muy eficaces, ni su temple muy recio, todas las tardes, por la estación del Norte; y la del Mediodía, y la de las Pulgas, y la del Niño de Jesús, etc., noventa y cinco jóvenes de provincias salen huyendo de Madrid, con billete de caridad y con el rabo entre las piernas, en busca del lejano y abandonado pan familiar. De los cinco que quedan, tres o cuatro se mueren en casa de un amigo, o en el hospital, o en medio de la calle. El que aguanta, que suele ser más duro que un rayo, a lo mejor llega a ministro o lo hacen académico, ¡cualquiera sabe!" (*Obra…*, VIII, 53-54) [143]

En "Los niños y las niñas del paseo" [144] se presenta al joven empellón, Nicetín Vilches, quien además de escribir versos, obtiene buenas notas en una asignatura absurda, en Formación Política; o en "Mi prima Julita…", aparece un joven poeta, que para colmo, tenía el apoyo del padre:

> Mi prima Julita, en la droguería, aprovechaba la ausencia de su padre para cantar boleros. Un chico de la vecindad que hacia versos y que era muy partidario de las imágenes atrevidas, decía que mi prima Julita cantaba como una alondra ronca.
> ¡Qué metáfora más precisa!—decía su padre que, ¡cosa rara!, se sentía orgulloso de que su hijo fuera poeta—, ¡qué manera de aplurar! ¡Claudio!
> Dime, papá.
> Te felicito, hijo mío…, me tienes realmente emocionado y me siento orgulloso de ti. (*Obra*..., VIII, 290) [145]

Esto contrasta con otro padre, el de Caledonio, don Obdón, en una situación más cercana a la propia experiencia de CJC:

> Don Obdón tenía ideas demasiadas concretas—y ninguna piadosa— sobre eso de que su niño hiciese versos.
> ¡Allá él con su afición—decía—; pero si no la deja, le rompo el esternón! ¡Cómo que me llamo Obdón! […]
> Don Obdón quería que su hijo estudiase; pero el niño de Obdón no quería estudiar […]
> No, papá,—decía poniendo los ojos en blanco—, mi camino es el arte… ¡la poesía!..., ¡la belleza! (*Obra*..., VIII, 429-430) [146]

La poesía, como actividad profesional más o menos solvente, era un detalle que CJC repetía frecuentemente, quizá para convencerse (o consolarse) de lo atinado de su cambio vocacional:

> Cristobalin Romanillos, cuando se quedó huérfano y tuvo que pensar en su porvenir, decidió meterse a banderillero.
> Poeta también me gustaría, ya ve usted, pero me han dicho que los poetas no ganan casi nada.
> Si, hijo, los poetas ganan más bien poco y se defienden mal. Yo creo que lo mejor es que te hagas banderillero, a ver si hay un poco de suerte y nos deja en paz. (*Los viejos amigos*...145) [147]

CJC vuelve a la carga y recuerda que, para el poeta lo único importante es la poesía:

> Es mal oficio este que he elegido—solía decir—pero no cambio. La poesía obliga a muchos sacrificios y hay que llevarlos con cierta dignidad.
> Pues, hombre, ¡no sé! Yo creo que lo primero es llenar la panza.
> No, amigo mío, usted perdone: para un poeta, lo primero es la poesía…, todo lo demás—llenar la panza, pagar a la patrona, vivir del sable, lo que usted

> quiera—viene a continuación, *ex-aequo* como en las carreras de bicicletas. (*Obra*…, VIII, 285-286) [148]

Pues en definitiva, Pelayo Tenebrón revela el arma secreta, "los poetas tenemos un arma invencible: nuestra capacidad de pasar hambre" (*Obras*..., VIII, 285).

CJC presentó la ciudad y el campo como personajes, aunque con muy diferente niveles de logro: funcionaban de personajes por no limitarse a ser sólo el marco narrativo, sino por jugar un rol de primera categoría la ciudad, en trabajos para la prensa o novelas como *La colmena, San Camilo, 1936*..., o *La cruz de san Andrés*.

El campo aparece básicamente en sus libros de viajes. La literatura española reflejó básicamente la vida urbana y, en particular, las grandes ciudades, Madrid, Sevilla, Barcelona, como personaje en sí. Una lista de obras con estas características sería muy larga, casi interminable; citemos sólo dos obras del XVII: *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Gonzalo Céspedes y Meneses (h.1585-1638) [149] y *El diablo cojuelo* (1641) del padre Luís Vélez de Guevara (1579-1644). [150] Entre los trabajos para la prensa, muchos de ellos costumbristas, suele repetirse el topo rechazo de corte y alabanza de aldea; y CJC habló de sus preferencias por el campo: "Al vagabundo no le gustan las ciudades ni hace buenas migas con los ciudadanos" (*Obra*..., V, 261) [151] Entre algunos de sus artículos están: "Visita a la ciudad," [152] "Otra vez en la ciudad," [153] "El campo, la ciudad, el campo…, esa margarita." [154]

Es interesante comparar estos artículos con otras obras de principio de los 1950s, las que reflejaron el choque entre el despoblamiento del campo y el crecimiento incontrolado de la ciudad. [155] En los trabajos señalados y otros por el estilo, la ciudad tiene un papel fundamental, ya sean en sus calles, sus casas, sus cafés o sus burdeles, por donde sus habitantes fluyen, intentando sobrevivir en un ambiente que como un organismo vivo e incansable, los devora. Así mismo, encontramos personajes que rechazan sus orígenes al mejorar sus condiciones de vida en la ciudad, como la criada de don Braulio Cifuentes, que era de "Navalcarnero pero desde que vivía en Madrid, se había pasado al enemigo y odiaba, con un odio africano, todo lo que le recordarse el barbecho de la terronera […]" (*Obra*..., VIII, 137). [156] Semejante a Rosita, quien servía de criada desde los doce años en Madrid:

> […] llegó a Madrid, pensó que la ciudad era el paraíso. Los campesinos, a veces, al llegar a la ciudad, crían pensamientos muy ingenuos, dan pábulos a figuraciones muy engañosas y traidoras.
> ¡Qué grande es esto!

> Sí. Aquí él que no próspera es porque no quiere. (*Obra…*, VIII, 314) [157]

La otra cara de esa moneda, y sin caer en la socorrida Otredad, es el campo, el cuál ha sido un tema generalmente poco tratado en la literatura española (con algunas excepciones, Miguel Delibes en el XX, por ejemplo), y desde una perspectiva ajena al propio campo y sus habitantes, predominando una visión idealizada, enfatizando la tranquilidad, la soledad en el sentido de falta de la aglomeración; la sencillez e incluso lo primitivo; un marco ideal donde descansar y reponerse de la atormentada vida de la ciudad. Pero CJC reconoce las dos caras:

> En el campo también vive el odio, vestido de impotencia (que es vicio humilde y franciscano, vicio que se confiesa con muy digno rubor). En la ciudad, en cambio, el odio se disfraza de envidia, se parapeta en la envidia (que es un pecado orgulloso en el que anida la sierpe de tres cabezas—la ira que desazona, la soberbia que confunde, la avaricia que entristece—que despega la camisa del vivir en paz, del azotado pellejo del hombre). En la blandengue torre de la envidia se cría el huevo del resentimiento, ese cilicio sin dignidad. (*Obra…*, IV, 10) [158]

La ciudad es símbolo de civilización y progreso, pero corrupta y corruptora, mientras el campo conserva su esencia primaria, aunque esto implique ser *primitivo* y *bárbaro.* En CJC, el campo se hace presente muy idealizado; y pese a que algunos consideran *La familia de Pascual Duarte* o *Mazurca para dos muertos* como novelas enmarcadas en este sub-género; el campo es sólo el marco, el escenario y nada más. Después de leerlas, ¿qué sabemos del campo español, de las condiciones de vida del campesino extremeño o del gallego?

Hay críticos, quizás considerando los libros de viajes como obras *sociales*, que han planteado que CJC reflejó en éstos las condiciones de aislamiento, pobreza, e incluso miseria de algunas regiones del campo español, las que consideran como las secuelas inmediatas de la Guerra Civil, lo cual pudiera ser cierto en alguna medida. La guerra civil no afectó todas las regiones de España de la misma manera, y por otra parte, obvian en sus análisis que la mayoría de las circunstancias que CJC señalaba eran anteriores a la guerra civil, e incluso fueron una de las causas fundamentales de la misma. [159] Esas omisiones las comparten libros desde *Viaje a la Alcarria* a *Viaje a los Pirineos de Lérida*. CJC solía manipular la información que presentaba en sus obras, y retrató la pobreza en dependencia directa de las condiciones geográficas de

sus respectivos hábitats, lo cual por otra parte no dejaba de ser cierto. Así en la dedicatoria a *Viaje a la Alcarria,* dijo:

> La Alcarria es un hermoso país […], y menos miel, que la compran los acaparadores, tiene de todo: trigo, patatas, cabras, olivo, tomate y caza. La gente me pareció buena; hablan un castellano magnifico y con buen acento y, aunque no sabían muchos a lo que iba, me trataron bien y me dieron de comer, a veces con escasez, pero siempre con cariño. (*Obra…*, IV, 27)

> No vi en todo el viaje nada extraño, ni ninguna barbaridad gorda—un crimen, o un parto triple, o un endemoniado, o algo por el estilo—, y ahora me alegro (porque este libro no es una novela, sino más bien una geografía), si ahora, al escribirlo, me caigo pintando atrocidades, iban a decir que exageraba y nadie me había de creer. En la novela vale todo, […]. (*Obra…*, IV, 28)

La "geografía del hambre" es más evidente en *Judíos, moros y cristianos,* [160] con la descripción de diferentes poblaciones que a su paso va encontrado, entre ellas Aranda del Duero, "[…] pueblo importante y grandón, polvoriento, rico y, a su manera, progresista" (182); representa una serie de pueblos, a lo largo de unos veinticinco kilómetros al suroeste de Peñafiel: "Todos estos pueblos que van pasando, unos más chicos y otros menos chicos, parecen sacados de la misma pobre y agostada y yerma matriz"(233).

Son pueblos "a los que bate el lobo, y el rayo, y la sequía: pueblos que ha olvidado el color de la hartura y que siguen ignorando el de la felicidad" (328-329), llegando a Barco de Ávila, "[…] es un pueblo próspero y de calles anchas y bien dibujadas" (386-387). Como elemento, al menos curioso, las escenas de sus viajes por Sudamérica tienen esa misma tónica impresionista e idealizante; sería interesante releer un libro de viaje de España y cambiar los patronímicos o releer los cuadros americanos y hacer el mismo experimento. El campo es bonito, agradable, se pasa bien y ya.

LA VIOLENCIA Y LA CRUELDAD:

La violencia en todas sus manifestaciones y grados de crueldad ha sido una constante que ha ejercido un fuerte atractivo morboso para los hombres, y tratar de buscar una sola fuente parece una simplificación absurda, a pesar que algunos, en el caso de *España,* la han encontrado en el *cainismo*. La violencia suele ser tratada en forma muy relativista, desde cada perspectiva ideológica, por lo que al abordarla hay

que tener presente cual es su función para los objetivos del autor en esa obra. En CJC, la violencia suele estar presente en todas sus formas y modalidades, e incluso tener un rol esencial en muchas obras; las modalidades más frecuentes aparecen en el ámbito de lo sexual, en lo cotidiano y/o generalizada (la guerra y la guerra civil); o un hecho privado o un espectáculo público, etc.

CJC suele presentar lo sexual interrelacionado con la muerte, Eros ↔ Tanatos; expresión del instinto *placer* ↔ *destrucción* o la vía para rehuir, alejar a la muerte a través del sexo en cualquiera de sus formas: *sexo igual a vida*. Esta relación puede ser un acto sexual violento, consensual o no, con predominio de las relaciones fuertes, primitivistas, violentas y brutales, incluso sadomasoquista. A medida que transcurrió su carrera fue en aumento la violencia brutal presentada en su obra, motivado, casi sin dudas, a la disminución o cese de las exigencias de la censura. La asociación del amor sexual y la muerte (placer ↔ destrucción), no es nuevo en la cultura universal, así, Eros, de todas sus genealogias la más común es hacerlo hijo de Venus y Marte.

Esta asociación es un elemento muy importante en el mundo literario de CJC, quien suele presentar lo sexual asociado a diferentes en grados de violencia, antes, durante y tras el acto y que en ocasiones exceden al mismo acto en sí; al margen de que éste sea o no consensual, que pueda llegar al daño físico o muerte de uno de los participantes. Desde *La familia de Pascual Duarte*, (la posesión violenta de Lola en el cementerio), dicha asociación se encuentra y seguirá presente a lo largo de toda su obra.

La expresión del placer ↔ destrucción, sadomasoquismo, con múltiples formas y grados de violencia o crueldad, llega a ser, en determinados sujetos, un poderoso estimulante sexual, con un fuerte componente de dependencia psicológico donde el dolor físico y/o moral adquiere un valor adicional. El sadomasoquismo puede actuar como un estimulante sexual o ser su substituto. La literatura, el romanticismo y el surrealismo especialmente, lo han dibujado con matices ideales. En *San Camilo, 1936*, novela donde la violencia generalizada tiene un rol esencial, hay muchas relaciones de tipo sadomasoquistas, elegimos dos: entre Bella Turquesa, una prostituta, con Gabriel, cliente que padece de piorrea (para acentuar lo repugnante); y entre de don Fausto con Matiítas:

> […] a Bella Turquesa no le importa besar a Gabriel, hasta le gusta […], Bella Turquesa es muy sumisa y se deja amar sin ninguna reverencia […]. Gabriel la trata a agradecidos latigazos, el día de su santo le cagó entre las tetas y la obligó a dormir en el suelo por puta […]. (*San Camilo…*, 128)

> […] a Matiítas lo enguilan como a un perro y sin mayor consideración, Matiítas sufre mucho pero también goza, hay señores muy raros a los que hay que pegarles y escupirles en la cara, a Matiítas no le gusta pegar ni escupir a nadie, le gusta que le peguen y le escupan a él y que le llamen puta y marica, el señor con el que está citado le pega hasta con el cinturón, es muy hombre y no se cansa jamás de pegar a Matiítas […]. (*San Camilo*, 169-170)

En ocasiones estos *juegos* derivan en la muerte, por suicidio el de Matiítas, con el fusil que le dieron para defender la República; [161] o la muerte accidental durante los encuentros sexuales de Steven y Euphemia Escabosa

> […] Matiítas se queda mirando para su fusil, ¡qué buen consolador!, no es grueso pero sí muy duro, parece un consolador de castigo, ¿Por qué no te lo metes por el culo? […] Matiítas está desnudo sobre la cama y muriéndose, tiene la boca del fusil metida en el culo, se conoce que accionó el gatillo con el pie […]. Matiítas ha muerto, no dice ni una sola palabra, se limita a sonreir casi con gratitud […] ¡hay que ser maricón para matarse de un tiro en el culo! […] ¡tiene gracia la cosa!, esto de hacer coincidir el orgasmo con la muerte es propio de poetas, a lo mejor quiso purgar su pecado […]. (*San Camilo*, 256-257)

> […] a veces en vez de la pinga o después de la pinga le metía el cañón del revólver, está un poco frío pero ya se calentará, lo que está es más duro que nada, así encontraras más gusto, hija de puta, una noche se le disparó el revólver, bien sabe Dios que fue sin querer, y Euphemia Escabosa murió desangrada […]. (*Cristo…,* 159)

En otras ocasiones el acto no es consensual sino una violación. En *La catira* abunda la violencia y el primitivismo, para resaltar la violencia de sus personajes y lo primitivo de su realidad; y hay violaciones asociados a asesinatos, forma última de la violencia humana: contra la india María y el asesinato de su marido por la partida de Aquiles Valle, con excepción de Aquiles Valle quien "tenía otras aficiones"; y la de Aquiles Valle contra un miembro de su propia partida, Gilberto Flores, que además incluye necrofilia, ante la mirada impasible de un testigo:

> […] el vereco Nicanor y el peón Gilberto, después de apartar con el pie al cadáver del guate Trinidad, se abalanzaron sobre la india María, desnudándola a tarascadas, derribándola a empellones, babándola, ahogándola, cabalgándola como una mansa potranca esquiva y desesperada […]. El caporal Aquiles

> Valle no tocó a la india María un pelo de la ropa. El caporal Aquiles Valle tenía otras aficiones. El caporal Aquiles prefirió matar a palos al indio Consolación. El indio Consolación murió con los ojos abiertos y la boca cerrada. El indio Consolación murió sin ver y sin hablar. También murió sin explicarse nada, el indio Consolación. (*La catira,* 1974, 76)

> Aquiles Valle se abalanzó sobre Gilberto Flores y los dos hombres rodaron por el suelo. La lucha fue breve y, en la lucha, Gilberto Flores llevó la peor parte. Aquiles Valle, fiero como un tigre rijoso, tumbó al peón de un tajo en el gañote. La sangre de Gilberto Flores ahogó el chillo espantable que dejó escapar. Aquiles Valle, a carcajadas siniestras gozó el cadáver del peón […]. (*La catira*, 1974, 111)

En *El asesinato de un perdedor*, CJC presenta una violación colectiva, que sí bien no causó la muerte de su víctima, fue la causa de su suicidio. En ésta, y a diferencia de las anteriores citas, está presentado con elementos de humor negro:

> A Mateo se lo llevaron los guardias a la cárcel de la capital donde estuvo ocho días encerrado, es muy graciosa la costumbre de que los veteranos roben al nuevo, le fumen el tabaco, le peguen tortas y patadas, le escupan, le humillen, le meen el rancho, le den por culo, la primera noche a Mateo le dieron por culo lo menos veinte veces, le rompieron el culo y se lo llenaron de leche, después se lo untaron de mierda, esta costumbre es muy graciosa, da mucha risa. (*El* asesinato…, 75)

La violencia, sexual o no, contra la niñez, máxime cuando se trata de un niño/a con limitaciones o incapacidades físicas o mentales llenan muchas de sus páginas. Al comienzo, en *La familia…*, aparece con Mario, el hermano menor de Pascual Duarte, quien sufre de maltrato físico y burlas, comenzando por su propia madre; en las otras obras se observa una escalada en los tipos de violencia que sufren los indefensos, en una gama de situaciones que van del maltrato físico o emocional hasta el convertirlo en un objeto sexual. CJC, a pesar de su afirmación de no juzgar ni moralizar sobre ninguna conducta humana, no se limitó a describirla con mayor o menor crueldad, y, tras cada cuadro de esta naturaleza, hay siempre implícita una crítica tremendista o satírica (con una alta dosis de humor negro); pero hay quizá una excepción, cuando se argumenta el disfrute y gozo por parte de la víctima, presentándola así como consensual. En *San Camilo, 1936…*, Rogelio Roquero mantiene relaciones sexuales con las dos hijas tontas de la Soledad, la Solita y la Conchita, a fin de ganar una apuesta, y ambas, a consecuencias, quedan preñadas (170), o en *Memorias, entendimientos y voluntades*, se describe una escena similar:

> Rogelio se desabrocha la bragueta, le sube las faldas primero a una y después a la otra y se tira a las dos en el suelo o apoyados contra la pared, las tontas se ríen y muerden el pañuelo para no gritar […]. (*San Camilo…*, 218)

> La tonta se llamaba Lolita, la metimos en un camión que iba bien amarrado sobre su plataforma […] para tocarle las tetas y el culo y también tirárnosla, ella no ponía mayores dificultades y se veía que le gustaba mucho […] a nosotros, a mí al menos, Lolita no nos daba ningún asco, era tonta pero sé bien que de haber ido un poco más limpia no se le notaría tanto. (*Memorias…,* 246)

En "Epístola amorosa de una señorita tortillera" se presenta a Rómula escribiéndole a su amante Paqui (casada con hijos), su encuentro sexual con Encarnación, sexagenaria y con su hijo Esteban, un *tonto*, en esta breve narración llena de ironía, y de un cierto aire *decadentista*, donde se mezclan incesto con promiscuidad bisexual:

> Su nene, un tonto, andaba por los veinte años y lucía un quile de dos palmos y duro como el perdenal que hubiera hecho las delicias de más de una piojosa. […] Yo me vine siete veces, tres con el pijo del nene y cuatro con los restriegues de la madre, y lo único que siento es no haberte tenido a mano para hacerte participe del deleite. ¡Otra vez será! (62) [162]
> Al Esteban tuvo que atarle las manos a la espalda porque el angelito, en su inocencia, quería seguir meneándosela. (*Cachondeos…*, 63)

LA VIOLENCIA COMO ESPECTÁCULO

CJC denunció la violencia pero más todavía la indiferencia, individual o colectiva, por considerarlas las características más negativas, aunque a la vez, más esenciales del ser humano: un ser cruel e indiferente en esencia y por naturaleza. En innumerables ocasiones, entre otras en *Historia de España*, se enfocó en relatar abusos y crueldades, y la indiferencia ante ella, y asociándola a la complacencia de su espectáculo, a veces revestida con la hipocresía: "[…] ese mundo maldito de las gentes sin consciencia que visten su alma de luto para asistir a todos los entierros, que acompañan al agarrotado en sus últimos momentos para hablarle de resignación, que se irritan al oír el llanto de un niño, cantar un gallo, reir una mujer" (*Nuevas andanzas*…, 85).

Con este tipo de escenas intenta reforzar el contraste entre el comportamiento del sujeto como individuo o como colectivo. Una de sus modalidades es presentar la violencia como cotidianidad, como sí por eso perdiera importancia. El espectador, no

llega, siquiera, a prestar atención ni le impacta ya el dolor o la muerte en su entorno, excepto cuando le afecta a sí mismo.

En esta línea de deshumanización habrán varios tipos de personajes: las enfermeras o el jardinero de *Pabellón de reposo*, el personal médico en *La cruz…*, la violencia en el Madrid previo al alzamiento militar, el primitivismo en *La catira* o *Cristo versus Arizona*, o la represión en la retaguardia en *Mazurca para dos muertos*. La violencia puede ser un hecho aislado y sin importancia, como el asesinato de una prostituta; pero CJC aprovecha esta imagen para remarcarla, y con una de sus habituales disgregaciones, asociarla al anuncio de un insecticida; muerte de una prostituta = muerte de chinche, ambos *viven* de quienes se acuestan en las camas:

> [...] en la de Tudescos matan a una puta a navajazos, le dan al menos veinte navajazos, esto de la puta tiene menos importancia, putas hay muchas y además los crímenes pasionales no cuentan o cuentan poco, a la gente suele gustarle pero por lo común son muy monótonos, reiterativos y vulgares, Chinchicida Ducal, infalible, frasco 1.55 […]. (*San Camilo…*, 77-78)

En el caso de un accidente de auto, resultado tres muertos, testigos y curiosos en actitudes *normales,* funciona el accidente como un preludio, una premonición de lo que serán los próximos años:

> El 18 de julio a las seis y media de la mañana un automóvil se estrella contra una farola frente al Banco de España, es un dodge coupé de color negro y tiene manchas de sangre en el parabrisas, en los asientos y en el suelo, mueren sus tres ocupantes, dos señoritos y una prostituta, unos obreros cubren los cadáveres con lonas que sacan del tranvía taller nocturno (de color gris oscuro como los barcos de guerra) y esperan a que llegue el juez mientras fuman pitillos en silencio y con las manos en los bolsillos del pantalón. (*San Camilo…*, 16)

En *La catira* y *Cristo versus Arizona,* la violencia en todas sus modalidades tiene como rol primario, el acentuar el primitivismo de la condición humana en una circunstancia dada.[163] En *Cristo versus…*, CJC no desaprovechó la oportunidad de hacer una parodia de los EE.UU., quizá una contra denuncia de la *leyenda negra española*:

> La España negra—la España de Felipe II, la Inquisición, los toros y el garrote—no es más injusta y monstruosa que cualquier otro país en análogo trance […] la culta Alemania de los campos de exterminios o que la próspera Norteamérica de la bomba atómica en Hiroshima y el KKK a domicilio. (*Obra…,* VI, 16)

Cristo versus Arizona constituye una parodia a partir del cine del oeste en versión spaghetti western.[164] Las críticas de CJC hacia los Estados Unidos se centraron en aspectos reiterativos: racismo, violencia, hipocresía moral, sexofobia y prepotencia. La encontramos, entre otros, en "El club de los Mesías" (*Juventud*, el 28 enero 1948), o en la introducción al *Primer viaje andaluz* (*Papeles de Son Armadans,* CXIII, agosto 1965), con el significativo título de "Typical Spain," en *Tobogán de hambrientos*, "Historia del ojo de don Romualdo," en *Oficio de tinieblas* (1973), en varias mónadas entre la 203 a la 212, y así hasta *Madera de boj*:

> 203.: […] el principio quedó sentado por el senador tillmann un negro no tiene derecho a la vida salvo que conservarla convenga a un blanco
>
> 212.: la doctrina quedó fijada por el presidente del tribunal supremo de los blancos el negro no tiene ningún derecho que el blanco se vea obligado a respetar es el juicio de dios quien en su infinita sabiduría decidió el color de cada hombre y de cada mujer
>
> […] en las catacumbas de la ciudad de New York tiene su guarida la horrible secta del terror, esto se refiere al KKK, a los negros se les puede matar de formas muy diversas todas ejemplares […] los del KKK creen que Dios es blanco y la mayor parte de los negros también […]. (*Madera de boj*, 158)

La violencia puede ser también parte de un espectáculo público o festejo popular, donde lo festivo acrecienta el contraste dramático de la denuncia. CJC no recurrió como su admirado Solana a las ferias para buscar sus cuadros, prefirió asociar la vida a una plaza de toros; lo que se ve claramente en *Toreo de salón*, donde suele presentar dos tipos de asociaciones que contrastan entre sí: la primera en la arena, el enfrentamiento del torero, exaltando su valor y hombría[165] ante la fuerza bruta del toro, en una lucha a muerte; por otra parte, entre lo que ocurre en el ruedo y en las gradas, donde los espectadores, sin riesgos para sí, se divierten e incluso exigen al torero una mayor diversión.

El torero, gladiador moderno en la perspectiva de CJC, tiene al menos el aliciente de probar su hombría frente al toro y la muerte, y se debería de esperar que esto fuese, al menos, respetado y valorado. En *Historias de España,* el escritor presentó otra variante, una novillada con la participación de varios ciegos, en la cuál se quiere resaltar la crítica contra los espectadores, su crueldad e indiferencia:

> Es triste que la autoridad se ría y tome a cachondeo el saludo del gladiador que, cabezón y todo, va a morir: es lo mismo de cornada de toro, que de cólico miserere, que de asco y hambre y aburrimiento; todo es cuestión de saber esperar y no precipitarse. (*Toreo*..., 71)

> El pueblo, vamos, el público, agradece mucho al artista que juegue seriamente, responsablemente. Al público, vamos, al pueblo, no le gusta que el artista trabaje divirtiéndose sino sufriendo; por eso tenían tantos partidarios las ejecuciones en garrote (noble, común o vil) cuando eran espectáculos que se organizaban para el solaz y regodeo del contribuyente. (*Torero*..., 113-114)

> […] las autoridades locales—el alcalde, el cura, el sargento de la Guardia Civil—sonreían, consentidoras y ufanas, a la multitud. Fue una lástima que el mal tiempo desluciera la función. Los ciegos del cencerro llevaron una tunda considerable y la gente lo pasó bien y honestamente. (*Historia*..., 35)

En otras "fiestas" la violencia y la muerte asociada a ejecuciones judiciales o no, se convierten en macabra diversión tema obligado en las páginas que se refieren a la guerra civil:

> Hace años fue ahorcada en la plaza pública una puta portuguesa que probó a sublevarse; el acto fue muy bonito aunque la lluvia lo deslució un poco, aquí llueve con frecuencia innecesariamente y a destiempo, y las familias levantaban a los niños en brazos para que aplaudiesen y tomaran ejemplo de conductas.
> ¡Muera la puta!
> ¡Muera, sí! Pero estaos quietos: ya la apedrearéis cuando exhale el último suspiro.
> ¿Y antes, no?
> No: antes, no. Antes hay que guardar compostura y orden del señor juez, a quien toca prender fuego al pubis de la muerta, el reglamento es el reglamento. (*El asesinato*…, 11)

Ante las demandas de la multitud, "que clamaba (no rugía)" las autoridades se ven en la necesidad de explicar sus disposiciones:

> […] sé que debemos ser cicateros y no ahorcar todavía a las putas que puedan sernos de utilidad. Tened paciencia. Perdonadme que me vea obligado a dictar órdenes antipopulares y rogad a Dios por mí.
> La multitud clamaba (no rugía).
> ¡Queremos más putas en la horca! ¡Portuguesas, francesas o españolas, no es lo mismo! ¡Aunque sean inglesas o alemanas! ¡Queremos que la horca se sacie de putas de los siete colores y de los tres olores! (*El asesinato*…, 11-12)

> Para mañana se anuncian siete ejecuciones en la vía del tren, el acto promete ser muy deleitoso y estar muy concurrido. ¿Iría usted?
> Prometo no faltar, cada día que pasa hay menos ocasiones de honesto solaz. (*El* asesinato…, 199)

El ajusticiamiento público, entre ejemplificante y recreativo (otra versión de lo dulce y útil), no es, tampoco, nada nuevo en la historia de la humanidad, y España no fue, ni por menos, una excepción; posteriormente esa práctica varía a forma más privada y discreta (posible versión del Buen Gusto):

> 47.: es envilecedor y aburrido el espectáculo de la muerte monótono como un hígado saludable
>
> 48.: nada hay más vil que el hombre que se aburre y cae en la vileza ante el espectáculo de la muerte monótono como un hígado saludable (*Oficio*..., 15)

En España, durante las guerras civiles, las ejecuciones judiciales o no se tornaron muy frecuentes, y en la de 1936-1939, favorecieron un ambiente de miedo generalizado; el cuál fue explotado por ambos bandos en conflicto, sirviendo tanto como la salida al odio acumulado hasta ser una renovada e indispensable fuente de más odio. De CJC no tengo ninguna información si presenció o participó directamente alguno de estos; aunque sería inevitable que supiera de éstas.

> La situación era cada vez más incómoda, peligrosa lo había sido siempre, y empiezo a pensar seriamente en pasarme a zona nacional, aún no sabía cómo, donde se comía en abundancia, reinaba el orden (!) y no se cometían abusos ni persecuciones (!!). (*Memorias*..., 154)

> En la zona nacional pronto se me cayó el alma a los pies, no de golpe sino poco a poco, las desilusiones caminan con mayor lentitud […]. (*Memorias*..., 173)

La ejecución, judicial e indirectamente la extrajudicial, tiene tres componentes inseparables: el juez o en su defecto quien la ordena y sanciona; el verdugo que la ejecuta y la víctima que la sufre. Por lo general, CJC solía presentarla satíricamente, con un fortísimo humor macabro y negro; dando la impresión que las simpatías de CJC recaen en el verdugo y sus antipatías en el juez, quizá, por representar la parte represiva de la sociedad contra el individuo, y de ser quien ordena a otro hacer la parte sucia de su trabajo, y además creerse limpio y ajeno a las consecuencias de sus

decisiones, erróneas o no; protegido por su condición de impunidad que le da su cargo de funcionario.[166] Ya en "Marcelo Brito" (1941) vemos una actitud que continuará en toda su obra:

> Porque Marcelo Brito para que usted lo sepa, era inocente; no fue él quien le pegó con el hacha en mitad de la cabeza a Marta, su esposa, no fue él, que fue la señora Justina, su suegra, la madre de Marta; pero como parecía que había sido él, y como—después de todo—al juez le era lo mismo que hubiera sido como que no, lo mandaron a presidio, y allá lo tuvieron casi diez años, metiendo las largas pinzas—con las jarcias y los obenques, y los foques de la Santa María— por el cuello de la botella. (27-28)[167]

El concepto de libertad individual para CJC fue fundamental. Ya sea la víctima, "no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por su vida" (126), Pascual Duarte, o un perdedor nato cualquiera, al estilo de Marcelo Brito,[168] o Fermín el Garçon Basque, Mateos Rueca, etc., u otro "perdedor" por estilo, el tratamiento simpático sólo aparece cuando ese personaje ha expresado, de la forma que fuese, su individualidad frente a los requisitos y exigencias sociales:

> La sociedad mantiene las cárceles rebosantes de derrotados para huir de la incómoda presencia de quien ni se somete a norma ni tampoco interesa recuperar, ya que es más cómodo y más barato encerrar al distinto que variarle la consciencia para que comulgue con los usos y costumbres de los que mandan, esto es, de quienes legislan, ejecutan, juzgan. El español Mateo Alemán y el inglés Francis Bacon dijeron, los dos al tiempo, que quien goza de la soledad tiene mucho de bestia o de Dios […]. (*Desde el palomar…*, 167)[169]

El juez es personaje que aparece desde las primeras narraciones de CJC y su primera novela con un Pascual Duarte enredado en sus redes[170] a consecuencia de sus actos, al margen de atenuantes, justificaciones o explicaciones, por sus actos. Solamente, cuando la orden de una ejecución recae en alguien desvinculado del poder, en un no-funcionario, la posición de CJC varía sobre todo sí un individuo o grupo de ellos, que por razones personales, son capaces de ordenar y ejecutar una sentencia a muerte.

En *Mazurca para dos muertos*, hay un ejemplo, la misma tiene por marco Galicia donde las ejecuciones extrajudiciales y "judiciales" se cometieron por órdenes de quienes llegarán a detentar el poder político; por tanto, los crímenes debido a la represión nacionalista por razones, más o menos, políticas e incluso personales, quedarán impunes. La ejecución de Fabián Minguela, quedó dentro de un marco

familiar, del clan, de la "ley del monte," así Tanis Gamuzo, encargado de hacerla cumplir, se niega a las súplicas de Fabián, el Moucho, y le [nos] explica: "No soy yo quien te mata, es la ley del monte, yo no me puedo echar atrás de la ley del monte" (*Mazurca*…, 249). Pero por qué se ordena y se le aplica "la ley del monte," la pista la da la señorita Ramona;

> Es la ley de la tierra, Robín, y algún desgraciado se la está saltando, tú sabes quien digo, por estos montes no se puede matar en balde, por aquí él que mata, muere, a veces tarda un poco pero muere, ¡vaya sí muere! Aún quedan hombres capaces de hacer cumplir la ley, en nuestras familias se respeta la ley, Robín, y la costumbre, también la costumbre […]. (*Mazurca*..., 174)

> La señorita Ramona sonrió con cierta tristeza y le dijo a Adega unas palabras que tampoco encerraban mayor misterio.
> A nuestros hombres no se les puede tocar, Adega, ya vez en que acaban quienes quieren saltar la ley del monte. (*Mazurca*..., 242)

En *Mazurca para dos muertos* y en *Memorias, entendimientos y voluntades,* hay varias críticas contra los jueces y la forma en que manejaron la represión, durante y después de la guerra civil, y se hacen, fundamentalmente, basándose en su papel de "funcionario en la retaguardia" frente a la actitud del combatiente (recurrente en la automitificación del autor):

> Fue un error encargar el ajuste de cuentas al cuerpo jurídico, lo hubiera hecho mejor la infantería, más rápido y clemente, alguna pifia no importa […] lo grave no es la confusa violencia del valeroso putero y bebedor que se sabe jugar la vida con elegancia y con desprecio sino la del cobarde administrativo, cobarde escalafonario, que sólo sabe ganarla con cautelosa avaricia, es un tipo repugnante y babosa […] esto no es justicia y sí la careta del carnaval de los mudos […] a las seis de la mañana del día de ayer, en cumplimiento de las setenta y tres sentencias de muerte dictadas por el consejo de guerra celebrado el jueves, etc. (*Mazurca*..., 205)

> La justicia puede ser peor que la venganza, en teoría, no, pero en la práctica, sí. En el 1939 fueron fusilados o agarrotados diez mil españoles, a mí me parece que son demasiados; yo pienso que el error fue poner las cosas en manos de los jurídicos y no de los infantes, los caballeros y los artilleros, que hubieran acabado antes, sin muchos más errores y con mayor generosidad y clemencia. (*Memorias*..., 310)

Incluso en situaciones menos dramáticas, como *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, vemos burlas contra los jueces y el sistema judicial, pero no será hasta *El asesinato del perdedor* (1994), que CJC presente una crítica más directa

al sistema judicial y al juez. Es muy interesante leer ambas obras como si fuesen un mismo texto o uno el antecedente del otro. En "La administración de la miseria,"[171] y otros trabajos, vuelve a abordar la relación entre ser y la consecuencia de ir a presidio, recordemos que la obra mencionada es posterior a la experiencia de CJC como Senador designado[172] desempeñándose en la Comisión de la Reforma Penitenciaria, sin que conste ninguna iniciativa para mejorar el sistema penitenciario español:

> Es muy peligroso que los jueces sean jóvenes e ilusos, un juez debe ser sereno, viejo y escéptico ya que la justicia no tiene por misión arreglar el mundo sino evitar que se deteriore más, con eso basta. Cuando un juez se siente depositario de los valores morales de la sociedad, la justicia se reciente y cruje. Si un juez piensa que la lujuria es más peligrosa que la ira, debe ser cesado sin formación de causa. (*El asesinato…*, 8)

Si encadenamos algunas de estas afirmaciones, sobre el papel de la autoridad, del juez, no deja de ser una ironía; pues el lector sabe las consecuencias que el fallo tuvo para Mateo Ruecas, en *El asesinato del perdedor*:

> […] si la autoridad no se adorna e instrumenta y no se hace notar, las instituciones se debilitan y sufren, también se deterioran. (53)
>
> Los jueces son buenos, velan por el cumplimiento de la ley y la defensa de las costumbres […]. (57)
>
> Los jueces jóvenes se masturban con la luz apagada cada vez que creen haber cumplido con su deber y se duermen pensando a media voz.
> Mi consciencia está limpia, mi consciencia está limpia, mi consciencia está limpia, mi consciencia está muy limpia, lo que ocurre es que todo este turbio asunto se ha ido deformando poco a poco, ha sido manipulado por los enemigos de la verdad y de la limpieza. (101-102)
>
> Los jueces dictan sentencias cuando quieren, la verdad es que no son demasiado trabajadores, se toman las cosas con calma, no van a la oficina por las tardes, tienen unas vacaciones muy largas, el juez es un buen oficio, cómodo, considerado, respetado, incluso temido […]. (210)

Mateo Ruecas es doblemente sancionado por un acto mínimo: la legal y si es cierto que la sentencia fuese muy severa sí tuvo graves consecuencias para él pues durante su estadía en la cárcel "le dieron por el culo lo menos veinte veces […] Mateo pensó en suicidarse pero le falto el valor" (75), y la segunda religiosa tras el suicidio: "El cura no quería enterrarlo en sagrado porque había muerto en pecado mortal" (94). En dicha obra, hay otro nivel de denuncia, presentado de una forma irónica y por el contraste entre el delito de Mateo Ruecas, al presentar otro delito grave y que el juez

consideró menor, contraste que sirve de denuncia a la impunidad y parcialidad del sistema judicial mediante una deducción absurda; se trata del supuesto asesinato de Adrián Ortega, el Simonito, por las lechuzas, ya analizado.

El verdugo, en sus primeros tiempos solía aparecer como una figura casi simpática y a quien CJC le dedicó varios trabajos. En "Recuerdo de don Matroniano," Matroniano Gordaliza Villapecenal, habla de su oficio: "es más bien misericordioso y benéfico, lo que pasa es que de algo hay que comer, vamos, para no morirse, digo yo, y seguir subsistiendo" (17). En un diálogo con don Camilo, el verdugo le reitera que él es sólo un funcionario que se debe a sus obligaciones: "en cumplimiento del deber, el deber es el deber […] ¡qué remedio! ¡la ley es la ley!; pero con mucho sentimiento, se lo juro" (18). [173]

> Repare usted en que el ejecutor de la justicia, en estrados se llama ejecutor de la justicia al verdugo, no mata por odio ni por asco ni por capricho, el verdugo procede por muy confusas motivaciones y mata por dinero, mata por unas escasas monedas de cobre e incluso sin deleitarse siquiera, si se le pagase en oro iba a haber muchas sorpresas. (*La cruz*..., 145-146)

"La muerte en la silla eléctrica es muy deslucida y a nadie ejemplariza […] en la silla eléctrica no debe morir más que los antiesclavistas y los esclavos huidos" (*El asesinato*..., 123). Esta cita recuerda la película "El Verdugo" donde Amadeo, el verdugo, hacia una apología del garrote vil frente a otros instrumentos de ejecución. [174]

LA GUERRA/ LA GUERRA CIVIL/ LA POSTGUERRA:

> La guerra no es triste porque da salud [...] la guerra no es triste porque levanta las almas.
> CJC (*A pie y sin dinero*) [175]

> La lucha se justifica en si misma y las guerras justas
> son las más monstruosas y artificiales de todas las guerras.
> CJC (*El asesinato*..., 55)

La guerra es un período de violencia generalizada, que se torna cotidiana, y que además, es permitida, es estimulada, es incluso premiada. Para CJC, la guerra en general, es un accidente aislado y superable, pero también inevitable y cíclico dentro del constante progreso humano, que lo más sano es olvidar lo antes posible, hasta la próxima. Esta concepción está dentro de una ideología liberal positivista, y en cierto sentido cercana a la visión de Miguel de Unamuno de la *intrahistoria*. En *Viaje al Pirineo de Lérida*, en su juego habitual con el lector de preguntas y respuestas; y ante

la pregunta que alguien (el lector) le hace al vagabundo (CJC) sobre la posibilidad, sin alusión alguna al uso de armas de destrucción masivas, de que sí una nueva guerra pudiera destruir la civilización e incluso a la especie humana, el vagabundo responde:

> Pues, hombre, no; yo creo que no. Cada dos o tres generaciones parece que la humanidad va a reventar; pero después se calman los ánimos y no pasa nada. El hombre es una bestia muy histérica, lo que necesita es comer más y tomar aire. (*Viaje al Pirineo…,* 416-417) [176]

La visión de CJC sobre la guerra y en particular la civil de 1936-1939, es además de muy variada, muy contradictoria y polémica. Sus afirmaciones al respecto parecen más condicionados a los requerimientos y conveniencias del momento que a expresar su valoración personal; pero en todo caso las opiniones expresadas, suelen adolecer de un *simplismo* no acorde a lo que se debiera esperar de él, excepto que se escondiera detrás del simplismo para eludir tomar posición que pudiera dificultarle un probable cambio de criterio.

CJC al referirse a la guerra hizo distinciones: la guerra, en general, como un deporte de caballeros que sirve de prueba de la hombría y fomentar relaciones de camaradería, así como otros beneficios adicionales; la guerra contra el extranjero y en defensa de España y de lo español, como un acto supremo de patriotismo y heroísmo, más que justificado; y por último a la guerra civil, la cual por la incidencia en su vida y en la España de su tiempo, será la más tratada, y más manipulada. No obstante, CJC llegó a afirmar que nunca había hecho ningún tipo de apología sobre la guerra, civil o no, a pesar de que le agradaba presentarse como un esforzado excombatiente, pero, además, la lectura de sus trabajos hace dudar, nuevamente, de sus afirmaciones: "Y es que yo, salvo que se me pregunte, soy de los pocos escritores que no saca ese tema y de los pocos españoles que no habla de la guerra" (*Lo que dijo…*, 12).

> Corre el año 1808.
> […] El capitán, sonríe. Todo lo tiene previsto; no se le escapa un solo detalle. La cosa marcha bien. Hay sus tropiezos, pero no importa. Esto de la guerra es algo que saben hacer los españoles. Esto de la guerra y aquello otro de dejarse matar por una idea. (*Mesa revuelta*, 35) [177]

> La guerra es bonita y saludable, apasionante, gimnástica e instructiva; ya sé que la guerra civil es una maldición de Dios, por algún lado tengo apuntadas muy duras frases de Cicerón, Séneca y Lucano sobre la guerra civil; pero no es a esta torpe suerte de guerra a la que me refiero sino a la pura guerra entendida como deporte, a la guerra en cueros vivos y sin contaminadoras y envenenadoras connotaciones políticas. La guerra es airosa y sana, es como la

> naturaleza; quiero decir la guerra con armas convencionales […]. (*Memorias…,* 229)

> La guerra une pero la paz desune, en la guerra las vidas se apoyan en las vidas; pero en la paz las vidas pisotean las otras vidas para seguir viviendo, se conoce que es costumbre, la cosa es amarga y cruel pero cierta […]. (*Memorias…*, 236)

> […] lo malo de la guerra no es la guerra misma sino todas las miserias que la acompañan: el hambre es quizás la peor de todas, bueno, el frío por ahí se anda, no se le queda atrás sino que va a remolque. (*Memorias…*, 286)

CAUSAS DE LAS GUERRAS CIVILES EN ESPAÑA:

En CJC la certeza de la existencia de *las dos Españas* y del *cainismo* como una característica esencial del *ser español*, puede buscarse en la influencia de muchos intelectuales, anteriores o contemporáneos a él, especialmente del Regeneracionismo (Joaquín Costa y Ángel Ganivet) como los de la Generación del 98. Una corriente del pensamiento político español afirma que todos los conflictos que han afectado a España se deben al permanente y eterno sentido del cainismo, una tendencia inherente y natural que lleva a un individualismo extremo capaz de sentir en cada otro español a un enemigo; y que esto se expresa socialmente como un ser anti; el *español no es algo, es anti-algo*.

Esa tendencia de pretender explicar la polarizacion extrema de las *dos Españas*, obviando todos los condicionamientos sociopolíticos y limitándolos, reduciéndolos a una condición de la naturaleza hispana; en el XIX (tres guerras civiles carlistas, y varios pronunciamientos de liberales versus conservadores, y viceversa), quizá los llevó a tomar los efectos por sus causas, y la literatura tampoco fue ajena a esto. Wenscelao Fernández Florez (1885-1964) reflejó esa idea en *Los que no fuimos a la guerra* (1930): "[…] donde existen dos hombres existe una rivalidad; y en Iberiana moraban veinte mil personas que nunca estuvieron de acuerdo, diez mil pensaban siempre lo contrario que los otros diez mil" (citado por Díaz Plaja, 1980, 112). Con anterioridad Ángel Ganivet, Pío Baroja, entre otros muchos, ya se habían expresado en este sentido; y ni Ganivet ni Baroja fueron ajenos a la ideología de CJC:

> Durante el 98, a los treinta y siete años de edad, un 17 de noviembre, el insobornable Ganivet se hunde. Las frías aguas de Riga se abrieron para dejarlo pasar. Tras él, las aguas volvieron a juntarse tan frías como antes, tan

> grises e intransparentes. Lo grave fue que al pie de Sierra Nevada nadie lo echo de menos. Los españoles somos así. (*Mesa*..., 243) [178]

> […] los españoles tendrían que releer a Ganivet, mejor dicho, tendrían que leerlo puesto que no lo han leído jamás, en el *Idearium español* Ganivet habla como un profeta, en presencia de la ruina espiritual de España, hay que ponerse una piedra en lugar del corazón, hay que arrojar a un millón de españoles a los lobos para no tener que arrojarnos todos a los cerdos, no creo que me traicione la memoria […]. (*San Camilo*…, 216)

E incluso CJC recogió varios anos después esta misma cita, [179] aunque con un contexto histórico dado muy diferente entre el de Ganivet al de CJC. Veamos la cita textual de Ganivet:

> España debe de hacer como aquel padre salvaje y amantísimo; que por algo es patria de Guzmán el Bueno, que dejó degollar a su hijo ante los muros de Tarifa. Algunas almas sentimentales dirán de fijo que el recurso es demasiado brutal; pero en presencia de la ruina espiritual de España, hay que ponerse una piedra en el sitio donde está el corazón y hay que arrojar aunque sea un millón de españoles a los lobos, si no queremos arrojarnos todos a los puercos. (*Idearium*…, 24)

Cuando CJC la utiliza en su obra (en boca de Ganivet): "Soy Ganivet, Ángel Ganivet. Ante la ruina espiritual de España debemos ponernos una piedra en el sitio del corazón y arrojar un millón de españoles a los lobos, si no queremos ser devorados todos por los puercos" (*La extracción…,* 17). La frase "un millón de muertos" tenía ya otro significado y se había convertido en una referencia directa de la Guerra Civil. Si se identifica a los nacionales con los *lobos*, implicaría identificar a los republicanos, los *rojos*, con los *puercos.* Aunque, quizá, se pueda considerar esta asociación cogida por los pelos. [180] En *San Camilo, 1936*, novela que recoge, en la visión de CJC, los momentos previos y posteriores al alzamiento militar visto desde Madrid por varios personajes de a pie, entre los cuáles la voz del tío Jerónimo será la consciencia ideológica, que nos describe las características de esa *naturaleza del ser español*:

> […] a tu tío Jerónimo le da mucho motivo de pensamiento la relación entre la iglesia y el fuego, no lo dudes, sobrino, dentro de cada español habita un incendiario religioso, no hay más que darle la ocasión propicia para que demuestre sus habilidades […] observa sobrino que el pueblo español aunque pase hambre no quema bancos, sino conventos, detrás de tanta llama no hay una motivación política y menos aun económica sino religiosa y mágica […] el fuego es el gran remedio, la gran panacea universal para todas las dudas y el español duda de todo menos del fuego eterno […] aquí lo único que no se permite quemar son cadáveres porque dicen que es pecado, aquí se queman

> personas vivas y casas con personas dentro, el español tiene alma de falla valenciana […]. (*San Camilo…,* 227)

Posteriormente, *Desde el palomar de Hita*, vuelve a tocar este tema: "Corrían tiempos muy duros para los hábitos conservadores, amigo mío, revueltos tiempos de algaradas, pedreas, quema de conventos, no de bancos, los españoles no suelen quemar bancos, y persecución de curas y frailes […]" (*Desde…*, 169). [181]

Esta idea del español incendiario, mezcla de misticismo pagano que utiliza el fuego a manera de una purificación, de exorcismo, no era nueva, ni exclusiva de la guerra civil de 1936-1939; en *Primer viaje andaluz,* vemos la descripción de ese hecho, en esta ocasión desde la perspectiva carlista (tendencia política y religiosa ultra conservadora y en la inmediata postguerra civil, abiertamente opuesta al discurso falangista), CJC se refiere a la quema de una iglesia, Nuestra Señora del Valle, destruida "por partidas carlistas y que cuenta la historia murieron quemadas ciento sesenta y tres personas" (*Primer viaje…*, 109). [182]

LA VISIÓN HISTÓRICA DE CJC

> Bien. Las cosas son como son y no hay que darles vueltas.
> El tiempo y la experiencia dejó atrás lo irreversible, lo pasado.
> Nadie, decíamos, puede repetir su vida o volver a su encuentro.
> Pero nadie puede borrarla.
> Dionisio Ridruejo (*Memorias*)

En múltiples ocasiones y por diversos medios CJC opinó directamente o por boca de algunos personajes sobre la historia española más inmediata, quedando la impresión de un intento consciente de minimizarla, manipularla, tergiversarla, no por los hechos que narran sino por la forma en que lo hace, e incluso, por lo que calla. Por lo general, sus alegaciones se encaminan a un rechazo, más o menos abierto, de la II República, lo cual sería obvio y hasta natural tomando en cuenta su posición personal en el conflicto. Durante el franquismo su posición fue más ambigua, y en ocasiones son coincidentes, y hasta de colaboración, con la corriente *aperturista* dentro del régimen, posteriormente parece inclinarse por un sentimiento monárquico. [183] Su hijo, Cela Conde, se refirió al papel que jugó la guerra civil en la vida y en la obra de su padre, y consideró que existe lo que denominó un ciclo novelístico:

> Hay tres novelas dentro de la obra de Camilo José Cela que forman una especie de ciclo y que yo destacaría sobre el resto: *La colmena*, *San Camilo,*

> *1936* y *Mazurca para dos muertos*. Todas ellas retratan el mundo que da vueltas alrededor de la Guerra Civil, las gentes que protagonizaron, de grado o por fuerza, esa orgía extraña y cruel y se instalaron para siempre jamás en la memoria del escritor, parasitando su consciencia. (Cela Conde, 45-46)

Pero Cela Conde dio además su valoración de la novela, la cual debe tomarse muy en cuenta: "Pero sería un error creer que *San Camilo, 1936* es un libro apolítico. El mensaje está muy claro casi en cada una de sus páginas y a la disposición de quien quiera entenderlo" (*Cela, mi padre,* 196). Lo que contrasta con la respuesta evasiva que diera su padre a la interrogante de un mensaje en la obra: "Seguramente hay uno. Pero yo ignoro cuál pueda ser."[184] No obstante estas afirmaciones, no se excluye que haya muchas y muy diferentes maneras de entender esta novela.

En muchas ocasiones, quizás demasiadas para ser casuales, las declaraciones adoptan un matiz tan simplista, que hacen dudar de la seriedad de éstas y, por extensión, de él, por ejemplo, respecto a los cambios de símbolos nacionales al inicio de la II República, en 1931, CJC señaló lo que le parecieron *errores*, lo que vio como sustituir los símbolos monárquicos por otros que no lo eran, y omite hablar de las circunstancias en que fueron restablecidos:[185]

> Se adopta la bandera tricolor como enseña nacional […] y se dispone que el Himno de Riego sustituya a la Marcha de los Granaderos; a mí me parecen que fueron dos grandes errores en los que no cayó la Primera República. (*Memorias…*, 86)

> Maestro de Ceremonias: Se arma un considerable alboroto, que debe venir de atrás e ir en aumento. La bandera tricolor suple a la bicolor y el Himno de Riego sustituye a la Marcha Real; no siempre es un error cambiar los regimenes políticos pero sí lo es mudar los símbolos, que deben ser nacionales y de todos y no partidistas y de algunos. (*La extracción*…, 83)

En otras ocasiones recurrió a presentar, como solía hacer, un cuadro con un contenido (implícito o explicito) para pasar a minimizarlo, hacerlo ambiguo, o incluso negarlo:

> Los tranviarios caminan en grupitos de tres o cuatro con las manos en el bolsillo y el cigarro en la boca van en silencio y con la cara de vinagre, a lo mejor es que durmieron mal o tienen ardor de estómago. (*San Camilo…*, 116)

> La Iglesia perdió una ocasión histórica, la de poner la otra mejilla y predicar fe, esperanza y caridad […] pero se equivocó de medio a medio cuando el cardenal primado, monseñor Pla y Daniel, declaró que la guerra era una cruzada contra los hijos de Caín y los obispos se retrataron saludando brazo en alto, como los funcionarios y los intelectuales. (*Memorias…*, 138)

> Para mí que la Iglesia dejó escapar una ocasión histórica para haber predicado de concordia; la verdad es que no lo hizo, quizá tampoco supo, y prefirió tomar partido y equivocarse, a lo mejor no se equivocó, no sé. (*Memorias*..., 309)

> A los nacionalistas no les molestaba demasiado que los gallegos hablásemos en gallego, les molestaba sólo algo, tampoco lo aplaudían, claro es, pero al menos disimulaban, puede que porque no tuvieran más remedio, con los catalanes eran más intransigentes y aquellos polvos trajeron estos lodos […] y los catalanes, al no dejarles ser franquistas en su lengua, se hicieron antifranquistas […]. (*Memorias*…, 236-237)

> A mí me parece que el general Franco hubiera ganado las elecciones de haberlas convocado entonces, yo creo que hubiera barrido porque la gente estaba ya hastiada de la guerra y sus calamidades, pero no supo, o no quiso, o no se atrevió, o pensó que no merecía la pena […]. A Franco le hicieron un lavado de cerebro con las oleadas de coba que le dieron los intelectuales, sobre todo los poetas y los inventores de consignas […]. (*Memorias..,* 296)

Sobre su visión de la historia, de la guerra civil, CJC declaró que no era historiador, pero sí un testigo y participante en ésta; y citó como su fuente esencial su memoria, su siempre *excepcional* memoria, sin obviar su capacidad *selectiva*; y por otra parte, confiesa su desconfianza en la propia historia como tal:

> Yo no soy crítico literario ni historiador de la literatura. Me interesan bastantes libros sobre el tema. Sin embargo, creo que el fenómeno de la Guerra Civil española, que dio lugar a una bibliografía amplísima, produjo obras muy malas. De un lado y de otro, que esto, naturalmente, no hay que aclararlo. (*Lo que dijo*..., 126)

> La historia es monótona y poco variada y se repite siempre. El hombre y sus andanzas por la vida, esto es, el sujeto de la historia y su huella narrable, tampoco encierran novedad mayor desde que el mundo es mundo. Los sucesos se repiten una vez y otra y a los historiadores, ¡tate, tate, folloncicos!, no les queda sino cambiar los nombres propios y además las fechas y arrimar el ascua a su sardina jamás del todo asada y apetitosa. (*Los vasos*…, 336) [186]

CJC en muchas de sus páginas, especialmente tras 1966 y por razones obvias, emitió muchas y muy variadas opiniones acerca de aquel conflicto; por una parte se queja de que el conflicto no hubiera sido evitado, zanjado en un menor tiempo y con un costo social menor, y después de ocurrido borrado, olvidado definitivamente. Lamentaba además que aun fuese motivo de enfrentamientos (sin tomar en cuenta que, al menos, para los vencidos aún cargaban las secuelas de la derrota):

> Nosotros fuimos la cabeza de turcos de las torpezas, vesanias y deslealtades de los demás, y contra eso de nada vale querer rebelarse: no nos queda más remedio que tener paciencia y seguir barajando pero, eso sí, reservándonos el derecho de que no se nos tome por tontos o por pardillos de la catequesis. […] Al superviviente que se sienta aludido le recomiendo resignación y que, haciendo un esfuerzo, recuerde o aprenda, que hay que tener dignidad hasta para morirse de hambre. (*Memorias*..., 123)

En 1976, una serie de artículos aparecidos en *Cambio 16,* y compilados en *Vuelta de hoja*, CJC opinó de los cambios en España tras la muerte del General Franco, y en ellos subyacen el temor, más que el peligro, a nueva guerra civil; años más tarde en 1989, dijo "Ahora hace medio siglo exacto que acabó la guerra civil, aquel Guadiana de buenos y malos que nadie quiere enterrar de una puta vez" (*Desde*..., 77).

> Pero a los españoles que se estuvieron cuarenta años callados, salvo las honrosas excepciones de quienes habían hambre y sed de justicia y dieron con sus huesos en la cárcel, no es demasiado pedirles que no griten más de lo preciso durante el mínimo tiempo que la evolución requiere. Las fórmulas mágicas, entre nosotros, dieron siempre muy mal resultado y, con frecuencia, terminaron como el rosario de la aurora. (*Vuelta*..., 14) [187]

> Hay salpicaduras heridoras: las de la sangre y las de la mierda […], porque en algún momento de nuestra historia debemos decir, ¡basta!, aunque no pocos españoles, por desgracia, piensen que jamás basta de ver correr la sangre; que nunca corre ni correrá sangre bastante con la de encenegar—que no lavar—nuestros pecados; conmigo que no cuenten para la agria sandez de lanzar a media España, cuchillo en mano, contra la otra media España, cuchillo en mano. Sí para algo sirve el tiempo es para cicatrizar y reflexionar […]. Creo que queda suficientemente explícito lo que pienso acerca de la venganza y el revanchismo, esas dos impolíticas actitudes que condicionan y esterilizan al español. (*Vuelta*..., 70) [188]

Regresando a *San Camilo*..., la cual llegó tras un largo silencio novelístico, CJC intentó captar la atención del público a toda costa, y convertirla en algo de debate polémico, por ejemplo, su conocida dedicatoria, de la cual comentó en *Memorias*…, "[…] lleva dos dedicatorias, mejor dicho, una dedicatoria y una antidedicatoria. […] No gustó a nadie, lo recuerdo bien, y se me echó todo el mundo encima […]" (122). Al margen de la acogida de la novela y de la dedicatoria, ésta, desde el punto de vista histórico, más que incorrecta, es falsa:

> A los mozos del reemplazo del 37, todos perdedores de algo: de la vida, de la libertad, de la ilusión, de la esperanza, de la decencia.

> Y no a los aventureros foráneos, fascistas y marxistas, que se hartaron de matar españoles como conejos y a quienes nadie había dado vela en nuestro propio entierro. (*San Camilo…*, 9)

CJC solía referirse a sí mismo como un excombatiente, miembro de la "quinta del 37" cuando, y como contó en sus propias memorias, había sido dado de baja por razones medicas;[189] tras dos intentos de fuga hacia la zona nacional, logró en octubre de 1937 pasar y se alistó voluntario en las fuerzas nacionales (lo que ha motivando varias leyendas adicionales)[190] entrando al Regimiento de Infantería de Bailén 24. También suscitaron dudas su presentación voluntaria para ir al frente de Aragón, durante el traslado fue herido y hospitalizado,[191] al ser dado de alta, dado nuevamente de baja total para el servicio militar, pasó a la retaguardia,[192] su solicitud de ingreso en el Cuerpo de Investigación y Vigilancia,[193] su reincorporación, nuevamente voluntaria, en La Coruña, a la artillería, cuerpo que perteneció hasta terminada la guerra.[194]

CJC Y LA GUERRA CIVIL

> [...] esa sanguinaria y milagrera y dramática vesania de los españoles [...] cuando toque estos puntos, seré insultado y denostado por unos y otros; pero, ¡qué vamos a hacerle!, yo pienso contar mi verdad de primera mano, guste o disguste, y además ya estoy acostumbrado a oír necedades.
> CJC (*Memorias…*, 56-57).

> Yo nunca habré luchado lo bastante para deshacer
> el mito de la idealización de las guerras civiles, y la española no hace excepción.
> CJC[195]

Tanto en la novelística como el resto de su obra anterior a 1969 presenta la tendencia de tratar la guerra civil y la represión, política o no, durante el régimen franquista de una forma indirecta, presentándola minimizada, ambigua o entre líneas, debido a las exigencias de la censura. En un relato "Beatriz, antes Presen" alude a la represión legal y el encarcelamiento por el ejercicio de la prostitución: "El vagabundo, por boca de la Presen, se enteró de que la Rosi había muerto en el hospital provincial de Albaceta, diz que del mal gálico, y también que la Puri purgaba sus hambres—y los pecados de los demás—en el campo de concentración de Oropesa" (*Los viejos amigos…*, 35).[196]

En *Mazurca para dos muertos*, aparece la represión en la retaguardia, y la responsabilidad de los chupatintas y leguleyos, y no de los propios combatientes. En sus libros de viajes, de 1948 a 1965, se dan, por lo general, de pasada. Por ejemplo en

Del Miño…, la narración que hizo para describir su paso por la zona de Castro-Urdiales, hace un recuento de las diferentes guerras que azolaron esa región, llegando a la sana conclusión de que es mejor no "poblar la memoria de estragos y de calamidades, más vale conservarla vacía y como virginal doncella" (*Del Miño*…, 422). En *Primer viaje andaluz*, se refiere indirectamente, a un aspecto del despoblamiento rural y la explosión de crecimiento de las grandes ciudades, proceso agravado después de la Guerra Civil; y al pasar cerca de Madrid, rumbo al sur, CJC describe los arrabales de Madrid.

CJC que recorrió entre 1948 (*Viaje a la Alcarria*) a 1963-1964 (*Viaje al Pirineo de Lérida*) no hizo referencia a la actividad de los maquis, no es hasta *Viaje al Pirineo de Lérida,* en un libro de viaje y en la novela hasta *Mazurca para dos muertos,* para ver referencias a este proceso de la historia española. La primera muy imprecisa, la segunda ya más directa (sin dudas por razones de la censura):

> Les Bordes fue cruce históricamente castigado por el azote de la guerra, así lo pusieron todos […]. La última acción bélica sobre Les Bordes es aún reciente: en 1944, las fuerzas de la segunda compañía del batallón de Montaña Albuerra II fueron atacados por milicias procedentes de Francia; resistieron tres días en su último reducto --una casa de la plaza-- y el pueblo, a resultas de los combates, medio se vino abajo. (*Viaje al Pirineo…*, 558-559) [197]

> […] Celso Matilde, Chapón, que anduvo con la partida del Bailarín hasta 1948, en que cayeron todos en una emboscada. […] Chapón también hizo la guerrilla por la comarca de Órdenes, con Benigno García Andrade, Foucellas, jefe de la IV Agrupación, a quien agarrotaron en La Coruña en 1951. (*Mazurca…*, 59-60)

No obstante reiteradas afirmaciones de CJC de imparcialidad a la realidad histórica sobre guerra civil, tanto de sus causas y sus consecuencias, en varios trabajos: *San Camilo…, Mazurca…,* incluso en *Memorias…*, entre otros, aparecen numerosas alusiones en voz: el narrador, CJC o personaje, haciendo recaer la responsabilidad de la guerra a la crisis de gobernabilidad de la República, léase, Frente Popular; y como los principales causantes las fuerzas políticas agrupadas en el entorno del gobierno, lo que conlleva a una excesiva parcializacion al omitir las otras fuerzas involucradas en ese proceso. Que el joven CJC en 1936 tuviese esa visión es admisible; pero el CJC de 1968 y años posteriores la siga manteniendo ya es una postura intencional y consciente. En *Mazurca para dos muertos*, Robín Lebozán, conciencia y voz ideológica de la novela, medita sobre la guerra y prevé sus secuelas:

> Las matanzas están organizadas para la desilusión y el remordimiento y, a menos remordimiento, más desilusión, es lo de siempre, repásese la historia desde el imperio romano hasta nuestros días, las matanzas no arreglan nada y estropean muchas cosas durante mucho tiempo, a veces estrangulan dos generaciones o más y siembran el odio por donde pasan. (*Mazurca*…, 127)

No obstante, Robín se siente también atrapado por las circunstancias, que no dan margen para la neutralidad. Raimundo le confiesa a su prima, la señorita Ramona, la situación que atraviesa Robín: "Está dudando, yo no soy el único indeciso, estamos todos dudando y sin saber que hacer, esto empieza a durar ya demasiado" (*Mazurca*…, 155). La propia Ramona tiene sus ideas muy precisas sobre la guerra civil. Pero a pesar de todas las dudas, e incluso contra la guerra en sí, la posición de Raimundo es más que elocuente: se había unido a la Bandera Gallega: [198]

> Aquí va a haber muchos crímenes, ya los están habiendo, y mucha estupidez, pero lo peor va a ser la marcha atrás que vamos a dar todos, que va a dar el país, ¡pobre España!, lo peor de estos estallidos es el triunfo de la vulgaridad […] podemos retroceder cien años pero hay que callar, no merece la pena querer llevarle la contraria a las mareas, nadie pudo jamás llevarle el pulso a la resaca. Que sea lo que Dios quiera. (*Mazurca*…, *154*)

Todas estas referencias, u otras más por el estilo, dan la visión de que aun sabiendo y reconociendo lo destructivo que es y a lo que puede llegar a ser para los españoles, se siente atrapado y tiene que escoger una posición, en ocasiones, condicionada ya por la zona en que el conflicto le sorprende; pero como toda guerra que se precie a sí misma debe concluir con un vencedor y un derrotado, Robín le confiesa a Ramona sus más profundas preocupaciones: "Yo estoy tan triste como tú, Monchina, y muy asustado. Esto es horrible pero si la guerra se torciese para los nacionales iba a ser peor todavía, no me preguntes por que, no sabría decírtelo, bueno no quiero decírtelo" (*Mazurca*…, 171).

Quizá uno de los aspectos más manipulado por la propaganda de ambos lados del conflicto, como tras éste, fue la presencia y participación de extranjeros *voluntarios* en la Guerra Civil española, calificada de guerra civil internacional; al punto de ser uno de las causas para justificar su estallido. La reacción que provocó la dedicatoria de *San Camilo*…, que fue un claro reflejo de esto.

> Los gallegos [199] hubiéramos arreglado esto en menos de una semana pero, ¡qué quiere!, se metieron quienes usted sabe, Raimundiño dice que los aventureros, los patriotas, los jugadores de ventaja, los mesías y los mártires de la China y

> del Japón, y ya ve como acabo todo: con el país ahogado en sangre […]. (*Mazurca…*, 124)
>
> España pide en la Sociedad de Naciones la retirada de voluntarios […] sin la presencia de los aventureros foráneos la guerra hubiera durado menos de la mitad […]. (*Memorias…*, 165)

¿Cuál España pidió su entrada y cual pidió su salida?; pero no fue sólo la presencia de combatientes lo que alargó la guerra; sino la intervención de potencias extranjeras con apoyo económico y suministros bélicos a favor de uno de los bandos en lucha.

Pero, volviendo al tema de esta disertación; CJC trató la guerra, en general, de una forma muy simplista. En una entrevista, CJC recordó los años de la postguerra en estos términos: "eran los años del hambre, los años de las persecuciones, los años del exilio, años tristísimos. Yo era el mismo, creo que soy de las personas que menos ha cambiado […]."[200]

LA CULPABILIDAD:

El sentimiento de culpa en CJC lo encontramos en numerosos personajes que, por diferentes motivos, lo expresa unas veces asociado a aspectos más personales, como lo sexual, la violencia u otras decisiones, de acuerdo a normas sociales o religiosas. En su novelística, la culpabilidad aparece desde *La familia de Pascual Duarte* a *Madera de boj*, aunque su peso desde una trama a otra sea diferente. Pero se puede observar una tendencia de presentar la responsabilidad y la culpabilidad como algo más colectivo que individual. Aceptar la responsabilidad colectiva es, también, una forma de diluir las responsabilidades individuales, e incluso trasladar al azar toda la responsabilidad:

> 129.: nadie debe suponer que has delinquido nadie es delincuente por cometer delito ni la virtud ni el pecado son causales sino que responden a las leyes todavía no del todo expresadas de la nostalgia geométrica del azar (*Oficio…*, 24)
>
> Ni los vencedores ni los derrotados de entonces son culpables ni de su victoria ni de su derrota, probablemente cocidas ambas a sus espaldas y por una minoría: o por dos minorías, una a cada lado de la dramática frontera de la sangre. Los culpables son otros --y por fortuna ya casi desaparecidos-- y es doloroso que los justos se sientan en la obligación de hacerse perdonar, en sus siempre honestas conciencias, lo que no hicieron ellos sino los pecadores. (*Vuelta de hoja*, 138)[201]

> Dándole vueltas a la cabeza se aprende que los esclavos, en su calculada y suplicante abdicación, propician el abuso, transigen con la injusticia y toleran, cuando no aplauden, la ramplonería. La derrota vuelve a los hombres abyectos, a las almas abyectas, y de la abyeccion jamás se sale sino es aliándose con la guadaña de la muerte. A quien denuncia el desmán del abuso, de la injusticia y de la ramplonería, los esclavos le buscan las vueltas para que claudique y se sume al rebaño en que tan arropados se sienten. Los esclavos siempre quieren encontrar una inmediata y enmierdadora razón para todo, y del avisador de ruindades se preguntan: ¿qué quiere?, ¿qué pretende?, ¿a qué aspira? ¿A dónde va? (*Desde el palomar*...,156-157) [202]

> De lo bueno y de lo malo que pasa en España—y aquí ahora están pasando bastantes cosas, casi todas buenas y algunas todavía sin diagnosticar—no tienen la culpa ni los chinos ni nadie de puertas afuera, sino que la tenemos única y exclusivamente los españoles, queramos o no queramos. El echar la culpa al prójimo fue siempre muy socorrido arbitrio […]. (*Cachondeos*…, 79) [203]

GALICIA EN LA OBRA DE CJC:

> Soy gallego y así lo pregono orgullosamente a los cuatro vientos; proclamo a voz en grito mi compromiso con Galicia, su historia y su cultura; […].
> CJC [204]

Aunque parezca paradójico, el galleguismo es quizá el tema más complejo y polémico al abordar a CJC: sí por un lado Galicia y los gallegos aparecen en casi toda su obra (directa o indirectamente), y en su tercera etapa, Galicia fue marco narrativo de tres novelas: *Mazurcas para dos muertos*, *La cruz de San Andrés* y *Madera de boj*. Algunos críticos y estudiosos dan por asumido la vinculación de CJC con Galicia en su mundo literario (su ambiente y sus paisajes, personajes, su folclor, e incluso, el empleo del gallego) e identifican esto con la *galleguidad*, entendiéndose como la expresión de la nacionalidad gallega en el siglo XX; en cambio, para otros, el tema Galicia no pasó de ser una referencia personal de un autor, si gallego por nacimiento, españolista por decisión, y consideran que su acercamiento a los temas gallegos fueron más una postura personal y literaria, que un compromiso de índole nacionalista.

Ambas posturas pueden llegar a ser extremas, y ambas pueden tener elementos ciertos y erróneos, pues se tendría que definir que es la nacionalidad; y sí ésta puede expresarse sólo en ciertos aspectos, por ejemplo el literario, o, sí por el contrario, es además extraliterario y más abarcador. Ian Gibson (2003, 263-264), subrayó el marcado interés que sintió CJC en ser aceptado y reconocido como un escritor gallego

que escribía en castellano, y de su sensación de frustración por la crítica de intelectuales gallegos a *Mazurca para dos muertos*, y de sus expectativas con *Madera de boj*. Es interesante que Gibson no hiciera referencia a *La cruz de San Andrés* (quizá para no tomar partido en la polémica sobre la acusación de plagio). [205]

En una entrevista, hecha por Mariano Gómez Santo, "¿Se considera usted novelista gallego?," la respuesta de CJC fue tajante: "Hombre, siendo novelista y gallego, no me voy a considerar un pederasta chino" (Citado por García Marquina, 2005, 267). Sara Suárez, refiriéndose al aspecto idiomático y el uso del gallego dijo: "Siendo Cela gallego, nada tiene de particular que el idioma de su niñez y familia [206] aflore continuamente en sus obras, asimilado y mezclado con el castellano" (100).

Carlos Cásares considera que en *Mazurca*…, los galleguismos empleados por Cela no reproducían el habla gallega real; pero que sí cumplía con un papel estético-literario más que lingüístico. En esencia, las críticas por el uso del gallego son similares, e incluso intercambiables, con la crítica que se le hizo respecto a *La catira.*

Sobre el uso del gallego como lengua en CJC, las evidencias parecen indicar que su conocimiento fue más coloquial y que no lo llegó a dominar plenamente. Olivia Rodríguez señaló que el dominio que CJC poseía del gallego translucía: "[…] un idioma que nunca llegó a dominar del todo, a pesar de sentirse atraído por él, y utilizarlo momentáneamente en sus textos, aparte de incurrir en galleguismos en su castellano escrito" (13). Esto fue reconocido por el propio CJC, cuando en carta a Ramón Otero Pedrayo, del 3 enero 1953, agradeciéndole el prólogo a su primera edición en gallego de *La familia de Pascual Duarte,* CJC le comentó:

> Como deseo que las cosas salgan lo mejor posible, he suspendido, casi heroicamente, la traducción que yo mismo había iniciado. No quedaba como deseaba verla. Mi gallego—un gallego de las Rías Baixas y no muy cultivado—es peor de lo necesario y he renunciado, no sin dolor, ha [sic] llevar la versión hasta el fin. (*Retorno a…*, 237)

Pero ¿el conocimiento de una lengua y su uso literario conlleva el tener y/o tomar partido por una determinada consciencia nacionalista?, en el caso de que la respuesta fuese afirmativa, habría que incluir, por ejemplo, a Federico García Lorca y excluir, por el contrario a Valle Inclán y, en cierto sentido a Pardo Bazán. El uso de un idioma, como lengua literaria ni excluye ni da en sí sentido alguno de nacionalidad, y puede responder a otras exigencias: acceso a un mayor público lector, editoriales e incluso, entre 1939 a 1975, a presiones oficiales.

Enrique Porrúa, *El discurso postmodernista en la triologia gallega de CJC*, [207] argumentó, limitándose a las novelas estudiadas en su trabajo:

> El hecho de que Camilo José Cela haga entrar el mundo cultural de Galicia en el campo de las Bellas Artes, le atribuye un ser que hasta entonces se había intentado negar. El escritor fue testigo de la marginalización que hizo el régimen franquista […]. Durante el franquismo Galicia no fue objeto de una elaboración literaria en la obra de CJC, esto no se produce sino hasta 1983, en pleno período democrático, año de aparición de *Mazurca para dos muertos*. (28)

La anterior cita hay que tomarla en su contexto particular pues se refiere a Galicia como marco narrativo novelístico. Las referencias a Galicia y a los gallegos, aparecen ya en sus primeros cuentos: "Don Anselmo," "Marcelo Brito," "Don David," y su primera novela *La familia de Pascua Duarte*, en el sargento Adrián Nogueira quien: "era hombre discreto y reservado como todos los gallegos […]" (89). También hay referencias a diferentes regiones gallegas, especialmente Iria Flavia, en su libro de viajes *Del Miño al Bidasoa* y en forma directa o indirecta, en todas sus obras.

Por otra parte, se le crítica una posición acerca de aquella Galicia, de testigo mudo, e incluso sordo, a las reivindicaciones y demandas que otros intelectuales venían planteando por el reconocimiento de la pluralidad nacional de España, incluyendo la lengua, y su silencio contrasta, también con afirmaciones que CJC hizo sobre la catalana en el mismo momento.

Otros sectores de la crítica hacen un gran esfuerzo por resaltar su genialidad como el máximo escritor español de la segunda mitad del XX, y además de resaltar en él su carácter de escritor gallego: Manuel Mandines afirmó que CJC en *Mazurca para dos muertos* "demuestra ser más gallego que un orvallo cayendo sobre Santiago, y comprender el alma gallega como si hubiese sido él quien la hubiese creado" (Mandines, 185), opinión altamente discutible; pero de momento sigamos en esa línea con el trabajo de Ana María Platas Tasende, y más reciente el de Olivia Rodríguez, *Retorno a Iría Flavia, obra dispersa y olvidada, 1940-2001*(2006) donde lo de *dispersa* podría ser cierto, pues las narraciones seleccionadas aparecen en diversas compilaciones; pero en cuanto a *olvidada* hay otros muchos ejemplos de sus escritos todavía *olvidados*; pero eso es otro tema.

Olivia Rodríguez en su introducción hizo un esfuerzo por presentar el tema de Galicia como una constante en CJC, reuniendo una treintena de artículos, entre más

de los mil cuatrocientos que CJC escribió,[208] e hizo referencia al ingreso de CJC a la Real Academia Galega en 1944 (dato que no suele aparecer en las autobiografías o biografías oficiales consultadas, a excepción de la de Ana María Platas Tasende).

Adolfo Sotelo Vázquez,[209] *Camilo José Cela, perfil de un escritor* (2008), el cual merece un aparte, pues a diferencia de la obra de Olivia Rodríguez presenta algunos materiales *inéditos* de CJC que sirven para marcar significativamente su actitud hacia Galicia. Sotelo Vázquez considera a Antonio Vilanova, Gonzalo Sobejano, Jorge Urrutia y Darío Villanueva como cuatro de los mejores estudiosos celianos.[210] Une a modo de epíteto el gentilicio gallego a CJC, como sí se quisiera por repetición convencer al lector de este hecho. Haber nacido en Galicia no tiene que conllevar necesariamente a sentirse gallego nacionalista; sino sólo al hecho de haber nacido en esa nación española. CJC además de ser gallego por nacimiento era hijo de gallegos: "La familia de mi padre tiene cierto lustre y cierta antigüedad en la historia de Galicia […]" y "Mi madre nació en Santiago de Compostela el 23 de junio de 1895."[211]

Adolfo Sotelo continúa con su la línea de exposición resaltando su afición y valoración por la obra de CJC, al menos para algunos géneros literarios: "No me guía la pasión de lector entusiasta sino la fría constatación de historiador de la literatura española, si afirmo que Cela es el mayor escritor de libros de viajes de esa cadena literaria y que *Viaje a la Alcarria* (1948) es el eslabón de mejor porte y suficiencia estética entre los libros de este género […]" (Sotelo, 35). Y sigue "En el fascinante tomo *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993), continuación de *La rosa* (1959) —dos de los libros de memorias más importantes de la literatura española de la segunda mitad del XX— […]" (Sotelo, 163).

Sotelo constata la participación de CJC en una revista gallega, *Finisterre*, donde publicó algunos fragmentos de *Mrs. Caldwell…* (122); dicha revista inició su primera etapa del 1 de septiembre de 1943 a octubre de 1946, llegando a publicar treinta y dos números, subrayando que: "Cela colaborando junto con Vicente Risco, Otero Pedrosa, Eugenio Montes y Celso Emilio Ferreiro" (Sotelo, 128), y continua "[…] y llegó a ser director de la revista desde el verano de 1947 hasta el final del otoño de ese mismo año, cuando se fraguaba la segunda época […]" (128) e incluye una carta inédita de CJC con una argumentación interesante:

> De *Finisterre* me habían echado ya—mejor dicho, para ser más claro, me habían puesto en el disparadero para que me marcharse—invocando poco más o menos, que no era un joven de costumbres piadosas. Los católicos, esa plaga que se está ensañando con el triste cuerpo de nuestra pobre, ¡ay querida España!, iniciaron una elegante ofensiva contra mí—capitaneado por el director de *Finisterre*, el hijo de puta que atiende por Leopoldo Eulogio Palacios— […]."[212] (CJC citado por Sotelo, 130)

Lo curioso, máxime con lo que le gustó a CJC el papel de víctima, especialmente por la ralea clerical, es la fecha en que aparece como director de la revista, y que este hecho no haya sido recogido ni en sus libros de memorias, ni en las biografías oficiales, incluida la de la Fundación, ni por ninguna de las consultadas. En *La obra completa* sólo recogen cuatro trabajos publicados en esta revista: "Elegía a un jardín familiar," febrero 1946; "Hablo con el príncipe," marzo de 1946; y "Con una mano sobre la espada que duerme," de abril de 1946 y "Un cuento a la vieja usanza" de diciembre de 1949.

A los efectos de este trabajo, lo más significativo es la inclusión del texto de una conferencia i*nédita* que pudiera aclarar algunas lagunas al respecto. Dicha conferencia se titula "En torno a la figura de Emilia Pardo Bazán," y fue impartida en el Centro Gallego de Madrid,[213] el 23 de mayo de 1951, en un ciclo de conferencias en homenaje a la escritora gallega, y en el Centro Gallego de Barcelona, el 30 de marzo de 1953, con las correspondientes adaptaciones. De la misma veamos primero el uso de una lengua literaria:

> El intelectual gallego, como todo intelectual bilingüe—el catalán o el belga, pongamos como ejemplos más a la mano—se encuentra siempre con el problema, no sólo técnico sino incluso, a veces, de conciencia, de tener que optar por una de las dos lenguas que maneja, problema no siempre de fácil solución, jamás claro y mucho menos resuelto de antenamo. […] El intelectual gallego, puesto en trance de optar entre escribir en castellano o en nuestra lengua vernácula, no tiene, evidentemente, más que dos caminos a seguir: o tirar por el uno o hacerlo por el otro, porque la simultaneidad de ambos, aun siendo de sintaxis análogas, no llevaría, al final de su labor, a más meta que la confusión. […] Federico García Lorca, escritor en lengua castellana, publicó poesías en gallego; Rosalía de Castro, que era la pura y misma esencia de Galicia, escribió parte de su obra en Castellano […]. Rosalía de Castro o Curros Enríquez, prefirieron el gallego. La Pardo Bazán o Valle-Inclán[214] optaron por el castellano. (CJC citado por Sotelo, 179-180)

Y este sería un dilema a resolver por los intelectuales gallegos bilingües, cual lengua debían usar como la lengua literaria (y para no dilatar la cuestión excluiría al propio

CJC), a fin de dar a su obra la proyección más universal posible, en los que CJC denominó "galleguismo a la europea," es decir, abierto y de puertas hacia fuera. Pero sigue subyacente el hecho que por orden del gobierno, 31 de diciembre de 1951, se había prohibido el uso del gallego como lengua literaria, incluso, dentro de la Real Academia Gallega, de la cual era CJC miembro desde 1944; pero esto es otra cuestión.

Otro aspecto significativo pregunta cuál Galicia debía ser el marco literario, negando la Galicia que más apareció en sus páginas:

> A mí particularmente, una Galicia de hórreo y de foliada me interesa tan poco como una España de pandereta y de navaja en la liga. […] Yo quiero una Galicia pujante, una Galicia actual y europea, una Galicia sin analfabetos, sin mendigos, sin arados romanos y sin mujeres descargando bultos en las estaciones del ferrocarril. Quizá se pierda parte del tipismo pero sin duda alguna se ganaran muchos puntos en nuestro histórico caminar. Una Galicia con una Universidad, y una industria, y una flota, y una agricultura prósperas y boyantes, es mi pequeño sueño. Sí esto no es amar a Galicia, que Dios me perdone. (181)

La realidad que se constata en sus páginas cuando se refiere a Galicia no es la de sus sueños precisamente, sino por el contrario la *folclórica y pintoresca*, de las meigas, la Santa Compaña, el hombre lobo sacamantecas, y nunca la Galicia aislada y atrasada, la del minifundio, la de la emigración forzada de sus gentes a América o después de la II Guerra Mundial, de mano de obra barata a Europa.

Volviendo un momento a la pertenencia de CJC a la Real Academia Gallega (RAG), según la Secretaria y sus archivos se sabe que CJC fue propuesto académico correspondiente el 4 de enero de 1944, por Manuel Casas Fernández (presidente de la RAG de 1942 a 1960), Alejandro Barreiro y Ángel del Castillo, y elegido miembro el 16 de enero de 1944. Lo que no queda claro es sí fue para llenar vacíos en dicha institución o por méritos del candidato, y sí fue por méritos, cuáles eran estos en 1944.

CJC sería nombrado académico de Honor, por decisión de la Junta de Gobierno de la RAG, el 7 de julio de 1979, elegido el 29 del propio mes, y su acto de ingreso se efectuó el 20 de enero de 1980,[215] junto a otro académico Joseph M. Piel. En dicha ocasión CJC leyó el discurso *Breves consideracions encol da lingua*, en gallego, el cual fue contestado por el entonces presidente de la RAG, don Domingo García Sabell. Hasta aquí el informe de la Secretaria de la RAG.

Pero, también por sus archivos se sabe que la RAG tuvo varias publicaciones: el *Boletín de la RAG*, 20 de mayo de 1906 hasta diciembre de 1980, con un total de 360 números; interrupto entre 1980 al 2000, cuando se reinició su publicación con el número 361. *Cuadernos de Estudios Gallegos,* entre 1944 al 2003 publicaron 116 números, y *Cuadernos da lingua*, de 1990 hasta la actualidad ha publicado 22 números. No hay constancia de ninguna colaboración de CJC en ninguna de estas publicaciones, ni de haber apoyado o promovido el uso del gallego, siquiera dentro de dicha institución. A la interrogante de sí CJC fue un gallego galleguista, debemos tomar sus palabras en cuanto a la existencia de Dios: Eso sólo Dios lo puede saber.

Notas del capítulo VI:

[1] *Cuatro figures del 98—Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Azorin— y otros retratos y ensayos españoles*, 1961, apareció originalmente en *Papeles de Son Armadans,* julio 1958.

[2] La cita está tomada de *Quevedo. Espejo cóncavo del imperio*. Madrid: Silex Ediciones, 1985.

[3]"Culpemos a la primavera" en *Esas nubes que pasan,* y en *La obra completa*, II. Este cuento apareció en una antología de cuentos españoles de Pedro Bohigas en 1946.

[4] "El Duero venía loco" de Segismundo Luengo, en *La obra completa,* IX.

[5] Dedicada a don Rodrigo Manrique, conde de Paredes, su título original es *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre, el Maestre don Rodrigo*, escrita en 1476 y publicada en Sevilla, 1494. Una de las obras más significativas e importantes de su tiempo y de toda la literatura española.

[6] En *San Camilo…,* hay una enumeración de siglas, que recuerda la Danza de la Muerte: "[…] por las ventanillas abiertas asoman los fusiles, muchos automóviles llevan iniciales pintadas, las más frecuentes son, UGT, PSOE, CNT, FAI, AIT, PC, POUM, JSU, SRI, UHP, seguramente hay más ¿usted entiende esto?, pues no, la verdad es que yo no entiendo ni palabra, […]" (249).

[7] "La penúltima novela" en *Café de Artistas y otros cuentos.*

[8] Revista *Juventud*, Madrid, 10 de septiembre de 1942. Reseña al poema de Dionisio Ridruejo "Al primer caído de la División Azul" en *La obra completa,* IX, 173-175.

[9] Publicado en el Seminario *Juventud*, hacia 1940s, una serie dedicada a José Antonio Primo de Rivera (Aguinaga, 4).

[10] "Divagación" en *Mesa revuelta,* (39-40): "Que la victoria es morir sobre el campo o clavar el estandarte en la torre más alta. Y también huir sin descomponer la figura, la sonrisa en los labios y el ademán ligeramente cínico. Ser o no ser, ya se sabe. Y ser entero y verdadero—como Dios manda—, y no truhán o romántico."

[11] "A pie y sin dinero. (Loa al Arma de Infantería en el día de su patrona)." *El Alcázar,* el 8 de diciembre de 1949.

[12] En *La cucaña, La rosa* (64), afirma haber escrito poesías durante su niñez: *Oda al mar* y *Madre, madre,* y que su madre las guardaba; pero durante la guerra civil se perdieron.

[13] CJC, *Poesía completa*.

[14] De septiembre de 1935, *Poesía completa*, 32.

[15] Escrito en 1936 y publicado en 1945. Cuenta con tres dedicatorias: 1945, 1960 y 1963.

[16] *Poesía completa*, 62-69.

[17] "Con la mochila al hombro y una paz infinita en el corazón" en *La obra completa,* VI, 9-16. Originalmente publicado en *Papeles de Son Armdans*, CXV, febrero 1964.

[18] "El juego de la lógica y la cardiaca" en *Desde el palomar de Hita*, 155-163.

[19] "La carne derrotada. Segunda parte" en *Desde el palomar de Hita*, 178.183.

[20] "Líos de faldas" en *Desde el palomar de Hita*, 191-196.

[21] No he podido precisar la fecha de este escrito, y tomo como referencia la fecha de publicación de esta compilación de narraciones, es decir 1963.

[22] "La gota de tinta" en *Desde el palomar de Hita*, 145-154.

[23] La cita está tomada de Ángel Valbuena Prat. *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

[24] "Typical Spain" en *La obra completa*, VI. Publicado en *Papeles de Son Armdans*, CXIII, agosto 1965.

[25] "Cuando Madame Suzanne aun no hablaba arrastrando las eres," en *Los viejos amigos. Primera serie*, *La obra completa,* VIII, 176-178.

[26] "La verdadera identidad de M. Paul Antoine de l'Apacerie" en *Los viejos amigos. Primera serie*, en *La obra completa*, VIII, 195-197.

[27] "La doma del niño" en *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones*, 95-98.

[28]"¡Ah, la ordenación social!" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 206-208.

[29] Como los compradores de muebles sanitarios de lujo en *La colmena*.

[30] Publicado en el seminario *Destino*, Barcelona, entre el 18 de marzo de 1961 al 11 de agosto de 1962. Apareció como libro por Editorial Noguer de Barcelona, 1962, con el antetítulo "El cuento de la buena pipa," en *La obra completa*, VIII.

[31] En *Tobogán de hambrientos*, *La obra completa,* VIII, 580.

[32] "La galera de la literatura" en *Mesa revuelta*, 279-296.

[33] "Soledad Pantoja" en *Los viejos amigos. Primera serie*, *La obra completa*, 184-186.

[34] "Novísima teoría de los cupos. I" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 117-119.

[35] "Cuestión de suerte" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 165-167.

[36] "Eso que veníamos llamando el destino" en *La obra completa*, X, 170-172. Originalmente en *Baleares*, Palma de Mallorca, 27 julio de 1950.

[37] "El calculo y el azar" en *La obra completa*, IX, 686-688. Originalmente en *Baleares*, Palma de Mallorca, 15 de julio de 1950.

[38] "El abrelatas de oro" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras,* 103-106.

[39]"El domador de abejas" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras,* 110-113.

[40] "El calendario del corazón," esta narración fue publicada en *ABC*, Madrid, 5 de octubre de 1963, bajo el título de "Con humildad, con esperanza y paciencia…", como se señala en el tomo VI de su *La obra completa.*

[41] *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 187-189.

[42] "Economía política bailable" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 155-157.

[43] *Memorias, entendimientos y voluntades*, 23.

[44] "Los zapatos de la Noche de Reyes," en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras,* 160-162.

[45] "Doña Concha" en *El gallego y su cuadrilla, y otros apuntes carpetovetónicos*.

[46] "Con aire de factoría" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 267-269.

[47] *Primer viaje andaluz* en *La obra completa*, VI.

[48] En *El hombre a que se le vació la cabeza*, revista *Extramundi*, Año I, número IV, invierno 1995. En este cuento un hombre obsesionado con la idea de tener la cabeza vacía se suicida.

[49] El caso del Monasterio de Oliva vendido a Fernando Beloso, Director del Banco Español de Crédito, en 1928 por un valor de 3,000 pesetas, y revendido, en 1929 a William Raudolph Hearst, a través de su asesor artístico en España, Arthur Bayne, por 85,000 dólares, para su traslado a California. El De Young Museum, se montó la portada manierista de la iglesia (1964), un incendio, el daño y el extravió de muchas piezas afectaron la reconstrucción general. El 3 de junio de 1931, la II República española lo había declarado Monumento Nacional, y las evidencias indican que el traslado de las piezas ocurrió entre marzo a junio de 1931.

[50] A pesar de la fecha de publicación de estos libros de viajes, los materiales básicos fueron recogidos en diversos viajes en un espacio de tiempo relativamente más breve. Más detalles se pueden consultar en la obra de David Henn, *Old Spain and New Spain. The Travel Narratives of Camilo Jose Cela* (2004).

[51] "Carta a una dama amiga sobre los gozos y dolores de la amistad" en *Los viejos amigos. Segunda serie*, 307-311.

[52] "Anuncios por palabras" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 193-195.

[53]"¡Ah, la ordenación social!, en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 206-208.

[54] *Del Miño al Bidasoa*, en *La obra completa,* IV, 351.

[55] *Del Miño al Bidasoa*, en *La obra completa,* IV, 376.

[56] Originalmente publicada en *Papeles de Son Armadans*, CLV, febrero 1969 y fechada 13 de noviembre de 1968, sirve de introducción a *Los viejos amigos*, en *La obra completa*, VIII.

[57] Introducción al tomo octavo de *La obra completa*, Editorial Destino, y publicado en *Papeles de Son Armadans,* CLV, febrero de 1969; bajo el título "Multitud, vasto desierto" del 3 de noviembre de 1968.

[58] Su hijo aseguró que era agnóstico y en la petición de anulación del matrimonio religioso con María del Rosario Conde Picarea (1944), CJC afirmó que a "los veintidós años se convirtió en ateo." Y por tanto era nulo desde el punto de vista de la Iglesia.

[59] La prohibición de obras de CJC en los primeros años estuvo, en gran medida, condicionada a la crítica adversa desde la prensa eclesiástica, principalmente a partir de 1943. Las condenas más severas provinieron de *Razón y Fe*, y de *Ecclesia*.

[60]"Retroturismo" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 230-232.

[61] "1993" en *Desde el palomar de Hita*, 100-108.

[62] "Marcas y patentes. Segunda parte" en *Desde el palomar de Hita,* 136-144.

[63] *Primer viaje andaluz. La obra completa,* VI, 271.

[64] "Many of the literary and erotic attitudes known as *romantic agony* derive from tuberculosis and its transformations through metaphor. Agony become romantic in a stylized account of the disease's preliminary symptoms (for example, debility is transformed into languor) and the actual agony was simply suppressed […]. Gradually, the tubercular look, which symbolized an appealing vulnerability, a superior sensibility, become more and more the ideal for women—while great men of the mind—and late nineteenth century grew fat, founded industrial empires, wrote hundreds of novels, made war, and plundered continents." (Sontag, 1978, 29-30)

[65]"Eros y Koch" en *El juego de los tres madroños*. *La obra completa,* tomo 33, Ediciones Destino y Editorial Planeta, 1990.

[66] Gonzalo Correas (1571-1631) Humanista español, autor de *Vocabulario de refranes proverbiales y otras fórmulas comunes del habla castellana*, terminado en 1627, e impreso por primera vez en 1906 en base a una copia manuscrita del siglo XVIII para la Real Academia Española. La edición original fue descubierta entre los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid en 1967 y publicado en una edición crítica para especialistas ese mismo año. En el año 2000 se editó la versión final y definitiva bajo el título *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, donde se registran más de 250,000 refranes, tanto españoles como clásicos grecolatinos.

[67]Se presentan dos tipos de *loco carnavalesco*, el loco real *utilizado* para animar algunas fiestas populares, carnaval u otras para recolectar fondos y el loco simulado, un profesional, *hombre de placer*, quien recurría a *locuras* para divertir a otros.

[68] "La eterna canción", en la revista *Medina*, 25 de octubre de 1942. Tomado de *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*.

[69] Conferencia pronunciada en el Club de *La Vanguardia,* Barcelona, en septiembre de 1976, y compilado en *Los vasos comunicantes*, 65-83.

[70] CJC: " André Bretón, el penúltimo epígono del romanticismo [...]." *Los vasos comunicantes,* 95.

[71] Havelock Ellis (1859-1939), médico y psicólogo inglés, que centró sus estudios en la sexología, entre sus obras, publicó, en colaboración con John Addington Symonds, *Sexual Inversion* (*La inversión sexual*), 1897, considerada como una de las primeras obras de carácter científico sobre la homosexualidad, donde se catalogaba de enfermedad. Se le considera el creador de los conceptos autoerotismo y narcisismo, que empleará S. Freud en sus trabajos.

[72] "Un peldaño que sólo la muerte ahorra: el climaterio" en *Los vasos comunicantes*, 85-96.

[73] "Multitud, vasto desierto" en *La Obra completa*, VIII.

[74] "Las *Canguras*" en *Los viejos amigos. Primera serie*. *La obra completa,* VIII, 248-251.

[75] La moral tradicional la condenó por motivos morales y sociales, al considerarla una aberración ("vicio nefasto," "aberración," "delito o peligro social," "relación socialmente disolvente," etc.), a pesar de ser más o menos tolerada (cuando no era objeto de escándalo público); pero no socialmente aceptada. Hacia principios del XX en España se acentúa esa relativa tolerancia siempre que quede dentro del ámbito de lo discreto y privado. Entre los más reconocidos e influyentes sexólogos, el Doctor Gregorio Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual* (1926), explicaba que la homosexualidad masculina implicaba una debilidad del varón, una *feminidad* del hombre, y Freud consideraba a la

mujer como un hombre castrado. El Doctor Marañón, entre otros, planteaba que el desarrollo sexual *del varón normal* se producía en diversas etapas, pero con dos momentos definitorios: la primera, típica en la adolescencia y la primera adultez, con una cierta indiferencia hacia el objeto deseado, etapa de experimentación sensorial y sexual, sin estar determinado el tipo de la *mujer elegida* (relación sexual). Sí ésta era cumplida satisfactoriamente, el hombre adulto (psíquica y sexualmente), estaba capacitado para buscar el tipo de mujer determinado (relación amorosa). Se advertía de que en ciertos individuos de no madurar psicológicamente podían estancarse en la primera etapa, y en casos extremos experimentar con prácticas bisexuales u homosexuales, u otras formas de sexo no convencionales. En estas ideas está implícita la necesidad de la prostitución como la forma social más adecuada para que los jóvenes varones normales puedan superar la primera etapa.

[76] Rosario Conde aseguró que CJC "tenía una verdadera obsesión contra el Opus Dei" y su hijo agregó a sus fobias la homosexualidad. La conocida polémica en que se vio envuelto CJC, por sus declaraciones sobre Federico García Lorca y las reacciones que éstas provocaron están muy documentadas en *Cela, el hombre que quiso ganar*, de Ian Gibson.

[77] El asesinato de Federico García Lorca, agosto de 1936, ha sido muy polemizada. Su muerte fue utilizada por la propaganda republicana de ejemplo de la crueldad e irracionalidad de la represión nacionalista. En la postguerra y dentro de la política cultural del régimen, se intentó una revalorización de su figura (despolitizarlo) y de su obra (desmitificarla). En 1955 se publicó un tomo de lujo las llamadas *Obra completa*, con la aprobación del General Franco. Su muerte fue presentada por la propaganda del régimen como un error trágico y sin sentido en tiempos confusos, y hasta como consecuencia directa y exclusiva de motivaciones personales (homosexualidad).

[78] "La zurra a la literatura" en *Desde el Palomar de Hita*, 16-23.

[79] *Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote.* (Obra de teatro para conmemorar el centenario de la Generación del 98; por encargo del gobierno de la Comunidad de Madrid; la obra nunca fue estrenada, y publicada en Madrid, en octubre de 1999).

[80] En *Papeles de Son Armadans,* número 13, abril de 1957 se publicaron tres de los seis, poemas gallegos de García Lorca: "Madrigral a cibda de Santiago," "Canzon de cuna pra Rosalía Castro, morta," y "Danza da lua en Santiago." En ese mismo número aparecen tres de CJC; "Romanxe da historia natural," "Canzon pra unha muller aldraxada po lo tempo," y "A unha rapariga garatuxeira, chamada…"

[81] Las referencias a ser *judío* favorecen el juego con el tiempo de la narración, de dar la impresión que se narra un tiempo lejano o, quizá, un homenaje a Quevedo o a Pío Baroja, o al momento en que se publica. En *La familia…*, Pascual Duarte precisa que aunque su padre era portugués (18) y a pesar "que borracho y pendenciero si sería, pero cristiano viejo y de la mejor ley […]" (26).

[82] "La voz del pueblo, la voz de Dios"; según este refrán, los rumores siempre tienen algo de razón: "cuando el río suena, piedras trae."

[83] "Cachapera" según el glosario que aparece en esta obra dice: "Lesbiana." El diccionario registra, únicamente, y como locución propia de la provincia de Valladolid, la acepción *choza hecha de ramaje*.

[84] "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 63-74. Publicado en *Revista Alegría y Descanso*, Madrid, en noviembre de 1941.

[85] Anna Mercade recogió varios estudios realizados en España sobre el lesbianismo, y en la medida que una encuesta de estas características pueda ser confiable (Mercade, 99).

[86] S. Freud, *Contribuciones al simposio sobre la masturbación* (1912), sostuvo: "Se puede hablar asimismo de un retorno terapéutico de la masturbación […]. Muchos habían hecho, como yo, la experiencia que significa un gran progreso cuando el paciente, en el curso del tratamiento, vuelve a

permitirse la masturbación, aunque sin tener el propósito de permanecer detenido en esta fase infantil" (Freud citado por Arango, 97).

[87] "Conversación registrada en cinta magnetofónica" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 101-105.

[88] En el arte y literatura del Siglo de Oro el incesto suele tener referencias a obras o pasajes de la mitología clásica grecolatina (por lo general en su vertiente latina), bíblicas, u otras fuentes cultas; las que se mezclan con fuentes populares folklóricas, los cuentecillos populares, etc. A excepción de las bíblicas, las restantes fueron tratadas con una gran libertad por los artistas.

[89] El escenario es Arabia, es decir, un lugar lejano, exótico, misterioso y sobre todo ajeno, no cristiano. Sabeos en referencia al reino de la mítica Saba, en el suroeste de Arabia.

[90] Feliciana Enríquez de Guman, poeta y dramaturga sevillana. Prácticamente desconocida por la historiografía literaria.

[91] "Adán y Eva" en *Gavilla de fabulas sin amor*, 43-50.

[92] "Sipnosis para la tragedia del desamor" en *Gavilla de fabulas sin amor*, 159-165.

[93] "La señora" en *Gavilla de fabulas sin amor*, 203-208.

[94] "Canis futuens" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 75-78.

[95] Pío Baroja en *Fantasías vascas*, escribió: "Yo me veo por los montes de Guipúzcoa o de Navarra al frente de una partida, viviendo siempre al acecho […] yo me veo de cabecilla con cuarenta o cincuenta hombres […]" (Baroja citado por Buckley, 1982, 46). Ignacio Elizalde, afirmó que a pesar de que rehuia de la creación de tipos, los personajes de Baroja tenían un elemento común "puede haber en ellas un sitio a un personaje principal que aparece ser el centro de la acción […] suelen ser agitados, turbulentos, inquietos, sin un fin concreto, hasta que caen como muñecos, cuando se les rompe el resorte, cuando les falta el deseo de vivir" (Elizalde, 35).

[96] "El mirador de El Clarín" en *Desde el palomar de Hita*.

[97] El Código Penal de 1944 tipificaba el adulterio como una figura delictiva que podía conllevar hasta siete años de prisión. El artículo 449 lo definía "Yaciendo algún hombre con mujer casada, no sabiendo que lo era, no debe ser acusado de adultero;" y limitaba esta figura: "El adulterio será castigado con la pena de prisión menor. Comete adulterio la mujer casada que yace con el varón que no sea su marido y el que yace con ella, sabiendo que es casada, aunque después se declare nulo el matrimonio," el artículo 452: "El marido que tuviese manceba dentro de la casa conyugal, o notoriamente fuera de ella, será castigado con prisión menor. La manceba será castigada con la misma pena o con el destierro" (Mercade, 45-46).

[98] En *Toreo de salón*, encontramos a "Joaquín, a secas. Si no se llama Joaquín, a secas, cae por su base el cuento. Joaquín, a secas, fue maestro antes que lo pusieran en la calle por republicano. Joaquín, a secas, tuvo amores con la señora de un coronel de carabineros que se llamaba Leonorcita Mayoral" (66-67).

[99] "Sobre la retribución del polvo conyugal" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 91-94.

[100] "Mi tita Claudia" (Ejercicio en prosa que contiene versos) en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 69-74.

[101] *Del Miño al Bidasoa, La obra completa,* tomo IV.

[102] "El vicio de la lectura" en *Desde el palomar de Hita*, 73-81.

[103] "La manifestación" " en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 107-111.

[104] "Don Antipatro Ceuta Sardina da una vuelta de rosca a su corazón" *Los viejos amigos. Segunda serie.* En *La obra completa*, VIII, 326-328.

[105] "Las tres primas," en *Los viejos amigos. Segunda serie*, en *La obra completa*, VIII, 494-496.

[106] *Viaje a la Alcarria*, en *La obra completa,* IV, 40.

[107] Este pasaje es interesante, si bien es cierto que Pascual Duarte lo escribe estando ya preso y en espera de su condena a muerte, el momento que él está describiendo aun gozaba de libertad, por lo que ha sido considerado como una premonición.

[108] "Una vieja foto con dos niños" en *Los viejos amigos*, *primera serie. La obra completa*, VIII, 253.

[109] "El espejo," publicado en *La Hora*, Madrid, 4 de febrero de 1948 y compilado en *El espejo y otros cuentos*.

[110] "El espejo" en *El espejo y otros cuentos*.

[111] "La nueva vida de Encarnación Ortega Ripollet, alias Mahoma" compilado en *El espejo y otros cuentos*, 29-36, publicado en revista *Feria,* Madrid, 7 de junio de 1952.

[112] "El mundo en el que se regala, de premio, la ilusión" en *Los viejos amigos. Primera serie.*, en *La obra completa*, tomo VIII, 205-207.

[113]"El recuerdo de un tiempo difícil" en *Papeles de Son Armadans,* Número 41, agosto 1959, 117.

[114] "El Club de los Mesías" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alusiones*. Publicado en Seminario *Juventud*, Madrid, número 41, 28 de enero de 1943.

[115] "El recuerdo de un tiempo difícil" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 163-164.

[116] "Defensa del indiano" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 177-180.

[117] En esta época fueron famosos los trabajos tendientes a explicar como la psicología y comportamiento del individuo varia significativamente dentro del colectivo. Por citar sólo tres: 1896 *Psicología de la masa,* Gustavo le Bon (1841-1931); 1911 *El hombre mediocre*, de José Ingenieros, donde diferencia tres tipos de hombres: inferior, medio (mediocre) y el idealista. "El hombre mediocre es incapaz de usar su imaginación por concebir ideales que le propongan un futuro por el cual luchar." Y en 1930, el conocido ensayo *La rebelión de las masas,* de José Ortega y Gasset; "Masa es todo aquel que no se valora a sí mismo."

[118] "Yo soy mejicano." En *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 132-134.

[119] "El gallito del buche de oro" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 71-75.

[120] "La tierra de promisión" en *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones / Cuentos entre desgarrados y humorísticos*. En el tomo II de *La obra completa* hay una nota del propio autor quien dijo que fue originalmente publicado antes de 1947, y posiblemente en *Campana* de la División Azul.

[121] "Los niños y las niñas del paseo," en *Los viejos amigos. Primera serie,* en *La obra completa*, VIII, 50-52.

[122] Entrevista en el *Paris Match*, 23 de enero de 1998, concedida a Victoria Prego y citada por Francisco García Marquina, 2002, 368.

[123] En la fuente consultada, aparece una nota a pie de página de CJC, que con su habitual ironía dijo: "La frase fue copiada, más tarde, por múltiples oradores desaprensivos." ¿Se incluiría entre éstos?

[124] Napoleón Bonaparte murió en cautiverio inglés en la Isla de Santa Helena, el 5 de mayo de 1821.

[125] *Tobogán de hambrientos* en *La obra completa*, VIII.

[126]"Seso de más" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 196-198.

[127] *Judíos, moros y cristianos* en *La obra completa,* V.

[128] "Media filiación" compilado en *La obra completa,* II. Publicado originalmente en *Arriba,* Madrid, 25 de noviembre de 1949.

[129] "El volcán. (Cuento para histéricas)" en *Primer Plano*, 15 de octubre de 1950, ver *El espejo y otros cuentos*, "El ciervo, trofeo de caza […] tenía una cabeza llena de cuernos, como los sueños que, según el profesor Jung, implican trastornos gástricos." (127)

[130] "Las corbatas" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 223-226.

[131] Esta aclaración de CJC se debe a que el nombre del fundador del Opus Dei fue Josemaría (una palabra).

[132] *El asno de Buridan,* artículos publicados en *El País*, Madrid, del 26 marzo de1983 al 15 junio de 1985. La cita fue tomada de "Flor de neurolalia" del 22 de octubre de 1983.

[133] "El primo pobre" en *Los viejos amigos. Segunda serie*, *La obra completa,* tomo VIII.

[134] Publicado originalmente en *Información*, Madrid, 21 enero 1947, y compilado en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, p. 14-16.

[135] "Sobre España, los españoles y lo español" en *Cuatro figures del 98—Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Azorin— y otros retratos y ensayos españoles*, 1961, apareció originalmente en *Papeles de Son Armadans,* septiembre de 1958.

[136] *Del Miño al Bidasoa* en *La obra completa,* IV, 351.

[137] "La gota de tinta" en *Desde el palomar de Hita*, 145-154.

[138] *Primer viaje andaluz* en *La obra completa*, VI.

[139] *Judíos, moros y cristianos*, en *La obra completa*, V.

[140] "Hace falta un don Juan" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 144-146.

[141] "El misterioso asesinato de la Rue Blanchard" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 63-74.

[142] *Primer viaje andaluz,* en *La obra completa*, VI.

[143] Personaje de *Café de artistas*, que reaparece en *Los viejos amigos. Primera serie*, tomado de *La obra completa,* VIII, 53-55.

[144] "Los niños y las niñas del paseo," en *Los viejos amigos. Primera serie,* en *Obra completa*, VIII, 50-52.

[145] "Mi prima Julita, cantaba como una alondra," *Los viejos amigos. Primera serie*, en *La obra completa*, VIII, 289-291.

[146] "Don Obdón y su hijo Celedonio," *Los viejos amigos. Segunda* serie, en *La obra completa*, VIII, 429-431.

[147] "El niño de la Banca Privada, banderillero," en *Los viejos amigos. Segunda serie, en La obra completa*, VIII, 145-147.

[148] "Pelayo Tenebron, poeta antiguo" en *Los viejos amigos. Segunda serie*, 284-286.

[149] Madrid descripto "[…] de tanta multitud de moradores, de tan copiosos tratos, de tantas mercancías, de tanto negociantes, de tan grandes príncipes, de tantos títulos, de tantos caballeros, de tan graves Consejos, de tan innumerables ministros, de tantos guardas, de tantos oficiales y, finalmente, de tan variados compuestos como forman su monstruoso cuerpo, su portentosa e increíble grandeza" (Romero-Díaz, 87).

[150] *El diablo cojuelo* (Madrid, 1641), en diez *trancos*, presenta multiplicidad de personajes, juegos con el tiempo y el espacio; la fragmentación y encadenación (una sucesión de escenas independientes entre si, y como hilo conductor la vida de los habitantes de Madrid); ante testigos presenciales, el Diablo cojuelo y Cleofás Pérez Zambullo, que *ven y oyen* lo que acontece a los personajes. Hay además juegos de palabras, contrastes de ideas, uso del doble sentido, intertextualidad, asociaciones de ideas, lenguaje *popular* y elementos costumbristas (diversiones, tipos de bailes, juegos, y otras actividades de la época).

[151] *Judíos, moros y cristianos* en *La obra completa*, V, 261.

[152] "Visita a la ciudad" en *Arriba,* Madrid, 25 de julio de 1950.

[153] "Otra vez en la ciudad" en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de septiembre de 1950.

[154] "El campo, la ciudad, el campo…, esa margarita" en *La Vanguardia*, Barcelona, 16 de noviembre de 1950.

[155] Sería interesante comparar las obras de CJC entorno a ciudad ↔ campo, con la visión dada desde otros puntos de vistas, por ejemplo la película *Surco*; y éstos con la historia española de la época.

[156] "Filemón Gomis Tortajada llega a Madrid" en *Los viejos amigos. Primera serie*, en *La obra completa,* tomo VIII, 136-138.

[157] "Rosita" en *Los viejos amigos. Primera serie*, en *La obra completa*, tomo VIII, 313-315.

[158] "Con la mochila al hombro y una paz infinita en el corazón" en *La obra completa,* VI, 9-16. Originalmente publicado en *Papeles de Son Armdans*, CXV, febrero 1964.

[159] Castratro agrícola oficial de 1926 para La Mancha, Extremadura y Andalucía, destaca la existencia de 896,084 propietarios con un total de 15,512,816 hectáreas, y en esta categoría, la existencia de 7,266 propietarios (el 0.8%) que poseían 6,388,441 hectáreas (el 40.9%); y la presencia de 1,250,000 familias con "tierras insuficientes", es decir que solo le permitía un autoconsumo, debiendo complementar sus ingresos con otras actividades; y 2,000.000 de familias sin tierras, que trabajaban como braceros. Los grandes propietarios a fin de mantener los jornales bajos recurrían a traer cuadrillas de jornaleros eventuales (gallegos, asturianos, etc.). Los vaivenes de la Reforma agraria, en la república, no solucionó esta situación.

[160] *Judíos, moros y cristianos* en *La obra completa*, V.

[161] Y cabe la pregunta si esto fue casual o tendrá su coña adicional. Quizá CJC *olvidó* que las armas, fusiles y revólveres cuentan con una mirilla delantera.

[162] En *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 61-64.

[163] *La catira*, dividida en dos partes, presenta una no casual diferencia en el tratamiento del primitivismo: en la primera, la violencia es extrema, ante la carencia de orden o ley; en la segunda parte, hay presente un cierto orden legal. La primera parte, si bien no está explícitamente dicho, contiene alusiones a la Guerra civil española, 1936 a 1939; la segunda, quince años después, 1951 a 1954. Esto parece tener una segunda intención, de carácter político-comercial. Marcos Pérez Jiménez (1914-2001), en 1948 participó en la Junta Militar que derrocó el gobierno del Presidente Rómulo Gallegos en 1948 (autor, entre otras, de *Doña Bárbara*), en 1952 desconoció el resultado de un plebiscito y se instaló en la Presidencia de Venezuela desde el 2 de diciembre de 1952 al 23 de enero de 1958, cuando fue derrocado.

[164] El Spaghetti Western, subgénero cinematográfico popularizado en España, y que como señaló Oscar Barrero (1992) le sirvió a CJC para crear su parodia, invirtiendo la *leyenda negra española* tan popularizada por ciertos sectores norteamericanos: "[…] ya no estamos en la mal llamada España profunda; sino en la Arizona conocida a través de las películas del Oeste […] el sexo patológico, la violencia desaforada, la muerte. Todo ello contemplado desde el peculiar distanciamiento, tal vez sólo posible en este autor" (357-358). Entre España e Italia, escenarios predilectos para su rodación; entre 1962 a 1978, se produjeron más de quinientos títulos. En España los directores que más incursionaron fueron los hermanos Romero Marchent; Joaquín Luís, considerado su introductor y Rafael, el más famoso. Mario Camus (director de *La colmena* en 1982), había producido también esta modalidad: *La cólera del viento* (1970).

[165] Según Francisco García Marquina, CJC obtuvo "La licencia para torear en plazas de tercera categoría: para el toreo disponía Camilo de dos ingredientes básicos que son el afán de exhibicionismo y el valor" (2005, 78).

[166] Doctrina que plantea que el juez tiene como único deber y obligación la aplicación de las leyes vigentes, de acuerdo al resultado del juicio y en el mayor beneficio de la sociedad y del acusado, limitándose a una función técnica. Esto implica que no están dentro de sus competencias cuestionar la justeza de las leyes que aplica.

[167] "Marceo Brito," revista *Medina*, números 11 y 12, del 19 de mayo y 5 de junio de 1941, en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*.

[168] "Marcelino Brito" en *Esas nubes que pasan, La obra completa,* II, 60-61.

[169] "La administración de la miseria" en *Desde el palomar de Hita*, 164-170.

[170] Por su texto sabemos que Pascual ha matado, al menos en dos ocasiones, al Estirao y a su madre, y que *remató* al conde don Jesús. En esta novela CJC no hizo ninguna crítica contra el sistema judicial, el juez, o los funcionarios penales, ni siquiera sobre las condiciones de encarcelamiento (las cuáles, producto de la Guerra Civil, fueron de hacinamiento y duras las únicas referencias que CJC hace están idealizadas).

[171] "La administración de la miseria" en *Desde el palomar de Hita,* 164-170.

[172] Designados un total de 41 los senadores, por el rey Juan Carlos I, quienes se integraron en diferentes Grupos Parlamentarios (13 para Acción Independiente (GPAI); 10 para Independiente (GPI); 9 para el Mixto (GPMX); 7 Centrista (GPC); y dos para grupos regionalistas: 1 para Entesa dels Catalans; y 1 para el Grupo Vasco), con mandato del 15 de junio de 1977 al 2 de enero de 1979. Los designados en el GPAI fueron: 1- Azcarate Florez, Justino, 2- Beque Cantón, Gloria, 3- Carvajal y Urquijo, Jaime, 4-

Cela Trulock, Camilo José , 5- Fuentes Quintana, Enrique, 6-García Sabell, Domingo, 7- González González, Antonio, 8-Marías Aguilera, Julián, 9-Ollero Gómez Carlos, 10- Ortega Sporttorno, José, 11- Riquer-Morena, Martín de, 12-Sampedro Sáenz, José Luís, y 13- Serna y Gutiérrez-Repide, Víctor de la.

[173] Publicado en el 12 noviembre 1968, tomado de *La obra completa*, VIII, 17-18.

[174] "El verdugo," comedia negra, de 1963. Director Luís García Berlanga, quien participo en su guión junto a Rafael Azcona y Ennio Flaiano. Y los papeles protagónico de José Isbert (el verdugo Amadeo) y Niño Manfredi (José Luís, su indeciso sucesor y yerno.)
Amadeo: -Me hacen reir los que dicen que el garrote es inhumano. ¿Qué es mejor la guillotina? ¿Usted cree que se puede enterrar a un hombre hecho pedazos?
José Luís: -No, yo entiendo de eso.
Amadeo: -…Y que me dice de los americanos. La silla eléctrica son miles de voltios. Los deja negros, abrasados. ¡A ver donde está la humanidad de la silla!
José Luís: -Yo creo que la gente debe morir en su cama. ¿No?
Amadeo: -Naturalmente; pero sí existe la pena de muerte, alguien tiene que aplicarla.

[175] *El Alcázar*, 23 de enero de 1949.

[176] En *ABC*, Madrid, 27 de octubre de 1963 con el título "Sort y su castillo. El señor Sambola. Las mulas."

[177] "Epicedio en prosa en alabanza de un mártir gallego" en *Mesa revuelta.*

[178] "Escapando de las flechas de Sagitario" en *Mesa revuelta.*

[179] Cita que además es un buen ejemplo de cómo utilizaba intertextos en sus obras, y en ésta en particular con la muletilla de "no creo que me traicione la memoria," quizá refiriéndose a que cita de memoria.

[180] En esa misma obra de teatro se recuerda las matanzas de Paracuellos, "en Paracuellos no caben los asesinados" (93) este lugar ha sido un símbolo de la represión y crueldad de la República; pero no he podido hallar ninguna referencia a las matanzas, como la de Badajoz u otras similares ocurridas, incluso con anterioridad a Paracuellos, por los nacionales. En la selección de ejemplos, y en la omisión de otros, CJC deja rastros y evidencias de su *imparcialidad*.

[181] "La administración de de la miseria." *Desde el palomar de Hita.*

[182] En *La obra completa,* VI. En *La familia de Pascual Duarte* no hay una referencia a la quema de una iglesia con personas dentro; en la versión oficial franquista sobre la ocupación de Torremejias se narra que fueron asesinados (quemados vivos) varios rehenes de las milicias republicanas.

[183] Entre mediados de 1942 a julio de 1946, las relaciones del régimen con el pretendiente don Juan fueron especialmente tirantes. La relación de CJC con el movimiento monárquico, aparece recogida por Pedro Aguilar: "Oscar Bernat—médico amigo de Cela—cuenta que hacia el año 1947 Cela escribió en el seminario que por aquel entonces tenía el sindicato estudiantil de la Falange, un artículo que resultaba bastante impertinente en el que se menospreciaba a Don Juan: *Yo pertenecía a Avanzadilla Monárquica, habla Bernat, junto con la duquesa de Valencia, Miguel Sánchez Herrero y Joaquín Otero (los cuatro formábamos la Junta Directiva de la organización) y decidimos darle una paliza a Cela […]. Desde ese momento colaboró con nosotros en la revista clandestina El Barrendero, donde publicó lo que, para mí, es el mejor texto que escribió en toda su vida "Cara a cara y sin careta," un artículo en el que defendía la causa monárquica de don Juan frente a Franco. El jugaba a estar en un cargo de Franco. Desde luego colaboró con nosotros de una manera intelectual, no llegó a participar activamente en nuestras luchas con los falangistas*" (Aguilar, 106). Aparte de esta declaración, no he podido encontrar más elementos o fuentes históricas que corroboren esto, ni siquiera en CJC.

[184] Entrevista a CJC, 17 de marzo de 1974, en Paris con motivo a la venta en Francia de *San Camilo, 1936*; y publicada en *La Vanguardia,* Barcelona.

[185] CJC no hizo referencia bajo qué circunstancias se restablecieron los símbolos monárquicos (borbónicos) que él consideraba "nacionales y de todos." El bando nacional, 26 agosto 1936, restableció la bandera bicolor y el 27 de febrero de 1937, la Marcha Real o de los Granaderos, ambas por órdenes directas del General Francisco Franco. La bandera bicolor fue establecida por Real Decreto de Carlos III en 1785 y desde entonces, a excepción la II República, sólo se ha modificado el tipo de escudo en la franja amarilla, la actual versión es del 5 de octubre de 1981. La Marcha Real o Marcha de los Granaderos se menciona por primera vez, en *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la infantería* (1761) de Manuel de Espinosa de los Monteros. Cuenta de música sin letra, pese a varios intentos. En 1770, Carlos III la declaró Marcha de Honor e Isabel II la transformó en Himno nacional de España, Real Decreto del 13 de octubre de 1843. Durante la I República se proyectó un cambio de la bandera española: rojo, blanco y azul; lo que no se ejecutó por restablecerse la monarquía borbónica. Como otro elemento que CJC *olvida* es que la antigua bandera del Imperio español (fondo blanco con una cruz de Borgoña en rojo) fue adoptada como bandera por los partidarios de la rama carlista desde 1837.

[186] "Contestación al discurso de don Antonio Rodríguez-Moñino sobre *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*" en *Los vasos comunicantes*, 333-345.

[187] "Salutación del optimista" en *Vuelta de hoja*, 7-14.

[188] "Las salpicaduras heridoras" en *Vuelta de hoja*, 70-73.

[189] Por su condición médica dado de baja, inútil total, por la Caja de Recluta Nro. 2 de Madrid, sirviendo en la Junta de Compras de Material del Ministerio de Guerra (o de Defensa Nacional) donde dibuja mapas.

[190] Adolfo Sotelo Vázquez, en "Introducción a *La familia de Pascual Duarte*," Espasa Calpe SA, 2da. edición, 2006) citó las versiones de Ernesto Giménez Caballero, Lazarillo se ha levantado y anda otra vez: "Por su enfermedad no le admitieron en una Bandera de Falange para ir al frente. Y se las arregló de modo que se enroló en la Legión a ver si le pegaban un tiro. No le pegaron el tiro. Pero vivió la dureza del legionario por tierras extremeñas." Víctor Ruiz Iriarte Primera novela (*Juventud*, Madrid, 25 febrero de 1943): "Cela anduvo años atrás, entre legionarios, por estos campos de Extremadura." Según Ramón Buckley (1982) CJC estuvo: "formando parte del tercio de la legión extranjera que unas semanas después habían de invadir Extremadura" (98). "Camilo José, cruzó las líneas poco después del levantamiento para incorporarse al Tercio de la Legión en Extremadura" (105). Quizás estas opiniones sean producto de muy diferentes fuentes, e incluso del propio CJC, quien durante el Congreso Internacional de Prensa en Chile (1952), CJC alardeó ante los delegados comunistas de su heroico pasado como legionario, lo que fue recogido por la prensa española. Las relaciones con el General Millán de Astray, según el propio CJC, se remontan a la conferencia "Universidad e Imperio," en la Universidad Alcalá de Henares, octubre de 1940, donde el General Millán de Astray le felicitó y le envió de regalo una foto dedicada.

[191] Según CJC en *Memorias…,* su primer intento fallido fue el 23 de julio de 1937 (154-156). El segundo, el 22 de septiembre de 1937, en esta ocasión exitoso. CJC obtuvo un permiso para abandonar el país debido a su condición de inútil total y ciertas relaciones de su padre con Indalecio Prieto, Ministro de Defensa (CJC precisó que dichas relaciones no eran de amistad personal) (163). Las incidencias del viaje aparecen en la obra citada. Alistado voluntario y destinado al Regimiento de Infantería Bailen # 24, en Logroño, Compañía de Depósitos; se ofreció voluntario al frente de Aragón, el 25 de octubre, el convoy fue atacado, cerca de Farlete en los Monearos el día 26. CJC resultó herido de metralla de una granada en el pecho, con pérdida del conocimiento, llevado a un hospital de sangre y trasladado el día 27 o 28 a un hospital militar en Logroño, siendo dado de acta el 2 de noviembre, y nuevamente declarado no apto para el servicio militar por el Tribunal Médico Militar de Logroño, "clasificado paradójicamente como inútil total por tuberculoso" (García Marquina, 2005, 34).

[192] Tras su alta del hospital, se trasladó a casa de su tío Pío Cela "hermano menor de su padre y que ostentaba un cargo en el Movimiento […] no se moverá de León por tres meses [...] sale para el Padrón, 3 de febrero de 1938 […] en La Coruña y según el propio Cela; en La Coruña lo pasó muy bien, (en *Memorias…*, relató que :"práctica piragüismo en el mar de Rizor […] por las tardes juega chapó en el Sporting […]." Algunas de las cosas que CJC narró han sido desmentida, entre otras por Paloma Díaz Castroverde, *La Voz de Galicia*, marzo 2001, sobre las relaciones que CJC dijo haber mantenido con su padre, el Capitán Legionario Luciano Díaz de Castroverde.

[193] La conocida carta de ingreso al Cuerpo de Investigación y Vigilancia, 30 de marzo de 1938. Dicha carta estuvo *olvidada* en los archivos, hasta que el Inspector de policía Eugenio F. B., encargado del traslado de los archivos desde La Coruña al Archivo Histórico Nacional, la encontró, sacándole fotocopia, enviándola a la revista *Fuerza Nueva*, y al periódico *El Alcázar* (órganos de la extrema derecha española), que se encargaron de hacerla pública, como parte de una campaña de descrédito contra CJC por considerarlo un *traidor*.

[194] El 4 de diciembre de 1938, se alistó como voluntario, destinado al Regimiento de Artillería Ligera Nro. 16, Batería 17, de guarnición en La Coruña. Será trasladado, con su unidad, de La Coruña a Valladolid; de Valladolid a Zaragoza; de Zaragoza al pueblo de Gallur, a unos 30 kilómetros del Ebro. El 9 de enero de 1939 destinado a Zaragoza y desde allí, en tren, para Extremadura, destinado a Majada de la Bora, donde su unidad tiene alguna actividad bélica. Vuelven a ser movidos a Torremejías, del 8 de febrero al 3 de marzo de 1939, y el fin de la guerra, 1ro. de abril 1939-, en el frente, cerca de Castellón, hasta mediados de abril cuando pudo regresar a Madrid. Por su participación en la artillería fue ascendido a "Cabo habilitado" y su servicio terminó con una declaración de inútil para el servicio militar. Según Francisco García Marquina: "30 de mayo 1939 paso al Hospital Militar de Castellón, luego a La Coruña en la Plana Mayor del Regimiento y el 21 de junio fue licenciado como inútil por tísico" (2005, 39).

[195] Entrevista publicada en *El Mundo*, Madrid, el 9 de abril del 1994.

[196] "Beatriz, antes Presen" en *Los viejos amigos. Primera serie*, en *La obra completa*, VIII, 33-35.

[197] *Viaje al Pirineo de Lérida*, en *La obra completa*, VI.

[198] Banderas Gallegas, fuerza auxiliar formada por la Falange Española (FE-JONS).

[199] Con esta cita parece olvidar que el General Francisco Franco también era gallego, y como dijo su hermana Pilar: "Nosotros somos gallegos, siempre hemos vivido en Ferrol, hasta sabíamos palabras gallegas […]" (Franco, 105).

[200] "Para decir necedades ya están mis contemporáneos," en *El Mundo,* Madrid, 10 de mayo de 1996.

[201] "El libro de Laín" en *Vuelta de hoja,* 138-141. En *Cambio 16*, en 1976.

[202] "El juego de la lógica y la cardiaca" en *Desde el palomar de Hita,* 155-163.

[203] "Naranjas de la China" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 79-83.

[204] "Escrito en Madrid," en *ABC*, Madrid, 10 de enero de 1999, citado por Antonio Sotelo Vázquez, 17.

[205] La jueza del Juzgado de Instrucción Número 2 de Barcelona, y la fiscal Raquel Amado, consideran que hay evidencias de plagio en esta novela y por tanto los derechos de propiedad intelectual de la señora Formoso fueron violados, además basándose en la opinión de Luis Izquierdo—catedrático de literatura española de la Universidad de Barcelona—quien argumenta (según el periódico *El País,* 21 de abril de 2009), que hay "un supuesto de transformación, al menos parcial de la obra original." La juez y la fiscal consideran que para que esto se haya producido, la editorial Planeta tuvo que facilitar a CJC la obra original, por lo cual es responsable de los hechos en la persona de José Manuel Lara de

Bosch, consejero delegado de dicha casa editorial. Esta situación reabre el avispero celiano una vez más.

[206] Según *La cucaña, La rosa*; su padre hablaba en gallego con su amigo Noriega Varela; pero no con su esposa ni el resto de la familia. Lo cual era lo habitual dentro de la clase social y cultural a la cual pertenecía su familia.

[207] Enrique Porrua, *El discurso postmodernista en la triologia gallega de CJC*, disertación doctoral en Texas Tech University.

[208] Hasta la fecha, y de forma provisional he podido recopilar más de 1400 artículos de diversos contenidos.

[209] Adolfo Sotelo Vázquez es director de la cátedra Camilo José Cela de Estudios Hispánicos de la Universidad Camilo José Cela. No hay nada más parecido al culto a la personalidad, que el culto a la personalidad.

[210] En el prólogo de su libro, página II.

[211] *La cucana,* páginas 25 y 46 respectivamente.

[212] Leopoldo Eulogio Palacios (1912-1981), fundó la revista *Finisterre* y su primer número fue en enero de 1948; dicha publicación duró un año, y contó con doce números.

[213] Centro Gallego de Madrid, "bajo la presidencia de Lobo Montero –destacado militar con ademanes muy franquistas- […]" (Sotelo Vázquez, 165).

[214] Lo que no he podido aclarar es hasta que punto fue bilingüe Ramón de Valle-Inclán.

[215] En *Retorno a Iria Flavia*, 205, aparece como el 16 de enero de 1980.

Capítulo VII

Aspectos formales y procedimientos escritúrales

Saber y callar, es la regla. Incluso cuando se hacen trampas, sin reglas no habría juego.
Arturo Pérez-Reverte (*El club Dumas*, 136).[1]

El escritor antes y durante el proceso de creación de su obra puede servirse de las más diversas fuentes y tendrá que elegir y desarrollar los temas escogidos y en la forma que más convengan a su proyecto, no sólo el lenguaje literario (no sólo el idioma empleado), la estructura, los *trucos* y recursos a utilizar, las modalidades más útiles y que mejor reflejen su obra, a fin de que ésta sea lo mejor acogida posible por el lector. Muchas de las técnicas formales que la literatura moderna reclama para sí han estado presentes en diversas etapas anteriores. En lo formal es relativamente fácil destacar esos nexos hereditarios pero no sucede lo mismo con el contenido (substrato ideológico) que debe haber variado significativamente.

Si el pensamiento clásico rechazaba toda ambigüedad y buscaba la máxima *claridad, lo preciso* en su comunicación, lo que llevó a San Jerónimo (342-420) a expresar en su *Adversus jovinianum* (h.393-395. n.e.):

> Hay una tal barbarie entre los escritores, los vicios de estilo vuelven confuso en tal grado sus discursos, que hemos llegado al punto en que no se consigue entender ya quien está hablando y de qué se discute […]. Todo es presa de tales inextricables nudos verbales que se podría repetir con Plauto: ¡*Aquí nadie —excepto la Sábila—puede entender nada!* Pero, ¿qué son estas brujerías verbales? (Citado por Eco, 2005, 106)

El Barroco buscaba precisamente lo contrario: *lo oscuro*, llegando a ser un objetivo en sí mismo. "Honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes" (Góngora citado por Dorra, 97-98).[2] Pero ¿por qué este interés por ser oscuro, difícil? La respuesta la encontramos en una carta de Luís de Góngora (1561-1627) acerca de su *Soledades* (1613)[3] de fecha septiembre de 1615:

> Si tiene capacidad de quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren, de honroso, en dos maneras considero que me ha sido honrosa esta poesía: sí entendida por los doctos, causarme ha autoridad; siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina […] Demás que honra me ha causado hacerme escuro a los ignorantes […] pues no han de dar las piedras preciosas a animales de cerda […]. (Góngora citado por Valverde, 52)[4]

Antes de continuar es indispensable aclarar un aspecto, si bien la *oscuridad* constituía un fin en sí mismo tanto para el autor y para el lector, el Góngora de *Soledades* en poesía o Baltasar Gracián (1601-1658) en *El oráculo manual* (1647)[5] son posiciones extremas del Barroco, período extremadamente complejo para ser simplificado mediante limitarlo a ese solo aspecto.

Para organizar este capítulo tomemos de guía las opiniones de Sara Suárez, *El léxico de Camilo José Cela* (1969), uno de los estudios más importantes en referencia a los aspectos formales de la obra de CJC. Suárez afirma que en la obra de CJC hay "un barroquismo por complejidad funcional de la forma," pero señala que estos aspectos citados varían y/o se combinan de formas muy diferentes de una obra a otra, siempre en función de los objetivos ulteriores del escritor:

> Aparente desbarajuste perfectamente ordenado, enumeraciones de léxico muy especializado y siempre sonoro y castizo; mezcla sin transiciones de lo narrativo a lo coloquial, intercalaciones de tópicos familiares, especificaciones traídas por los pelos ajenas al hilo de la narración, machaconas repeticiones y anáforas que son el estribillo conductor. Un barroquismo por complicación funcional de la forma. (Sara Suárez, 19)

> El barroquismo que a partir de ahora, reinara poderoso en su obra, es polifacético y cambiante, siempre funcional, predeterminado, en cuanto a léxico, estilo, construcción, por el tema. (Suárez, 20)

CJC optó en general por la técnica de ocultar la estructura narrativa (lo denominaba el *andamiaje*) y el hilo conductor ["Aparente desbarajuste perfectamente ordenado"] los cuáles deben ser reconstruido por el lector guiándose por la existencia de palabras claves, pistas sueltas (lo que CJC denominó *novela reloj*), mediante un cierto encadenamiento de aspectos dados en forma de reiteraciones ["machaconas repeticiones y anáforas que son el estribillo conductor"] y con el uso y abuso de donde un lenguaje literario simulando una oralidad ["enumeraciones de léxico muy especializado y siempre sonoro y castizo"] con frecuentes digregasiones en la narración ["intercalaciones de tópicos familiares, especificaciones traídas por los pelos ajenas al hilo de la narración"].

ESTILO Y PROCESO CREATIVO:

CJC estaba consciente de que durante el proceso creativo el proyecto inicial puede presentar diversas e incluso radicales giros y cambios:

> El novelista no sabe adonde va. A la aguja de la brújula que marca el norte a su pesar, le sucede lo mismo. El novelista acota una o equis parcelas de la vida, le aplica, para su disección, un tecnicismo que necesita conocer fundadamente, y espera a que salga con barbas para llamarle san Antón o a que no para decirle la Purísima Concepción. (*La rueda.*…, 12-13)[6]

> […] don Anselmo Prieto Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace, que son las tres normas que se deben tener presentes, el modelo es Emilio Zola o doña Emilia Pardo Bazán, ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual, el decorado debe dibujarse primero y pintarse después con mucha precisión, aquí no valen licencias porque los personajes pueden escaparse sí no se encuentran a su gusto, […]. (*Madera.*…, 295-296)

Existe un consenso casi unánime en cuanto al estilo ecléctico de trabajo de CJC, de acuerdo a sus propias palabras el escritor debía partir de ideas básicas y reelaborarlas hasta sus límites, en plena libertad creativa que le garantizará sus objetivos:

> Ya tenemos seis ciegos. Media docena de ciego bien manejados, pueden dar mucho juego. (*Historias.*…, 15)

> La puerta giratoria es un bonito símil, algo así como una metáfora a la que se le puede sacar mucho partido, El Café de Artistas está lleno de bonitos símiles. (*Café.*…, 15)

> Si la literatura es, como parece ser, el reflejo de la vida, no debe culparse al honesto escritor que trata, casi siempre suspirador como un agonizante, de levanta acta de lo que ve, del hecho doloroso y amargo que le es dado contemplar sin más que descorrer los visillos de su ventana. (*La rueda.*…, 16)[7]

> La novela es siempre una concreta realidad y nunca una figuración y, por otra parte, éstas son cosas cuyo planteamiento es sobradamente conocido y cuyas conclusiones son sobradamente vagas e imprecisas. Una novela puede ser o no todo eso y aún muchas cosas más; puede pertenecer a esta o a la otra escuela, o a una escuela que esté todavía por inventar, y ser una magnifica novela o una novela calamitosa, que es lo más frecuente.
> A mí me parece que para el novelista es peligroso encorsetarse en una manera determinada y creer que son malas todas las demás. Por lo menos, yo he intentado, hasta donde he podido, todo lo contrario: creer que todas las formas son igual de buenas o igual de malas, y lo que prevalece, a la postre, es el

> talento del escritor, suponiendo que los escritores puedan ser capaces de tenerlo, cosa que más bien me inclino a no admitir. (*Mrs. Caldwell…*, 9-10)

Su técnica fue anotar las impresiones inmediatas y generalmente fragmentarias acumulando ideas, aspectos, temas que posteriormente utilizaría; Gaspar Sánchez, secretario personal de CJC por muchos años, describió un aspecto del estilo de CJC: "Cela utilizaba esta técnica para evitar las cacofonías, que le importaban tanto […] Cada página […] podría tener perfectamente 4 o 5 redacciones, en el mejor de los casos, en otros, quizás incluso mas" (Salas citado por Gibson, 2003, 265).

CJC tuvo siempre muy presente la necesidad de agradar a su lector e intentó siempre ganarse su *simpatía* por todos los recursos posibles, que pueden variar y combinarse en cada obra; pero la intención estará siempre presente:

> Y la novela, nadie debe olvidarlo, tiene como último y más importante fin la distracción del lector, su solaz, jamás la demostración de éste o aquel otro postulado estético; premisa que lleva implícita la obra narrativa, pero que, como en el andamiaje, y ya lo dije en cierta ocasión,[8] no deberá aparecer a la vista una vez concluida. (*Mesa.…*, 74-75)[9]

Su obra estará llena de juegos, como veremos en detalle más adelante, en los cuáles invitará a su lector a participar, sean estos un adelanto, vemos desde una falsa modestia hasta una prepotencia absoluta, llegando en ocasiones al insulto:

> Llevaba ya gritando varias horas, porque—para colmo de desdichas—era de parto lento. Ya lo dice el refrán: *mujer de parto lento y con bigote…* (la segunda parte no la escribo en atención a la muy alta persona a quien estas líneas van dirigidas. (*La colmena.…*, 22)

> Insisto en decirle a usted, lector estúpido, que las mujeres vulgares tenemos historia natural como las algas y los líquenes […]. (*La cruz…*, 73)

Salidas inesperadas entre humorística y grotesca:

> Bueno, hijo, bueno; no por ello debe desmoralizarse. Nadie nace sabiendo y los grandes sabios, antes de serlo, eran tan burros como usted, no se preocupe. (*Obra.…*, VIII, 69)

> Con el cadáver de la señorita Perséfone Méndez, cuando le llegue la hora, deberían hacerse croquetas reconstituyentes, croquetas para el mejor alivio de niños y niñas propensos a pajas y otros deleites. (*Canchondeos.…*, 43)

Digresiones en medio de una narración,

> En la Miss Margaret, el don Romualdo Ramírez veía la dulce paz del lago que languidece el albo cisne, mientras que en la Paquita de Castro del Río lo que Ramírez adivinaba era el bullidor torrente cabe cuyo tajo retumba el trueno y cruje el rayo devastador y hermoso.
> (¡Qué bárbaro, qué bien le salió a usted eso! ¡Mejor, ni Víctor Hugo! Gracias, gracias). (CJC citado por Suárez, 289)

El decir y desdecirse a la vez.

> […] porque además, y pensándolo bien, nunca estuve muy seguro de haber entendido a derechas; a lo mejor don Manuel no había dicho nada—a la gente no hay que creerla todo lo que cuenta—y aunque lo hubiera dicho… ¡Quién sabe lo que hubiera querido decir! ¡Quién sabe si no había querido decir lo que yo entendí! (*La colmena…*, 33)

> […] en esta casa de Finisterre en la playa de Langosteira, veraneó el escritor D. Camilo José Cela desde el año 1984 hasta 1989, a mí me parece que fue hasta el año 1988, quizá esté equivocado […]. (*Madera de boj,* 217)

La obra de CJC requiere no sólo de un lector activo sino constantemente atento, pues son muy frecuentes los saltos en el tiempo, de temas e incluso de voces, enredos, pistas y palabras claves (falsas o no) que suele dar un sentido de ambigüedad y en ocasión de total caos. Los varios niveles de lectura y/o la reconstrucción del texto pueden implicar una lectura con diferencias sustanciales: entre una *ingenua* a una *activa*. CJC en la introducción a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, se refirió a la *novela reloj*, es decir una obra construida de muchas piezas, que aunque parezcan independientes están interrelacionadas entre sí al punto de la falta o pérdida de una de ellas, por insignificante que parezca hace que toda la maquinaria (la novela) no funciones. Y es el lector el responsable y encargado de hacerla funcional.

CJC optó por la técnica de ocultar la estructura narrativa de su obra, bajo el argumento de *que la vida no tiene argumento,* y comparó su técnica con el proceso de construcción de un edificio que si bien requiere durante una etapa la necesidad de un andamiaje (una construcción auxiliar y provisional), éste debe ser retirado al concluir. CJC mantuvo dos posiciones básicas pero diferentes a la hora de crear una novela e interrelacionarse con ella: ubicarse dentro o fuera de ésta, partir una idea, situación, hecho *real* o no, y desde éste, por insignificante que fuese, someterlo a una serie de divagaciones y conexiones hasta agotar sus posibilidades; manipular ese detalle no sólo desde diferentes ángulos, sino dándole rienda suelta a la imaginación, dótale de una vida externa e interna, y seguir divagando sobre todas sus posibilidades reales e

incluso *irreales*, mezclándolos en un aparente desorden, que puede llegar a lo fantástico, a lo onírico o a la pesadilla; de lo tremendo y grotesco a lo costumbrista; en un recorrido por todas las posibles gamas de la expresión, CJC lo resumió con los cuatro estómagos que debían tener los escritores para digerir sus obras.

FRAGMENTACIÓN DE LA NARRACIÓN

La fragmentación sirve a diversos propósitos, entre los cuáles los más usados son ocultar el hilo narrativo, establecer diferentes niveles de lecturas, cuestionar la credibilidad del discurso y de las voces; crear la sensación de laberinto, duda y pérdida, entre otras. Para poder reconstruir la obra se debe encontrar y seguir su/s hilo/s narrativo/s, descodificarlo y tener acceso a los diferentes niveles del texto. El lector tiene que asumir la *lógica interna* del texto, las reglas del juego que el autor le presenta, e incluso *olvidar* que ésta no tiene que coincidir con la lógica fuera de la obra. Las pistas suelen estar en las reiteraciones o repeticiones de ciertos tópicos, ideas, incluso palabras, combinadas o no entre sí, que pueden llegar a variar, cambiar el sentido aparente del texto.

El estudio de las reiteraciones ha sido de gran importancia para varias escuelas y tendencias de crítica literaria, desde los formalistas y estructuralistas (buscar niveles jerárquicos e interrelacionarlos), o las psicologistas y/o psicoanalistas (bajo el supuesto de que el sujeto reitera, repite, sobre aquellos temas de los cuáles tiene y/o siente mayores carencias y necesidades o en sentido de las más reprimidas y por tanto, sirven de indicativo para conocerla e iniciar el proceso catártico). Pero formalmente y al margen de la validez de esas interpretaciones, queda la posibilidad de que el autor, desde un discurso, más o menos, controlado (lo que anularía la premisa psicoanalista y la surrealista de *escritura automática*) dotando al texto de la apariencia del fluir de consciencia, simulando estados oníricos o de consciencia alterada (y debe notarse que todas esas posibilidades no invalidan del todo las ideas estructuralistas).

CJC comparaba la técnica collage con un *cajón de sastre*, o viceversa, donde se mezclan todos los aspectos, tanto temáticos como formales de lo narrado; incluso los no vinculados directamente con la narración (*disgregaciones*) y que facilitan la fragmentación o por constante cambios (un calidoscopio) técnica que volvió a ponerse de moda hacia los 1950s, y en cierta medida como reacción a la novela objetivista. Con estas técnicas logra presentar múltiples escenas, al parecer inconexo o al menos

sin continuidad, una especie de polifonía que ayuda la multiplicidad de puntos de vistas, pero de forma que las hace no confiables.

Sara Suárez Solís, quizá siguiendo más la idea de barroco más formal que temático, afirmó que CJC al dejar de escribir narraciones lineales, comenzó a recurrir, cada vez con mayor intensidad, a otras formas formales más complejas. Esta crítica señaló como puntos predominantes: "abigarrados comentarios y punzantes comentarios en torno a unas figuras o unos aconteceres deformados en lo que interesa el chispazo, el aguafuerte; la anécdota pasajera o el retrato abocetado en parchazos multicolores; un argumento encadenado y resuelto por los métodos tradicionales; interés por la lengua hablada" (Suárez, 28). Un ejemplo de esta multiplicidad de perspectiva de un testigo observador se ve en el primer capítulo de *La colmena*, en el cual un sujeto observa desde su lugar todas las escenas diferentes que están ocurriendo el local, de forma más o menos simultánea, utilizando para esto un juego de espejos con que cuenta el café de doña Rosa.

ORDEN EN LA NARRACIÓN:

> […] las experiencias de la vida, aisladas entre sí, son vividas de una manera deshilvanada y contradictoria. Cierta dosis de desbarajuste y confusión es lo mejor para estimular las energías creadoras, los fragmentos mantienen la mente en estado de efervescencia, dan impulsos ilimitados.
> (Gracián citado por Andréu, 97)

> Así como vemos mezclar lo sagrado con lo profano, pasar de lo importante a lo frívolo, confundir lo malo con lo bueno, dejar un asunto para emprender otro, retroceder y adelantar a un tiempo, afanarse y descuidarse, mudar y afectar constancia, ser firme y aparentar ligereza, así también yo quiero escribir con igual desarreglo.
> José Caldaso. (*Cartas marruecas*. XXXIX., 179)

> Las cosas están siempre mejor un poco revueltas, un poco en desorden; el frío orden administrativo de los museos, de los ficheros, de la estadística y de los cementerios, es un orden inhumano, un orden antinatural; es, en definitiva, un desorden.
> CJC. (*Obra…*, IV, 233)[10]

Desde los inicios de su carrera, en 1941, CJC ya empleó este juego con el lector: una narración presentada en forma desordenada, cuestión que irá en aumento hasta su última novela; y así en "Marcelino Brito" ya leemos:

> […] ¿para qué queremos complicar las cosas sí en cuanto dejan de ser sencillas ya no las entendemos? Usted se preguntará por qué sonrío cuando digo esto. Usted se pregunta eso porque no interpreta los sentimientos del prójimo—los míos en este caso—con sencillez.
> ¡Voy muy desordenado, don Camilo José, y usted me perdonará! [11]

En su primera novela, al presentar a Pascual Duarte como el autor de sus memorias, justifica estas características de su narración, la que se reitera a lo largo de su obra, y muy especialmente en *Madera de boj:*

> Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que eso de seguir por
> la persona y no el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela, ya que, a más de que probablemente no me saldría, siempre estaría a pique del peligro que me daría el empezar a hablar y hablar para quedarme de pronto tan ahogado y tan parado que no supiera por donde salir. (*La familia…*, 31)

> […], algo ya se contó pero tampoco es malo repetir los renglones que no se acaban jamás de saber del todo, el tiempo no está confundido pero sí revuelto y esto hace que la gente pase por la vida tropezando, […]. (Cristo…, 205)

> La vida no tiene argumento porque tampoco tiene costumbre, la vida suele ser siempre muy desacostumbrada y monótona, la lógica del argumento discurre por camino distinto a su reciedumbre o a su debilidad, […]. (*La cruz…*, 54)

En *Madera de boj,* esta idea se repite, al menos nueve veces, comenzando en la página 14 y terminando en la 294-295:[12]

> ¿Esto no va demasiado revuelto?
> No, esto no va más que algo revuelto.
> ¿Cómo la vida misma?
> Si, pero esto procuro no decirlo. (*Madera…*, 14)

> […] la vida no tiene argumento, cuando creemos vamos a un sitio a hacer determinadas heroicidades la brújula comienza a girar enloquecidamente, y nos lleva cubierto de mierda donde le da la gana, a la catequesis, al prostíbulo, al cuartel o directamente al camposanto, también la muerte empieza a bailar su danza desorientada y confusa […]. (*Madera…*, 294-295)

Como parte de este mismo desorden ordenado, CJC presentó en muchas de sus obras un extremado equilibrio, como parte misma de la narración (una cadena de referencias que unen encadenando determinados aspectos en lo que parece una narración lineal o sin orden); en su novelística la podemos ver, en diferente grados, sí en algunas con un argumento casi lineal, *La familia de Pascual Duarte, Nuevas andanzas…, La catira,* en realidad establecen un ciclo interno; en otras: *Pabellón de reposo, La colmena, Tobogán de hambrientos,* etc., lo circular predomina la propia estructura.[13]

EL ENCADENAMIENTO PARA LA RECONSTRUCCIÓN

> […] la vida es una reiteración (fray Anselmo de Turmeda), la muerte es una reiteración (Nathaniel Lee), el amor es una reiteración (San Bernardo), la nausea es una reiteración (Sartre), la lujuria es una reiteración (Safo), la virtud es una reiteración (Olivia Sabuco de Nantes), la apología o el vilipendio de la pena de muerte es una reiteración (Lord Halifax y Pitaro, al respective). ¿Están de acuerdo conmigo en que el sencillísimo y más quintaesenciado arte también es una reiteración?
> CJC (*El asesinato…,* 148)

El encadenamiento del texto permite la reconstrucción del hilo conductor; ya por la vinculación de diferentes sucesos a un mismo personaje, o por algunos que parecen sin más vínculos que el casual; CJC denominó a esto el "juego de la buena pipa," es decir, algo que nunca tiene fin. La existencia de palabra/s clave/s es decisiva. En *La colmena,* cuando Marcos Martín está haciendo planes sobre su futuro, el lector sabe que Martín no ha leído una sección del periódico donde aparece una noticia que le afecta personal y directamente;[14] y mientras tanto, otros varios personajes si han leído esa sección del periódico saben lo que le amenaza: el juego radica en insistir en palabras claves *leer* y *periódico*: "Roberto lee el periódico," "Pablo Alonso dobla el periódico,; "Paco le dio un periódico doblado a…," "Doña Jesusa lee a Purita"; etc.. En este sentido, Carmen Díaz Casteñón, "Re-ordenación de un caos: *oficio de tinieblas, 5*"[15] planteó que existe una clave, en este caso una mónada completa, para reordenar y reconstruir el mensaje de la obra, y según la crítica:

> Necesitamos encontrar las palabras claves para entender la estructura que implican, pero, y aquí vemos la cumbre de su maestría, ese texto, esta necesidad es la clave empleada, no exterior al texto, ni convencional, sino derivada naturalmente de la misma realidad que oculta, nuestra realidad. (189)
>
> *Oficio de tinieblas, 5* tiene una absoluta concatenación lógica y un recurso lingüístico que sirve de base: la repetición, con toda su multitud de variantes. Creemos que en la repetición está la base de todo significado literario, que las cosas ganan siempre al ser repetidas. La novela comienza y termina por un idéntico pensamiento, expuesto en su primera y última mónada. (190)
>
> Esta nómada, 332, por si sola resume el mensaje de toda la novela, es la primera extensa (dos páginas completas), rebosa ternura y angustia […]. (197)

CJC solía usar el encadenamiento de un cuadro o situación que daría paso a la segunda, la segunda a la tercera, y así hasta el final. Un libro que resume esta técnica es *Tobogán de hambrientos,*[16] técnica que como explicó María Jesús Lacarra en *Cuentos de la edad media,*[17] era muy conocida y utilizada en la literatura universal (al

estilo de *Las mil y una noches*), o *Calila y Dimna*[18] la cual se divulgó en España desde el siglo XIII:

> […] el esquema se complica si, como suele suceder en ciertas versiones, un personaje de la historia insertada pasa a contar otro cuento, el cual a su vez contiene otro […] la perfección del sistema implica que la última inserción incida directamente sobra las restantes, lo que no siempre se consigue. (Lacarra, 18)

Un ejemplo de encadenamiento se encuentra en la introducción de *Primer viaje andaluz*, donde aparecen una serie de cartas que se van encadenando, de la siguiente forma: la de Fray Leoncio de la Castidad a su prima Sara Taramundi, comadrona conquense, la de Sara Taramundi a su exnovio el licenciado Nicolás de Baris, de Nicolás de Baris a su amigo Sotero Muedra, enterrador del Burgo de Osuna, y así sucesivamente; pero además del encadenamiento de los personajes envueltos, hay un juego de contrastes. Un fraile, llamado Castidad, le escribe a una comadrona, una comadrona a un farmacéutico, y el farmacéutico a un enterrador…

En otras ocasiones se sirve de juegos sonoros y por asociación de ideas: "Los caballeros templarios, como no eran maricones, homosexuales, homointelectuales, homosentimentales, homoespirituales, podían follarse a Felícula de Valois […]" (*El asesinato…,* 220). El juego de palabras es de doble sentido: Templarios son los miembros de la orden del Templo, pero también los verbos *templar* y *follar* significan tener coito.

Encadenamiento se consigue por acumulación en un mismo párrafo, o a lo largo de una obra: "El gerente le echó la culpa al jefe de Servicios, el jefe de Servicios al jefe de la estación de La Esclavitud; el jefe de la estación de La Esclavitud; al jefe del tren; el jefe del tren, al viento… El viento—permítame que me ría—es irresponsable" (*Nuevo retablo…*).[19]

A lo largo de una misma obra, en *Oficios de tinieblas, 5*, entre varios ejemplos se aprecian encadenamientos en mónadas referentes a: "tu padre no pronuncies su nombre acaba de quedar en el cementerio civil detrás de las tumbas de los masones" (2) / "de los ateos" (58) / "de los heterodoxos" (250) / "la tumba de don nicolás salmerón" (358) / "envuelto en un sudario tricolor" (875); con un sentido bien definido. [20] O en las cinco características que distinguen a un pedagogo, "La doma del niño,"[21] los misterios gozoso del rosario, en *San* Camilo, las diez "señales del hijo de

puta" en *Mazurca…*; la docena de "formas de la carne derrotada" en *Desde el palomar…*; entre otras. El encadenamiento puede producirse también, entre diversas obras: en *Mesa revuelta,* se ven algunos ejemplos en "Bajo techado" CJC narra una experiencia con un libro de Séneca y da una cita, en "Nuestro amigo el padre Feijoo" la vuelve a utilizar, pero sin hacer referencia a la fuente:

> Nada vi, sino Séneca, sobre la mesa de noche. Leí lo que quiso decirme. […] *Mesura, hasta en el sufrimiento*. (36)[22]

> Nuestro amigo llegó a los ochenta y siete, lozana edad también para oficio, por lo visto, tan agotador. […] *Mesura hasta en el sufrimiento*. Norma y medida, orden y concierto. (47)[23]

La misma técnica con personajes, comparando dos momentos de su carrera: entre 1941 y 1943, en los cuentos "Catalinita"[24] y "Mi tío Abelardo"[25] en dos medios diferentes y con casi dos años de diferencia: "Toca esa vals / Toca esa vals / que es mi única ilusión […] Era el vals a cuyos compases, como ya sabéis, se había muerto la pobre Catalinita" (*Obra…*, II, 130).[26]

O entre 1969 y 1973 pueden establecerse encadenamiento en dos novelas *San Camilo, 1936* y en *Oficio de tinieblas 5*, no sólo por ciertos personajes comunes a ambas (Napoleón Bonaparte y a un tal rey Cirilo de Inglaterra) sino porque hay muchos vínculos de continuidad entre sí, y en cierto sentido debemos leer ambas novelas como una sola unidad; algo similar a menor escala sucede entre *La insólita hazaña…*, y *El asesinato del perdedor*.

E incluso a través del o los personajes: en *La colmena* los personajes pueden dividirse en dos grandes grupos, uno los que concurren al café de dona Rosa (al margen de sus motivos) compartiendo un mismo espacio; y los que no asisten. Tienen en común que se desarrollan varias narraciones, con mayor o menor independencia entre sí; pero todas van confluyendo en torno a Martín Marcos (lo que le da el carácter protagónico) compartido el local, el propio Café de dona Rosa.

LAS FUENTES DEL LENGUAJE LITERARIO DE CJC:

Don Francisco de Quevedo, el hombre que manejó la herramienta del idioma castellano como nadie jamás lo hiciera ni jamás nadie lo volviera a hacer.
CJC[27]

En este capítulo no abordamos los aspectos formales del lenguaje literario de CJC por considerar no poder aportar algo más al tema que el dado por el valioso trabajo de Sara Suárez Solís, *El léxico de Camilo José Cela* (1969) que a pesar de no abordar su tercera etapa, se mantienen válida sus conclusiones. El hecho de que CJC fue atento lector e imitador de Francisco de Quevedo es algo que no se cuestiona, ni su deuda literaria con otros escritores que hicieron del dominio del lenguaje una de las claves de su grandeza literaria incluyendo los que nombra a continuación:

> […] tampoco está marginado Quevedo, ni el Arcipreste de Hita, ni el de Talavera, que escribían con este magnifico castellano que yo intento tímidamente copiar hace muchos años ya. (*Lo que dijo…*, 167)

Pero antes de seguir con CJC y su obra, es necesario recordar aspectos del lenguaje literario de Quevedo. Deteniéndose en este aspecto Lázaro Carreter destacó los elementos que consideraba esenciales:

> […] ocurre frecuentemente con Quevedo, el propio lenguaje ha de servir de encubridor, proporcionando coartadas a las audacia, mediante los recursos todos de la retórica, e incluso si el peligro es grande, protegiéndola con la niebla de la ambigüedad […] en la atmósfera hosca fue la que rodeó a Quevedo, y en la cual tuvo que desarrollar, para poder manifestarse sus portentosos dotes idiomáticos, que son para el arma y refugio a un tiempo […]. Quevedo es, con su prosa, fundamentalmente un glosador […] concibe siempre fragmentariamente, trabaja fragmentos, y en sus obras se logran por el ensarto de piezas […] pero un talento idiomático como era el suyo, ¿de qué manera podía resistir a un equívoco bien logrado, a una malicia inteligente, a una acuñación de fulminante efecto? […] en muchas ocasiones es lo sucio, lo soez, lo declaradamente obsceno, lo que estimula su ingenio para plasmarlo en palabras, en tropos insólitos […]. El Quevedo joven fue especialmente proclive a usar esta capacidad en vano. Se divierte infinitamente con sus juegos, muchísimas veces sin más trascendencia que el puro alarde de hacerlo. En no pocas ocasiones, repite los estereotipos. (Carreter, 316-321)[28]

Toda la obra de CJC se sustenta esencialmente en un manejo magistral del lenguaje, en su capacidad de presentar de forma novedosa y agradable los viejos recursos y trucos literarios de siempre. CJC sabía y reconocía la fuerza del lenguaje, dominaba sus ilimitadas posibilidades de uso y dentro de la literatura española, consideró a

Quevedo como él mayor y más importante cultivador del mismo; pero de forma indirecta, por medio de una afirmación hecha por Antonio Machado en referencia a Ramón del Valle Inclán, reconocía el valor de éste. El aceptar una opinión procedente de una fuente tan reconocida y respetada es por una parte un reconocimiento; pero al usar la voz de un tercero es, también, una forma de evadir compartirla. La cita que se explica por sí sola:

> Si dijéramos que nadie ha escrito en castellano hasta nuestros días de modo tan perfecto y acabado como don Ramón del Valle-Inclán, sentiríamos una afirmación sobrada y rotunda, y diríamos, no obstante, una gran verdad. Don Ramón del Valle-Inclán se planteó, cuando comenzó a escribir para el público, el problema de la forma literaria como un problema que rebasa los limites del arte. (Machado citado por CJC en *Cuatro figuras del 98,* 23)

Ramón de Valle-Inclán, en la recepción del Premio Fastenrath de la Real Academia expresó sus ideas acerca de la evolución del lenguaje y su influencia en la literatura:

> Hasta el siglo XV el castellano escrito y el hablado tenían el mismo sentido de la respiración. Vino el Renacimiento y por una moda apartó el castellano escrito del castellano hablado […]. A los del 98 nos llamaban modernistas porque no seguíamos el castellano del siglo XIX. Rubén Darío y yo quisimos volver al castellano a las normas tradicionales que estaban detrás de la feliz pareja de los Reyes Católicos. (Valle citado por Mario Hernández, 308)

SINTAXIS:

En "Hacia una revaloración del idioma," CJC criticó el mal uso que ciertos escritores hacían de la sintaxis, de cómo lo *maltrataban* el idioma; pero como todo en CJC era a conveniencias, declaró también sus excepciones:

> La sintaxis es golpeada sin piedad por unos y por otros; la puntuación es algo que de lo que no hace maldito el caso, y la ortografía es tan maltratada, que el día menos pensado se acabará volviendo la espalda y marchándose de una vez para siempre. (*Mesa revuelta,* 68)

> A veces he pensado que, efectivamente, los hombres extraordinarios están autorizados en todo momento para hacer lo que les dé la gana, que es en todo momento también […]. Ante el absoluto desprecio que tiene Pío Baroja por la sintaxis, a mí no me queda más postura que el pasmo. (*Mesa revuelta*, 139)[29]

Esas declaraciones no impidieron a CJC jugar con la sintaxis, alterar o ignorara la puntuación ortográfica u otras reglas formales (quizá incluyéndose entre los "hombres extraordinarios").

Su prosa novelística en un desarrollo, casi cíclico: de *La familia…*, hasta *Madera de boj* se observa un incremento casi constante de la complejidad caótica de su obra; para una vez agotada comienza un retorno, no completo a la forma de su prosa inicial (este momento ha sido catalogado por algunos como su fase más experimentalista, las opiniones sobre este punto fueron analizadas en el capítulo de la Critica).

Veamos sólo unos ejemplos, en *Gavilla…*, donde simplemente altera la forma de escribir la palabra, en *La cruz…*, la utilización de un narrador que cambia de nombre y hace confusa su sintaxis. Invito al lector hacer el siguiente experimento; tome, por ejemplo, *Oficio de tinieblas, 5, San Camilo…, Cristo versus Arizona*, u otros libros, ábralos al azar, lea esas páginas, y después de leerlas haga la separación de voces presente y/o restablezca la puntuación como considere pertinente y vuelva a leerlas. Una vez concluido esto, repita la operación de abrirlos al azar, pero al contrario elimine toda indicación que de un cierto orden a la lectura, sugiero quitar el número de la mónada o leer de corrido. Los cambios y las similitudes serán realmente significativos. Para aguarle la fiesta, el lector será testigo y participe de un antiguo truco literario reutilizado, entre otros, por CJC:

> A nadie le importa, yo sé que a nadie importa; pero la gente puede confundirse porque estos papeles están siendo escritos por varias personas y son tres, al menos, tres mujeres, quienes hablan en primera persona, quienes usan el nominativo del pronombre personal de primera persona cuando le conviene. […] (*La cruz…*, 69)

> Nadie lo sabe…, nadie lo sabe…, nadie lo sabe…
> (O cambiando el ritmo, porque las palabras—a fuerza de rodar y rodar—se gastan como las monedas:
> Na dielosa be…, nadi elos abe…, nadiel osab e…). (*Gavilla…*, 70)

En *El sistema estético de CJC*, Olga Prevalinsky, hay un interesante intercambio, no exento de ironía y sarcasmo, entre la autora y CJC, quien lo prologó su obra, acerca de la existencia o no de una estética en CJC quien ha declarado: "Estética, lo que se dice estética, yo no tengo"[30] y afirmó ser partidario de una *supuesta* ingenuidad o inocencia literaria, como expreso en la carta publicada en *Papeles de Son Armadans*, la cual está en el prólogo a la obra de Olga Prevalinsky:

> Yo no estudié nunca Gramática […] creo que, para mi oficio de escritor, fue un bien ya que refuto la pureza—o a la desnudez—como el mejor aliado de la creación […] los escritores necesitamos vivir en un estado de inocencia, de

> ignorante inocencia, que puede peligrar con la lectura de los sabios […]. Entre la media docena de ideas claras de que le hablo no caben, como es de suponer, las ideas particulares sino tan sólo las generales que, mal contadas, siempre serán por lo menos seis. [31]

Olga Prevalinsky respondería a dichas afirmaciones:

> Pero conviene, tal vez, dudar de las confesiones de los poetas, que tan descarriados han traído a algunos críticos literarios, y sea menester aceptar con ciertas reservas sus declaraciones ingenuas o premeditadas […]. Acaso no se trata en CJC de un sistema intencionado […]. No es CJC expositor sistemático de su propia perceptiva de obra en obra. Hasta aquí llega nuestra conformidad a la proclamación hecha […]. (Prevalinsky, 15-16)

La actitud de CJC es comprensible: a ningún mago ilusionista le puede agradar que alguien le revele al público en qué consisten sus trucos, cómo los hace y por qué los hace. Manuel Ramiro estudió el sistema de reiteraciones aparecidas en la obra de CJC, y llegó a la conclusión de que su objetivo fundamental es la de enfatizar:

> Entre todas, la anáfora es la figura más destacada, y más concretamente la anáfora onomástica […] en lugar de utilizar el pronombre para evitar repeticiones del nombre (que es una clara tendencia del lenguaje coloquial) la norma de CJC es aprovechar todas las ocasiones para explicitarlo, además el uso de la anáfora produce un efecto fónico, un énfasis prosódico o acentual con efectos parecidos a la rima […] otro conocido procedimiento extremo de reiteración es la letanía […]. (Ramiro citado por García Marquina, 2005, 429)

CJC usó todos los recursos y variantes que la literatura le brindaba: anáforas y epiforas, acumulaciones, aliteración, antítesis, combinaciones, concatenaciones, despropósitos, epítetos, paranomasia, pleonasmo, retruécanos, similicadencias y otros; pero usados en función de cada obra en cuestión: así la acumulación de una palabra, en *Mrs. Caldwell…*, (capítulo 21, "Las moscas"), donde además de buscar musicalidad al párrafo, le servía para resaltar la incoherencia, propia de alguien con trastornos mentales como la protagonista, Mrs. Caldwell:

> Quizás alguien habrá estudiado ya con detenimiento las numerosas, las numerosísimas variedades de moscas que hay. La gente dice las moscas, las moscas, las moscas, o bien, las moscas, las moscas, las moscas, y en ese las moscas, las moscas, o en ese otro las moscas, las moscas, las moscas, cabe todo.
> Pues bien, hijo, yo creo que las variedades de moscas que hay son, por lo menos, veinte. (39)

San Camilo…, podemos ver, en lo formal, una situación similar, pero a diferencia del ejemplo anterior, el objetivo es reforzar, enfatizar, la visión incoherente, ilógica e irresponsable de una población pidiendo armas; y como cambia la sonoridad al acentuar la palabra como *armás* en la última *a*:

> Armas, armas, armas, la gente pide armas, armas, armas, armas, cada vez más gente pide armas, armas, armas, los mirones no piden armas, armas, armas (algunos sí) pero de repente se imaginan ya con un arma en la mano, armas, armas, queremos armas, armas, armas, el pueblo asalta las armerías, pero no los cuarteles, eso es ya otro cantar, […] el pueblo enloquece pidiendo armas, armas, armas, es mal síntoma que el pueblo se ponga ronco de gritar que quiere armas, armas, armas y nada más que armas, armas, armas, […]. Don Máximo no se siente Robespierre ni Marat, armás, armás, armás, las revoluciones se llevan con mucho desorden, aquí lo que hace falta es sacar a la guardia civil a la calle […] (156-157)

> […] uno, uno, uno, uno, uno, uno, pausa uno, uno, uno, uno, uno, uno, pausa hemipléjica, uno, uno, uno, uno, uno, uno, pausa casi absoluta y definitiva, [...] (*San Camilo…*, 189)

LETANÍAS:

En varias obras de CJC, encontramos el uso de letanías en latín (usadas o no por el culto católico), la repetición de una oración o idea, más o menos larga, de forma exacta o con combinaciones; de una o varias palabras sin sentido, al menos aparente, combinaciones en el ordenamiento de una oración compuesta. Las letanías en latín que aparecen están tomadas de la liturgia católica y son usadas, directa o indirectamente, relacionándolas con algún aspecto sexual o de muerte; posible revancha de CJC a la política sexofóbica de la iglesia:

> […] en torno al cadáver algunas señoras de la vecindad rezan el rosario, van ya por los virgos de la letanía, virgo potens, ora por nobis…, virgo clemens, ora por nobis…, virgo fidelis, ora por nobis […]. (*San Camilo*…, 154)

> […] lo que quieres es acostarte con Toisha, quiero a Toisha, quiero a Toisha, quiero a Toisha, agnus Dei qui tollis peccata mundi, parce nobis domine, agnus Dei qui tollis peccata mundi, exaudi nos domine, agnus Dei qui tollis peccata mundi, misere nobis, la quiero más que a nada en el mundi, no, tú no quieres a Toisha pero al final ya crees que quieres a Toisha y hasta suspiras por acostarte con ella […]. (*San Camilo.*…, 269)

> […] y las pieles olían a jabón de tocador jabón de olor jabón de pastilla pieles que olían a jabón antiparasitario jabón desinfectante era como una letanía

> interminable ora pro nobis ora pro nobis ora pro nobis ora pro nobis […] (mónada 579)

En *Marina Sabina,* el personaje de la Puta ciega, declama un parlamento "¡Una limosnita, altos caballeros, para hacer bien por el alma del que van a ajusticiar!;" la cuál repetirá a lo largo de la obra, siempre de forma exacta, un total de veintiocho veces.[32] En esta otra cita vemos el juego con el nombre de la personaje que cambia, e invariable la expresión "¿Qué más da?" que sirve de palabra clave, pues la estupidez, aspecto que quiere CJC resaltar, no es privativa de nadie en particular, o en *Café de artistas*, los cambios en el nombre del joven aprendiz sirven para indicar una constante, ya que no importa cómo se nombre, siempre habrá un joven aprendiz en una situación similar:

> La señora Parker, o la señora Smith, o la señora Jones, ¿qué más da? La señora Jones, o la señora Smith, o la señora Parker ¿qué más da?, la señora Smith, o la señora Parker, o la señora Smith, ¿qué más da? […] señora Parker, o señora Smith, o señora Jones, ¿qué más da? señora Jones, o señora Smith, o señora Parker ¿qué más da?, señora Smith, o señora Parker, o señora Smith, ¿qué más da? […] La señora Parker, o la señora Jones o la señora Smith, ¿qué más da? […] la señora Smith, o la señora Parker, o la señora Smith, ¿qué más da?[33]

La obra de CJC es conocida por la gran cantidad de personajes que entran y salen de sus páginas, y que destacan por sus nombres (CJC declaró que no los inventaba; sino que salían de diferentes santorales; o al momento de nombrarlo, abría al azar una guía telefónica; pero por precaución tomemos con reservas esas declaraciones). Los personajes suelen estar asociados a un apodo o a un epíteto, y juega con denominarlo en diferentes momentos por uno u otro; también gustó de confundir con los nombres; comenzando por los propios, con conocidos los juegos que hizo incluyendo, en diferentes versiones, nombres *judíos* a su nombre propio:[34]

> […] un viajante muy redicho y obsequioso que se llamaba Alí Baba Gutiérrez, la verdad es que Alí Baba Gutiérrez no estaba hecho al trato de las gentes de principios. (*Obra…*, VIII, 105)

> […] al señor Asterio a veces le llamas señor Ricardo, ¡mira qué es manía esta de confundir los nombres de las personas!, […]. (*San Camilo…*, 55)

> […] ¿Por qué te empeñas en llamarle Ricardo al señor Asterio?, ¿te parece qué no hay ya bastante confusión? […]. (*San Camilo…*, 298)

> Con Rosalía Trasulfe, Cabuxa Tola, estuvo acostándose de balde al menos cuatro años Fabián Minguela, el muerto que iba sembrando muertos por donde pasaba. A Rosalía Trasulfe, Cabuxa Tola, le estuvo tocando el culo y mamando las tetas, arreando palizas, al menos desde 1936 hasta 1940, el muerto que mató a Afouto, al difunto de Adega y puede que a una docena más. (*Mazurca…*, 47)

> El apuesto don Adelfo, no Adolfo, ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circuís Shottumbaum, teniente coronel jefe de los aguerridos bomberos de la Media Luna Roja […]. (*El* asesinato…, 149)

> Pero don Adelfo, no Adolfo, ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circuís Shottumbaum, ¿no era teniente coronel de los aguerridos bomberos de la Cruz Roja, digo, de la Media Luna Roja? […] Si, además: don Adelfo, no Adolfo, ni tampoco Adalfo, Adilfo, Adulfo, Circuís Shottumbaum, alias Trapiche, era pluriempleado […]. (*El* asesinato…, 151)

En *Cristo versus Arizona*, entre varios ejemplos tomemos el de "Zuro Millor el cholo de mierda," que se repite de forma exacta o con variantes: "Zuro Millor el cholo," "el cholo de mierda." Para referirse al mismo personaje se observa en *La cruz de san Andrés*, "Mary Carmen, cuyo verdadero nombre es Vicenta" (20); "Me llamo Matilde Lens, Matilde Meizoso, Matilde Verdú, y juro por Dios y digo ante quienes […]" (125-126).

Las combinaciones, permutaciones, de un grupo de oraciones o frases y el juego con su colocación es común en su obra, en *Mrs. Caldwell…*, ("El iceberg," capítulo 178): "Navegando sin brújula, el iceberg, contigo encima, vuela a una velocidad increíble."[35] Pueden aparecer con variaciones en el texto desde la primera vez que aparecen, con o sin cambios de sentido:

> asesinar alevosamente a un compañero de colegio
> asesinar distraídamente a un compañero de colegio
> asesinar piadosamente a un compañero de colegio […].[36]

> Las gruesas, las tremendas, las monstruosas señoras de la piscina, todas madres […]. Las gruesas, las tremendas, las monstruosa señoras, todas madres […]. [37]

> (La caja de lápices de colores que te regalé el día de tu cumpleaños […]). (88) […] tu padre (q.D.h.) te regaló unos lápices de colores […].[38] (*Mrs. Caldwell…*, 138)

ORALIDAD

> Platón condenó la escritura, porque la palabra escrita quedaba desvinculada y liberada de la presencia comunicativa que era la única que podía ser la fuente del significado y de la verdad.
> Jonathan Culler (190)

> Yo he procurado escribir como se habla aunque, claro,
> no sé hasta que punto lo habré conseguido.
> CJC (*Cachondeos…*, 13.)[39]

La oralidad debemos verla en dos vertientes básicas diferentes, pero como todo recurso literario rara vez se va puro; el primero es la utilización de un lenguaje en función a darle carácter realista al personaje humano (el *decoro* de Lope de Vega) o para ambientar la obra (localismos, regionalismos, incluso jergas, etc.). La otra es la de presentar la literatura escrita como un intento de reproducir las característica del discurso oral por medio de la escritura, en lo que algunos denominan "mimesis de lo oral o escritura del habla;" pero como afirmó Antonio Narbona, "[…] es, en rigor, imposible, dadas las diferencias textuales y contextuales que hay entre las dos formas —oral y escrita—de producirse y manifestarse la comunicación lingüística" (189). El escritor siempre podrá sostener *escribo como hablo*; la adecuación del lenguaje en función de cada uno de sus personajes, el *decoro* de Lope de Vega, sería un aspecto cuestionable, pero en definitiva está en función de la misma obra.[40] CJC declaró que su conocimiento del castellano le permitía ponerse en el pellejo de cada uno de sus personajes y escribir como ellos hablarían, lo cual ya ha sido cuestionado para algunas obras (*La catira,* o las de marco gallego):

> Mis diálogos no parten de experiencias directas. No. En todo caso, parten de la única y propia experiencia directa personal. Yo creo que hablo un castellano bastante amplio y la preocupación mía cuando está hablando un personaje, es ponerme un poco en el pellejo del propio personaje; porque sino me saldría una novela intelectualizada, una novela en la que todos los personajes serían yo mismo. Cosa que ha pasado en la literatura española en lengua castellana con cierta frecuencia y eso es malo […]. (*Lo que dijo…*, 227)

> Se puede hablar o conservar por razones múltiples. Se puede hablar por hablar; se puede hablar para hacer huir las horas (Ovidio); se puede hablar por pedantería, por llamar la atención, por gimnasia, por vanidad. La Rochefoucauld deja bien sentado que, a menos que la vanidad la haga hablar, el hombre habla muy poco. (*La rueda*…, 31-32)[41]

CJC siempre destacó su preferencia por esa forma de escribir que llenó la literatura española del medioevo hasta el Barroco tanto en su vertiente culta como

popular, en las cuales se conservaron una estrecha correlación entre el lenguaje hablado y el escrito. CJC solía referirse a esto como una "literatura de rompe y rasga."

El debate sobre el papel de la palabra oral y la escrita es viejo en la cultura occidental, y ya Platón se había referido a ello, en nuestros días el debate parece centrarse en la extrapolación de estudios antropológicos y sociológicos al campo de la creación artística y literaria: la literatura fue en su origen oral (requiriendo de ciertas técnicas y recursos memorísticos para su conservación y transmisión, entre los cuáles están la musicalidad, asociaciones, contrastes), llegando a la conclusión de que lo oral es lo primario y esencial, siendo la escritura sólo un sustituto de ésta, algo secundario, no-esencial. Y, por tanto, para recuperar esa esencia primaria se debe volver a lo oral o en su defecto a la *oralidad*, de tratar un texto escrito como sí fuese un *texto* oral.

Asociado a la idea de la crisis del lenguaje, a la que se refirió Jean Paúl Sartre en *¿Qué es la literatura?*, crisis iniciada a comienzo del XX en la poesía, y al margen de otras consideraciones, las centró en la desconfianza del hombre hacia el discurso que empleaba para reflejar su realidad (el *existencialismo* comienza por el cuestionamiento, la duda a la negación de la autoridad ideológica anterior y de sus recursos), y sostuvo una actitud crítica frente a quienes negaban el valor de la lengua escrita como medio de transmitir ideas, conocimientos, valoraciones; quizás por darle a la palabra una función que no tiene:

> La función de un escritor es llamar al pan pan. Sí las palabras están enfermas, a nosotros nos incumbe curarlas. En vez de hacerlo así, muchos viven de esta enfermedad […] yo sé que la intención de varios escritores ha sido destruir las palabras; como la de los superrealistas fue destruir conjuntamente el sujeto y el objeto: esto era el último extremo de la literatura de consumación. Pero ahora hay que construir. Si no deploramos con Brice Parain la inadecuación del lenguaje a la realidad, nos haremos cómplices del enemigo. Nuestro primer deber de escritores es restablecer la dignidad del lenguaje. (Sartre citado por Torre, *Doctrina…*, 1970, 86)

Por su parte, Guillermo Cabrera Infante, en entrevista a Harold Alvarado, se refirió al uso de la oralidad, como recurso narrativo, al menos en la narrativa suya, pero también señalaba sus limitaciones y trampas:[42]

> *Tres tristes tigres* es un libro que siempre pretende o quiere dar a entender que pretende una aspiración constante de oralidad. Si se da un estudio bastante minucioso del texto, se demostraría que esto es falso porque el texto se presenta en ocasiones como eminentemente escrito, esta oralidad es falsa, esta exaltación de un dialecto es inútil porque en realidad todo es una gran

> construcción verbal, se puede decir que nadie hablaba así en La Habana. Es el autor el que está haciendo ver que la gente hablaba así. [43]

Pero, antes de continuar, habría que señalar aspectos significativamente diferentes entre ambos lenguajes: el oral suele ser más espontáneo, menos ordenado, donde las ideas aparecen mezclándose, con saltos en el tiempo, en los temas, pero incluso la entonación de las palabras pueden modificar sensiblemente su sentido, así como los silencios y pausas, la gestualidad puede reforzar, sustituir o modificar lo expresado, etc., mientras que la oralidad tiene que simularlas, reproducirlas mediante el texto escrito. Jesús Gómez se refirió a las esencias fundamentales de una conversación y se puede ver como CJC aprovechó y utilizó muchísimo estos, para reforzar la oralidad:

> La conversación corriente no tiene un orden preestablecido porque es espontánea: puede tener ideas accesorias o de valor desigual; hay improvisación, digresiones, pausas y tiempos muertos; puede ser aburrida y albergar frases cíclicas o inconclusas, anacolutos, rupturas, inconsecuencias gramaticales y sintácticas. La conversación no tiende normalmente a un desarrollo determinado, ni profundiza de modo orgánico en un argumento. Carece de unidad porque opera sólo por asociación […]. El propósito del diálogo, en cambio, en tanto que genero docente, no es reproducir un encuentro previo, sino, al modo de una conversación, suplir sus deficiencias. (Jesús Gómez, 19)[44]

> A Catuxa Tola le mamó las tetas el muerto que mató a Afouto, a mi difunto y puede que a doce más, pero el hijo de puta está ahora muerto y ni siquiera enterrado, don Camilo, que una mujer, algún día le diré quien, usted cállese que la que hablo soy yo, y Dios quiera que no hable más de la cuenta, robó sus restos del camposanto e hizo con ellos lo que jamás podrá saberse como no quiera decirlo. (*Mazurca…*, 20)

CJC Y LA ORALIDAD EN FUNCIÓN DE LA OBRA

> Con estas *Nuevas andanzas…*, quise ensayar mi madurez en el oficio de escritor […] tiempo en que escribí estos nuevos lances de Lázaro—o estos lances, ni viejo siquiera, del nuevo Lázaro—fue cuando me planteé, con plena consciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no en la escrita, pudiera servir de herramientas a mis fines. Que la evolución fue lenta, es cosa que no ignoro […] pero la verdad es […] que tampoco me fue posible dar el necesario salto a cuerpo limpio y de una sola vez.[45]

En *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, ya su propio título sirve para recalcar lo paradójico, su irracionalidad; el uso del verbo *hablar*, implica un acto oral, cuando el lector ya sabe que se tratan de cartas escritas a un fallecido. En *La catira*, por el

contrario, la utilizó para ambientar su obra y darle, además de cierto valor estético, un sentido de veracidad, y según Sara Suárez, de un documento lingüístico; cuestión muy discutible de acuerdo a las reacciones adversas a esta novela de parte de intelectuales y lingüistas venezolanos quienes cuestionaron lo que Sara Suárez afirmaba:[46]

> […] con la variedad del español venezolano logra componer una novela de gran complejidad en torno a un tema sencillo y unos personajes llenos de dramatismos y gracia a la vez que se cuentan entre las mejores obras celescas […]. Para componer esta obra, CJC se documentó escrupulosamente en el español venezolano […]. (Suárez, 64)

En CJC hay un esfuerzo consciente para reflejar diferentes aspectos de la oralidad, en sus dos vertientes: la lingüística, en su interés por las formas habladas, especialmente el castellano castizo; que incluía palabras excluidas, borradas, olvidadas por los diccionarios; el uso de arcaísmos o neologismos, localismos y regionalismos, incluso dialectismos, jergas, germanías, sin excluir las llamadas *malas palabras* o *tacos.* Su interés por términos arcaicos, se mueve en dos direcciones básicas: la primera en darle realismo o una sensación de antigüedad, para jugar asociados con el tiempo, un toque costumbrista, o la *recuperación* de ciertas palabras presentes en el habla cotidiana, pero no consideradas como apropiadas. CJC dijo al respeto:

> Todo lo que escribo, que parece que invento, está inventado. Son términos que se emplean. Lo que pasa es que han desaparecido de los diccionarios. Bueno…, allá quien haga los diccionarios. (CJC citado por Suárez Solís, 276)[47]

> Tampoco creo que hay un lenguaje literario y un lenguaje no literario. No hay más que una lengua, que es la española. (*Lo que dijo…*, 195)

Arcaísmo, es el empleo de una palabra ya en desuso. CJC, manifestó un gran interés en señalar las diferencias entre la realidad lingüística y la académica, y este interés estuvo muy presente a lo largo de su obra, tanto en la narrativa como en otros trabajos. Los empleó incluso como título, *Izas, rabizas y colipoterras*,[48] o recogidas en forma de diccionarios,[49] o glosario. En el preámbulo de su *Diccionario secreto,* primera parte, dijo lo siguiente:

> El hecho de que una palabra exista no lleva aparejada la suposición de que su empleo sea o deje de ser preconizable sino, simplemente, indica la evidencia de que existe como tal palabra, esto es: que está ahí, cumpliendo una función—nombrando un objeto, una acción, una sensación o matizando sus cualidades—pero manteniéndose, en sí misma, al margen de las consideraciones de su significado—y con frecuencia, no más que su

> convencional y pura disonancia—pudieran levantar a su paso. (*Diccionario…*, 23)

Con anterioridad, CJC ya se había pronunciado contra ciertas prácticas académicas, y, por otra reflejaba su interés personal y directo por las diferentes formas del habla popular, donde se conservaban vivas ciertas particularidades que los diccionarios no reconocían o recogían, así en *Judíos, moros y cristianos*:

> […] estos castellanos de Segovia no hablaran castellano, cosa que cuesta trabajo creer, o los académicos del diccionario no se han echado al campo con un cuaderno para apuntar lo que el diccionario no viene apuntado y, si alguna vez vino, fue borrado antes de tiempo, antes que los hombres lo hubieran perdido en el hondo pozo sin memoria donde todo se funde y todo se pinta de negro y desaparece. (*Obra…*, V, 155)[50]

LAS *MALAS* PALABRAS Y CJC

> E tus culpas, sy algunas cometyste, pueden por obras meritorias, por ty faziendo,
> los tales fyjos relevar, lo que non fazen con tanto amor los fijos avidos
> de fornicacion e danapdo cuyto, avortivos, e con derechos espurios llamados,
> e en romance bastardos, e en común bulgar de mal decir, fijos de mala puta.
> Alfonso Martínez de Toledo.
> *Arcipreste de Talavera o el Corbacho* (70).

> El arcipreste se apodera del cultismo y lo usa con sapiencia literaria.
> Nos recuerda a CJC, cuando empieza una frase muy elegante que termina en una palabrota.
> Joaquín González Muela.[51]

> Por cierto, ¿qué va a hacer usted cuando pongamos final a este edificante diálogo?
> No sé, quizá me vaya de putas.
> CJC (*El asesinato…*, xx)

Este *tipo* de palabras son consideradas de mal gusto, inapropiadas, u ofensivas; a pesar de que todos las empleáramos en algún momento o circunstancias: son las mal llamadas *malas palabras*. Sobre los tacos dijo:

> Es que no hay una lengua poética y una lengua no poética. No la hay. Y si está fuera de su sitio, el taco es detonante. (*Lo que dijo*…, 194)

> Nunca se le había dedicado una atención científica a los *tacos*, a que yo no les llamaría palabras malsonantes, sino palabras comedidamente malsonantes. Es curioso que algunas voces descartadas de la conversación tenida por válida, entre gentes más o menos afinada, estuvieron en el *Diccionario* de la Real Academia Española. En el *Diccionario de Autoridades* y en las tres primeras ediciones del vulgar del siglo XVIII, aparecía la voz *cojón*… (*Lo que dijo…*, 229)[52]

En el prólogo de *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, CJC sostuvo que:

> A mí me cuelgan el sambenito de los tacos, pero injustamente. Por ejemplo, en la conversación no suelo decir tacos, y en todo caso creo que estoy por debajo de la media española, soy uno de los españoles menos mal hablados que hay. Sin embargo, en algunos libros; si creo que el personaje lo requiere tengo que hacérselos decir, claro, naturalmente. Porque los tacos tienen que estar en su sitio. Bueno, pues la gente se rasga las vestiduras. Ya se sabe, la farsa. Lo que es evidente es que esos que se escandalizan de ciertas palabras, usan esas mismas palabras en el casino. El español, con frecuencia, tiene una lengua para la familia y otra para el casino, y esto es una farsa, sí, la hipocresía en el uso del lenguaje. (*Cachondeos*…, 13)

La otra cara de la supresión u olvido de ciertas palabras, eran para CJC una muestra del discurso oficial sexofóbico, que mostraba que la hipocresía social llegaba hasta el propio *Diccionario de Autoridades*:

> El diccionario ignora, por ejemplo, la voz *coño* y no registra ningún cultismo que designe el concepto a que se refiere la palabra proscrita, con lo que se da el despropósito de que el aparato reproductor externo de la mujer no tiene nombre oficial en castellano (la vulva del diccionario no es el coño del pueblo, sino tan sólo una parte de él), como tampoco tiene estado la muletilla más frecuente en nuestra conversación popular. (*Diccionario.*…, 20)

> La palabra *coño* ya está en el Diccionario. La llevé yo, con la autoridad de Quevedo, y la Academia, que es mucho más abierta y liberal de lo que la gente piensa, la aceptó perfectamente y, no sé, saldrá en una próxima edición. En todo caso, ya ha salido en los boletines de la Real Academia, con autoridades que no se pueden rebatir, como Quevedo. (*Lo que dijo*…, 86)

El que CJC cumpliese o no con sus propias recetas es algo que dependía en gran medida de las circunstancias extraliterarias (censura, medio de publicaciones), o como parte del juego narrativo, así al rastrear en obras que no estaban afectada por la censura, se encuentra el uso de eufemismos, en ocasiones muy forzados y elaborados, alusiones, etc., y en *Mazurca.*…, o en *La cruz*…, personajes femeninos argumentan que una mujer desnuda y en la cama se puede permitir hablar como quiera, lo que refleja una realidad y coloca el *taco* en un contexto apropiado.

> Tú sabes que guardo mi virginidad para mi anciano padre; tengo ya quince años y pienso ofrecérsela la noche de San Juan. Pero yo te pregunto: sí te brindase el ojal centro y eje de mis musculadas y tensas nalgas, ¿tú lo perforarías?
> Si: todas las mañanas, cuando cante el gallo Melquíades por tercera vez.
> ¿Quieres que ensayemos? (*El asesinato*…, 34-35)

> ¿Habrá algo mejor que j…?
> ¿Quieres decir j…?

> Si.
> No, no hay nada mejor que j…, puedes estar seguro. ¡Se sabría! (*El asesinato.…*, 212)
>
> ¡No tonto! Las mujeres desnudas podemos hablar lo que nos dé la gana; lo que se dice en la cama, no cuenta. ¡Ya callaré cuando me vista! (*Mazurca.…*, 36)
>
> Doña Leocadia no pronuncia la palabra tetas más que en la cama y desnuda, fuera de la cama y vestida suele decir pechos, senos o mamas, según los circunstantes. (*La cruz*…, 167)

También aparecen, con mayor o menor incidencia, jergas, localismos, e incluso expresiones de modas, las que considera importante en relación con el impacto que hayan tenido en castellano:

> La influencia de ciertas jergas sobre el español coloquial es evidente (atorrante, calé y caló, gachí y gacho, otario, parné, etc., son voces que se acomodaron en el diccionario de la Academia) y no puede predecirse hasta donde su aportación habrá de llegar. Sin embargo, no se me oculta que hay jergas y jergas e incluso jergas de jergas […]. El barallete o jerga de los afiladores y la gacería o jerga de los traficantes de silex para los trillos, por ejemplo, tan nulo aporte brindaron al español que ni siquiera las voces que las designan cupieron en el diccionario […]. (*Diccionario.…*, 29)

En varias obras CJC recogió muchas de estas expresiones, en *Primer viaje andaluz*, capítulo 24 nos presenta un diálogo en caló, con traducción del propio CJC,[53] o aquel Ramón Riñón Piedrafita, que quería traducir a poetas simbolistas franceses, a Corbière y a Verlaine al caló,[54] o los trabajadores que empleaban el *pikinglich* (speak English), como lengua franca de los puertos,[55] o el *pesco*: "una curiosa jerga gallega que hablan los pescos, o sea aquellas personas, pecadores y pescadores de la comarca. Tiene unas pequeñas reglas que no están establecidas por nadie, sólo por el uso."[56]

También abundan los neologismos en su obra, algunos creados según las formas más convencionales y otros simplemente inventados; CJC no sólo fue el creador de un inventor "Estabita era gramático, un gramático que inventaba palabras […];" [57] sino recreó el personaje de Matías el inventor de palabras, en la película *La colmena*.

CJC solía hacer neologismos al modo convencional para nombrar personajes y poder jugar con éstos, al contrastar el nombre con sus acciones: así don Homobono (Hombre bueno o Buen hombre) el defensor de los grillos; pero cuando sus protegidos no le dejan dormir una noche su reacción fue extrema y contraria a su prédicas: "Don

Homobono, con la imagen del crimen reflejada en su faz, con la mirada ardiente, el ademán retador y una zapatilla en la mano, se olvidó de sus prédicas y…"[58] el párrafo queda a ex profeso inconcluso para que el lector lo complete. La crítica, la sátira irónica, radica en que un hombre bueno sí es capaz de predicar la defensa de algo mientras eso no le afecte; pero cuando le afecta es capaz de actuar contra de sus propias convicciones. Y, ¿sí en vez de grillos hubiesen sido, por ejemplos, sus vecinos, cuál hubiese sido el desenlace?

CJC en ocasiones también empleaba al juego de usar palabras de otro idioma para resaltar algún elemento de comicidad: "Después de tomar --five o'clock-- su tacita de té […]"[59] o "las hermanas Sisters,"[60] o la "Mademoiselle Françoise Printemps, en español Paca Primavera," o "Marienne Brown" (Mariana Castaño de *Cristo versus Arizona*), e incluso en *Oficios de tinieblas 5*, (muestra, para algunos, de escritura automática y el fluir de consciencias, aparecen varias nómadas en inglés, francés, alemán, latín).

OTROS JUEGOS CON EL LENGUAJE:

El contraste de ideas dentro de una misma oración, juego entre el texto y sus posibles lecturas; el crear un efecto de sorpresa al lector, con o sin humorismo, la tendencia, ya señalada de pasar de un cierto nivel de dramatismo a su minimización:

> A Pablito le gustaría llegar a ser un gran orador sagrado, lo malo es eso del pelo azafrán, que a lo mejor, sobre todo al principio, da la risa. (*Obra.…*, VIII, 72-73)[61]

> A mi prima Julita, cuando hablaba por teléfono, solían confundirla con su padre que era droguero […]. A mi primo Segundin, el hermano adolescente de mi prima Julita, cuando hablaba por teléfono solían confundirlo con su madre, que es peor. (*Obra.…*, VIII, 289)

SUBJETIVIDAD, NARCISISMO, METALITERATURA Y LA MEMORIA

> Eva ni sospechaba siquiera que la memoria es la fuente del dolor, sí, pero también su sumidero y el ancho mar en el que se vierte.
> CJC (*La cruz…*, 141)

Desde una perspectiva subjetivista, CJC expresó su visión de la realidad objetiva, de sus vivencias (reales o no, lo que sería otra cuestión); donde la memoria adquiría un rol excepcional. CJC hizo siempre una gran autoapología sobre su

memoria, “esa fuente de dolor” como le gustaba decir y repetir; a lo que se debe agregar otra característica: la selectividad de su memoria:

> Del Petrarca y de mí puedo decirles que no hemos luchado jamás ni por el poder, ni por la gloria, ni por el dinero […]. Para escribir lo único que se necesita es tener algo que decir y un fajo de cuartillas y una pluma. Al escritor le basta con la memoria. (CJC citado por Madines, 100-101)

> Esa fuente de dolor, llamé a la memoria en una ocasión no distante,[62] ese hondo pozo del que pueden estarse sacando cubos de dolor durante toda la vida. La memoria es dolorosa y amarga como el espejo que nos devuelve la faz de la niñez y de la adolescencia, la faz pálida y enferma --quizá bellamente enferma y misteriosamente pálida-- que no queremos ver.
> No; recordar no es volver a vivir: es todo lo contrario […]. Recordar es saberse morir, es buscar una cómoda y ordenada postura para la muerte […]. (*La cucaña*…, 11)

La pretensión de usar su memoria como fuente, y siempre asociada con la idea de dolor, de su obra, parece más una postura que una realidad, y tomando en cuenta el gusto que tenía por las poses victimistas y la selectividad de su memoria, puede indicar una actitud narcisista, no en el sentido que se le da al término en referencia al escritor que refleja las problemáticas de su oficio o las del proceso creativo literario, que es en resumen el proceso de autoalimentación; sino y además por tener una personalidad con esas característica. CJC fue un hombre y escritor narcisista:

> Bien mirado, no hay más mundo que el mundo en torno, el que gira alrededor de nuestro propio ombligo haciéndole la merced de sentirse el eje del Universo, lo que no es chico consuelo para derrotados y demás fauna de contribuyentes; el mundo de los demás, aquel que gira en otras orbitas y se mece en cojinetes distintos, aunque nos condicione no es ajeno y sólo podremos hacerlo propio a través de la contemplación. (*Papeles de Son.*…, 3)[63]

Esto se manifestó en diversas formas: los constantes recordatorios de sí mismo, más o menos biográficos o pseudos biográficos, con el uso de epítetos, o desdoblándose, hablando de él en segunda o tercera persona, o mediante algún alter ego reconocido, (Catulino Jabalón Cenizo); referencias a su obra y sus méritos literarios: en “Un cuento en el tren” aparece el siguiente diálogo entre un pasajero y el escritor:

> ¡Usted es Camilo José Cela!
> Si, señor.
> Yo he leído algún libro suyo.
> Muchas gracias. (*Obra.*…, II, 209) [64]

O en "La doma del niño" que recrea una clase de geografía, donde CJC no pasa por alto la oportunidad de criticar la enseñanza de la época, en su papel de anuladora de la individualidad; y de paso alardear de su inmensa capacidad memorística (ser capaz de recordar y recitar todos los ríos de España):

> El señor profesor—señor Cela, don Camilo José…
> El señor Cela, don Camilo José, a voz en grito: Miño, Duero, Tajo, Guadiana…
> El señor profesor, interrumpiendo; ¡Alto, alto! Debía usted comenzar diciendo: los ríos de España, si bien no demasiados importantes… ¿O es que no lo recuerda usted? ¡Es usted un papagayo! ¡Eso, un papagayo! (*Obra…*, II, 216)[65]

Para una compilación de trabajos bajo el título de *Baraja de invenciones*, aparecido como libro en 1953, hizo una "Breve autobiografía del inventor":

> Para entretenerme, hice una guerra, me casé dos veces, engendré un hijo y publiqué docena y media de libros… Omito los títulos de mis libros, porque entiendo que toda persona medianamente culta debe conocerlos ya. En realidad, uno, mal que le pese, se ha ido convirtiendo en materia de examen de estado […]. No soy trascendente ni creo en la unidad de Europa… he sido hijo de familia con un buen pasar, soldado profesional, poeta, torero, andarrios, novelista, pintor, actor de cine, periodista y conferenciante […] y jamás he recibido un premio. Me considero el más importante novelista desde el 98, y me espanta el considerar lo fácil que me resultó. Pido perdón por no haberlo podido evitar.
>
> Ildefonso Manolo Gil te acepta unas poesías para su revista *Literatura*, Camilo José Cela también compone versos pero hasta ahora no ha conseguido publicarlos. (*San Camilo…*, 58?)
>
> Don Camilo José Cela, el afamado novelista padronés (debe llamársele siempre así porque ese señalamiento a nada compromete). (*Desde…*, 75)[66]

No obstante a sus múltiples autorreferencias a sí mismo o sus obras, siempre negó haber caído en plagio, autoplagio o en refrito. Con respecto al plagio, quizás la más polémica es *La cruz de san Andrés,* la cual ha sido recientemente reabierta; aunque hay indicios que hacen pensar que otras obras hayan sido *utilizadas* de alguna forma por CJC.[67] Sobre el concepto del autoplagio, tengo fuertes reservas para considerar que sí un escritor se repite a sí mismo en cuanto a ideas, temas o recursos, está cometiendo *autoplagio,* y sí lo hace hasta que punto es censurable. La única censura que se pudiera hacer, y en este caso incluye a CJC, sería su alarde de no hacerlo mientras lo hacía. CJC dijo estar siempre reinventándose y buscando nuevas formas, y

estamos de acuerdo en se reinventaba constantemente y que siempre se repetía, a pesar de que intentaba envolverlo de diferentes maneras.

CJC, por los motivos que fuesen, si bien no elaboró un cuerpo teórico de la novelística, hacia constantes referencias a la creación literaria en numerosos artículos, ensayos, conferencias, entrevistas, así como dentro de su obra de ficción: en algunos escritos, especialmente artículos, ensayos, o conferencias, sus opiniones son directas; mientras que en la obra de ficción suelen ser indirectas: en *La familia*…, o *Pabellón de reposo,* expresan utilización de la realidad como material novelable, y en otras como *La colmena, Café de artistas, La cruz de san Andrés, Madera de boj*; etc. de una forma indirecta; así como en varias obras menores se hace eco casi siempre con un juego de ironía dramática.

INTERCALANDO VOCES E HISTORIA EN UNA MISMA NARRACIÓN

En "La poesía," *Mesa revuelta* (224-227), encontramos a Sir Jacob[68] quien da una explicación acerca de la poesía; intercalando las de Marcelino Menéndez Pelayo, que junto a la del propio narrador, se mezclan (en las citas seleccionadas se cambian el tipo de letra para destacar el cambio de voces):

> **Sir Jacob es galante, ya sabemos; pero su galantería parece sonarnos hoy como a crueldad.** "No voy a hablaros de Milton, ni de Lord Macaulay, condesa, sino de la poesía y los poetas. Veréis. En el último número, que he recibido, de la *Revista de Edimburgo* aparece un bello estudio de Lord Macaulay y que lleva por título *Milton*, el nombre de uno de los poetas más gloriosos. Lord Macaulay…" **Interrumpamos un poco a sir Jacob: arrimémonos ahora a Menéndez Pelayo…, *"en quien se reúnen dos cualidades, que, rara vez, suelen andar unidad, y menos en los ingleses: un sentido práctico y positivo, de moralista y político (común en la raza sajona); y un ingenio vivo, agudo y brillante, que parece patrimonio de los pueblos meridionales."*** Lord Macaulay, "que derrama la luz dondequiera que pone la mano". Lord Macaulay, que se distingue "por lo sereno, reposado y majestuoso de su estilo, que (diga lo que quiera Taine) tiene algo de la hermosura clásica," y a quien "ni ingenio ni gracia le faltan, antes los derrama, pero sin prodigalidad ostentosa"; Lord Macaulay, **decíamos (volvamos corriendo a Sir Jacob),** "habla extensamente de la vida de Milton" […]. (224-225)

En la próxima cita, además, de dos historias independientes pero unidas en un mismo párrafo, vemos un juego con el tiempo: la historia de la ciudad, su pasado, con otras escenas en el presente, y, si bien, ambos relatos pudieron ordenarse de diferentes

formas, CJC debió escoger éste, pues la permitía, por el contraste entre estas escenas, lograr un efecto humorístico.

> En el toma y daca de la Edad Media, don Muño Pérez, maestre calatravo, cedió la villa de Ocaña, al cambio de la Alcobera, a los caballeros de la orden de Santiago. Hay quien dice que Ocaña fue feudo santiaguista por privilegio real. **Un niño barrigón pega mocos en la pared, concienzudamente.** Don Juan II y don Enrique IV celebraron cortes en Ocaña. **En medio del trajín, un perro canijo hace las inútiles y posibles y las ilusionadas imposibles de montar a una perra grandullona.** En Ocaña se hizo la jura del príncipe Miguel, nieto de los Reyes Católicos. **El niño que se daba el arte de pegar mocos a tresbosillo, suspendió sus industrias para atender—atónito y pasmado—a los fallidos esfuerzos amatorios del perrillo ruin. La madre, sin previo aviso, le pegó un capón.** En la guerra de la Independencia a los españoles, por estas trochas, nos toco llevar más de un pandero.

LENGUAJE NORMAL O LENGUAJE POÉTICO

Son, las de Buen Amor, razones encubiertas;
Meditas donde hallares señal y lección ciertas,
Si la razón entiendes y la intención aciertas,
Donde ahora maldades, quizás consejo adviertas.
Juan Ruiz (*El libro de Buen Amor*, estrofa 68)

Pasó como un huracán: / sopló / devastó/ arruinó / se hizo casero / y murió/
y sus versos, ¿Dónde están?
CJC (*Poesía…,* 85)[69]

Dupont y el vagabundo siempre admiraron las difíciles habilidades de la poesía. Para Dupont y el vagabundo la poesía fue siempre un misterioso arcano ante el cual jamás se atrevieron a abrir demasiado los ojos. Dupont y el vagabundo eran respetuosos con todo aquello que les parecía difícil y misterioso
CJC (*Obra…*, IV, 336)

Tras el Barroco, el Neoclasicismo y especialmente el Romanticismo y sus herederos, hicieron hincapié en la existencia y en la separación de las palabras en función del *Buen Gusto* (del Neoclasicismo) o a la existencia de un supuesto lenguaje *poético y romántico*, que incidió considerablemente en la literatura de su tiempo y en la posterior. La disyuntiva de un lenguaje normal y otro literario y poético quedaba abierta. Entre ambos existe una interrelación, el escritor puede *transformar, convertir* un tipo de lenguaje en el otro durante el proceso de creación, dotar su prosa de rasgos *propios* de la poesía.

Respecto a pasar de un lenguaje directo a uno indirecto Barthes (*Ensayos críticos* citado por J. Culler) señaló: “la mejor forma de ser indirecto un lenguaje es

que se refiera lo más constantemente posible a las cosas mismas y no a sus conceptos, pues el significado de un objeto siempre fluctúa, a diferencia del concepto" (Culler, 277); el lenguaje indirecto, referencial, permite dar la impresión de que son las cosas las que se describen a si mismas (dándole una cierta sensación de vida propia), y entre sus funciones, quizá la principal, dotar de cierta belleza literaria estética un pasaje, además de permitir un mayor juego imaginativo por el uso de imágenes literarias.

A pesar de que no se pretenda hacer un estudio específico de la poesía de CJC, es indispensable tenerla en cuenta, porque ayuda a comprender su propia prosa. En CJC es imposible separarlas; al punto de qué observaciones hechas sobre un aspecto, digamos la poesía, son válidas para la prosa. "No he dejado de escribir poesía nunca, lo que pasa es que soy de la *poesía secreta*" (CJC citado por García Marquina, 484). Y en una entrevista CJC declaró:

> Uno no sabe lo que es. […] Sigo escribiendo versos. Lo que pasa es que no me los publican. […] Probablemente soy más poeta que otro caso. Yo que sé. ¿Más tierno de lo que aparento? Puede ser. Esto no se sabe. Porque tampoco es un disfraz. También es una de aquellas facetas de la que hablábamos antes. Es posible que uno sea todo esto al tiempo. (*Lo que dijo…*, 166)

Antonio Colinas observó sobre la prosa poética presente en CJC que:

> La dimensión poética de un texto no viene, a mí entender, marcada por su forma --prosa o verso-- sino por la emoción y la intensidad, por la capacidad de conmover que tiene ese texto. Por lo tanto, sí reclamamos para la poesía los valores de la emoción, intensidad, síntesis, muchas páginas de Cela pueden valorarse plenamente como poéticas. (Colinas citado por García Marquina, 2005, 488)

María Teresa de Miguel,[70] en su estudio sobre la poesía de CJC destacó:

> La temática de la poesía de Cela gira en torno al eje mundo-poeta y sus relaciones. Distinguimos tres núcleos principales: 1) la visión del poeta en el mundo (paisajes, naturaleza, observación del entorno y sus gentes); 2) el dolor por causa del mundo (muerte, dolor, enfermedad, miedo, desengaño); 3) la unión con el mundo (amor, sexo, figura del poeta). (Miguel, 192)

En "Zoilo Santiso, escritor tremendista" CJC ironizó acerca de *su* condición de escritor y en cierta medida, de su preferencia frustrada por la poesía y las posibles causas de su cambio:

> Zoilo Santiso se había hecho escritor tremendista por puro milagro […]. A Zoilo Santiso lo que le hubiera gustado era ser torero o cantor de tangos; pero se hizo escritor porque es mas fácil, y además porque no se necesita arte, ni

> valor, ni voz, ni sentimiento, ni nada. Para ser escritor no se necesita nada […]. Zoilo Santiso se hizo escritor, y después, como no era un artífice de la palabra, se especializó en el tremendismo, rama en la que con decir las cosas como son, ya se cumple. (*El espejo…*, 92) [71]

> El error nace al enfrentar los conceptos poesía y prosa, que no son comparables ni por tanto, enfrentables. Una página se escribe en verso o en prosa y ella puede esconderse, o no, la poesía… Prosa es un concepto puramente formal, como lo es verso; poesía, en cambio, es un quehacer del espíritu, inaprensible por esencia y, a lo que hasta hoy se va viendo, indefinible. (*Obra…*, II, 21)

SONORIDAD:

> Usted juegue con las palabras, siga jugando con las palabras, y ya verá cuando lo castigue Dios, entonces habrá sonado la hora de las lamentaciones; pero a lo mejor nadie le presta oídos.
> CJC (*El asesinato…*, 209)

La sonoridad puede ser obtenida al conseguir un ritmo, cadencia o simplemente sonidos onomatopéyicos sin valor referencial, etc., que afecta la lectura en forma positiva o no, y que en ocasiones es más importante que su contenido referencial. Octavio Paz señaló: "En realidad el método es tan antiguo como el lenguaje y ha sido reinventado muchas veces, de una manera independiente y en distintas lenguas y épocas" (58).[72] Algunas de sus manifestaciones extremas y a modo de letanías pueden llegar hasta provocar un efecto de auto hipnosis. Mario Hernández, *Valle Inclán de Darío a Quevedo,*[73] insistió en el rol de la musicalidad en la obra de Valle Inclán:

> […] es norte del estilo de Valle en todas sus épocas, y en aras de esa musicalidad, que implica también color y textura y resonancia de las palabras, la impresión sugerente, la impropiedad expresiva, la traslación del sentido o el neologismo son virtudes buscadas en su prosa que escandalizan más de una vez a los puristas. (Mario Hernández, 301)

> […] Sonoridad y rareza son normas tácitas del ideal de innovación y expresividad verbales que el escritor gallego persigue; importa menos la propiedad que el uso […]. (Hernández, 306)

Toda la obra de CJC estará sustentada en el manejo del lenguaje; Abad Contreras en el prólogo de *Cachondeos, escarceos y otros meneos,* destacó esas características:

> CJC es el maestro de los maestros y sabe como nadie los diferentes tonos expresivos y registros lingüísticos, romper una tirada pedante con un exabrupto, compensar una parodia con una frase cortante o ligera, ironizar con las palabras—y, muy especialmente, sobre las palabras—, lograr un efecto

> cómico o poético con un verbo o un superlativo puesto en el lugar adecuado, hacer malabarismos con la fonética o efectuar una conveniente salida de tono y mutis por el foro. (*Cachondeos…*, 12)

OPOSICIÓN SÍMBOLO/ METÁFORA:

Raúl Dorra[74] considera que sí la metáfora es una forma relativamente fácil de explicar y de comprender; no sucede lo mismo con otras imágenes literarias, por ejemplo, el símbolo. El símbolo, la alegoría, etc., han presentado un propio desarrollo tanto en por sus formas como por significado que representaban. Y en la literatura española, si bien compartió un código de simbolismo y alegorías, mayoritariamente aceptado, fue a partir de Francisco de Quevedo, que esto varió. Quevedo logró una libertad plena en el tratamiento y humanización de las alegorías y los símbolos con respecto a los usados en su tiempo.

En CJC están presentes varias modalidades de símbolos o alegorías, que pueden cambiar de obra en obra o dentro de una: la encontramos en algunos prototipos de perdedores ya analizados, otros como el jardinero pelirrojo de *Pabellón de reposo,* alegoría de la Muerte, o en formas más tradicionales. Antes que el psicoanálisis explicara la naturaleza de los sueños y las fantasías sexuales, éstos solían ser atribuidas a fuerzas sobrenaturales, y en la tradición cristiana a demonios, creados según los demonólogos por Lilith: los Íncubos, que asumen la apariencia masculina, y los Súcubos, con apariencia femenina; y más recientemente, cosa de los tiempos, los Transcubos, demonios que adoptan la misma apariencia que su víctima; y de entre los Transcubos los Lamías, que habitan en los cementerios.

En varias obras de CJC, la presencia de estos demonios es frecuente como símbolos de una sexualidad reprimida, aparecen atormentando con sus acosos a las hermanas “doña Basilisa, doña Digna y doña Perfecta” en *El bonito crimen del carabinero,* y aparecen en *Oficio de tinieblas, 5,* y *La cruz de San Andrés* (donde esos demonios son además gallegos), y en *Madera de boj*.

INTERTEXTUALIDAD

El análisis del intertexto es altamente complicado, pues se debe, o debería, partir de cuestionarse con una serie de interrogantes: cómo, cuál, cuándo, dónde, por qué fue seleccionado éste y no otro; si quien lo usa modifica o no su contenido (ya sea textual o del contexto); y cual es el objetivo de la modificación (permítame recordar el

ejemplo de la frase *un millón de muertos* empleada por Ángel Ganivet y usada de intertexto por CJC); aunque presumo que no todas esas preguntas tendrán respuestas para el lector, sea éste crítico o no.

CJC elegía cuidadosamente el título de sus obras (en ocasiones con subtítulo e incluso disertó sobre este aspecto en varias ocasiones, así mismo en el texto de varias obras juega con posibles cambio de la misma), muchas de las cuales tienen una función indicativa, otros simbólicos; pero por propia confesión, su intención era captar la atención del lector desde el primer contacto y un título llamativo que atrajera su atención considerablemente.

También abundan las citas, alusiones, se personas a quienes admiraba, otras provienen de las más diversas fuentes para apoyar o ejemplificar algún tópico e incluso en un alarde de erudición, y no faltan las inventadas. Empleó con frecuencia, en entrevistas, conferencias, y no sólo citas inexactas (lo que podía ser causa de un lapsus o equívoco); sino citas sencillamente falsas o apócrifas atribuidas a fuentes inexistentes, Francisco García Marquina narró la anécdota cuando CJC hizo la presentación su novela *Madera de boj*, donde abundaron referencias a personajes ilustres; pero "algunas de las autoridades que en otras ocasiones citaba—como Casto Pompilio el Viejo—, eran criaturas de su invención" (García Marquina, 2005, 283).

Teniendo en cuenta lo complejo y la necesidad de un estudio más detallado de este aspecto de la obra de CJC, en este trabajo sólo se abordará de forma tangencial y provisional. Entre los diferentes tipos de intertextos que solía usar, están aquellos que son, más o menos identificables, ya por brindar la fuente (título, autor, u otros datos), e forma completa o parcialmente (en ocasiones para reforzar una cierta ambigüedad), u omitiéndola, por lo general, cuando procedían de fuentes muy conocidas (desde un poema a una canción popular; y en las digresiones los anuncios, noticias, de la prensa). Las funciones y usos, pueden variar pero las más comunes en CJC son:

> […] la tuberculosis sirve para dar interés a la muerte pero sobre todas las cosas, componer poesías y para ver el lado bueno de las cosas, podrá nublarse el sol eternamente, podrá secarse en un instante el mar, podrá romperse el eje de la tierra como un débil cristal, ¡todo sucederá!, podrá la muerte cubrirme con su débil crespón, pero jamás en mi podrá apagarse la llama de tu amor,[75] la tarde que le recitaste esta poesía a Toisha estuvo más sabia, mas amorosa, más disciplinada y más golfa que nunca,[…]. (*San Camilo.*…, 232)

> Lo nuestro va camino de terminar en letra de bolero […] aunque tú me has dejado en el abandono, aunque tú has muerto todas mis ilusiones, yo, lejos de maldecirte con justo encono […]. (*Cachondeos*…, 41-42)[76]

> ¡Al rey, la hacienda y la vida se ha de dar, más el honor es patrimonio del alma, y el alma sólo es de Dios! ¡A mí, los hombres honrados! (*Cachondeos*…, 77)[77]

En *Nuevas andanzas*…, hay un personaje, un poeta que se llama Federico (84) y la aclaración de Lazarillo: "No, señorita Marie, ahora no; ahora no voy a casa de ningún don Federico. En España no hay ningún don Federico más" (95). La cuestión queda en saber si CJC aludió a Federico García Lorca o sí el lector *cree ver* esa alusión.

Otros intertextos proceden del acerbo popular: proverbios, frases hechas, refranes, y a pesar de que CJC cuestionara la veracidad de éstos: "Dice un refrán, tan viejo como equívoco, que nunca es tarde sí la dicha es buena. El peligro de los refranes estriba en que casi nunca suelen ser interpretados por quienes los emplean: se aprenden, se repiten, se creen a pie puntillas y en paz. Después vienen las cosas y pasa lo que pasa."[78]

Las modalidades más comunes son: textual presentado íntegros o no, que permite al lector completarlo; en su forma más conocida o modificada, solos o encadenados; en *La familia de Pascual Duarte*, vemos un ejemplo que resumen los tipos principales, ocurre la escena en la Taberna El Gallo, en la conversación previa a la pelea entre Zacarías y Pascual:

> El pez muere por la boca, dicen, y dicen también que quien mucho habla mucho yerra, y que en boca cerrada no entran moscas, y a fe que algo cierto para mí tengo que debe haber en todo ello, porque sí Zacarías hubiese callado como Dios manda y no se hubiese metido en camisa de once varas, entonces se hubiera ahorrado un disgustillo y ahora el servir para anunciar la lluvia a los vecinos con sus tres cicatrices. El vino no es buen consejero… (59)

O en la variante del equivoco, viejo recurso literario usado por lo general para destacar la falsa erudición, resaltar una situación o personaje entre lo cursi y la burla, y donde se suele mezclar información culta, incluso erudita (mitología, bíblica, históricas), para hacerla seguir de algún error o fallo chocante:

> Le prometí solemnemente al capitán (un irlandés más borracho que Baco, y tan traidor, por lo menos como don Oppas[79]) […]. (*Nuevo retablo.*…, 54)

> En aquel momento me acordé de aquel sabio griego, me parece que fue Isósceles, cuando decía al Senado: ¿Queréis que mueva la Tierra? ¿Sí? ¡Pues dadme un punto de apoyo! (*Nuevo retablo*…, 61)

> Si, eso está muy bien pero como la Tierra gira sobre su eje y además alrededor del Sol, el cabo se acabará enrollando y se va a formar una madeja del carallo. No, señor, ¡parece mentira que no lo entienda! no pasa nada porque eso, como usted comprenderá, ya está previsto y para evitarlo no hay más que disparar el cohete desde el Polo Norte, donde desapareció Amundsen, ¿se entera? ¡Anda, pues también es verdad! ¡No había caído! (*Memorias.*…, 223)

DIÁLOGO:

Los diálogos cuentan con una muy larga tradición literaria,[80] llegando a ser un género en sí mismo, y en la hispana uno de sus mejores ejemplos está en *La Celestina*. Raúl H. Castagnino (1979, 217)[81] señaló tres modalidades básicas del diálogo: en forma directa, que permite sustituir al narrador por los personajes y permite al lector ir conociendo la trama y a la vez a los propios personajes; la forma indirecta; y la forma indirecta libre. Para ambas formas indirectas se necesita la presencia del discurso narrativo. En el diálogo directo se produce una retroalimentación del mismo. Benito Varela, sobre la obra de Pío Baroja aseguró: "lo más logrado de la expresión barojiana son los diálogos. No faltan los parlamentos largos; pero predomina la forma coloquial, directa, cortada […] nos parece estar oyendo a personajes vivos." (Varela, 71)

En Dostoievski, otro novelista admirado por CJC, el diálogo tiene una función básica con respecto a los personajes: construidos, descontruirlos para reconstruirlos. Tratemos de explicarnos: Dostoievski suele *dar, presentar* al lector cada uno de sus personajes que inicialmente parece completamente estructurado, dándonos la falsa idea de que ya los conocemos; luego con sus actos; pero principalmente por sus diálogos, el lector se va percatando de su error de apreciación y debe reconstruir la idea inicial que tenía de cada personaje, para volver a reconstruirlos, así lograba mantener el interés del lector por la obra.

En CJC, los diálogos no logran tener un papel relevante en el sentido más tradicional que se le concede a esta figura (algunos críticos consideran que se debe a la incapacidad de CJC de crear personajes creíbles; otros consideran que su obra es sólo un monólogo sin fin; etc.); pero al margen de las causas, podemos encontrar, en su primera etapa formas más convencionales; y en su tercera predomina la narración presentada como polifonía, casi sin hilo conductor; reforzando la multiperspectivas.

DIÁLOGO INTERIOR. MONÓLOGO SIMULADO:

La literatura ha recurrido a presentar la simulación (un monólogo interior), del fluir de consciencia o de cualquier otra denominación, en el sentido de que éste se crea para ser compartido por el receptor de la obra. Las formas más habituales son: divagación, monólogo interior, fluir de consciencia, *apartes* en el teatro, epistolario, sueños, incluso en cierto sentido el rol del narrador omnisciente. El autor emplea este recurso para establecer un diálogo con su lector; hacerle partícipe de sentimientos, de ideas, y los estados de ánimos de sus personajes (que no tienen que coincidir con los del autor).

CJC utilizó todas las modalidades, aunque una de las más interesantes es el desdoblamiento (el *tú* frente al espejo en *San Camilo…*, representa al CJC de 1968 cuestionando al CJC de 1936); o tratándose a sí mismo en la segunda o tercera persona (frecuente especialmente en sus libros de viajes), "El vagabundo—que ahora habla de él como de otro hombre, objetivándose en la distanciadora y persuasiva tercera persona— […]" (*Obra…*, VI, 10).[82]

La fragmentación de la narración llega a los diálogos, y su utilización permite crear la sensación de laberinto en el texto, del cual el lector debe salir airosamente, sí puede; y suelen aparecer cuando el mismo diálogo se interrumpe en un momento (pudiendo o no encadenarse luego), dejando al lector en la libertad de completarlo como mejor le parezca. Las voces participantes suelen no estar claramente separadas, y sin indicaciones de cambios (el uso de signos de puntuación o separación en el texto, indicación del narrador). Este el tipo de diálogo al estilo de *Oficio…*, y de *Cristo versus Arizona.*

También encontramos diálogos con un sentido de veracidad, al menos, muy cuestionable. CJC utilizó varios de estos diálogos en sus libros autobiográficos; como en otras obras, en gran medida en su reinvención como personaje. La técnica es sencilla, se va desarrollando una situación a través del diálogo, pudiendo dar una primera impresión de veracidad, lo que se puede derrumbar cuando se pasa a cuestionarlo. [83]

En *La cucaña*…, por ejemplo, podemos seleccionar dos diálogos interesantes: el primero narra la conversación del padre de CJC con el capitán de un submarino alemán que había interceptado el barco donde sus padres viajaban por su luna de miel.

El capitán alemán quería detener a su madre por viajar con pasaporte inglés. Esto se desarrolla por varias páginas, 58 a la 60; y todo parece muy creíble, excepto, ¿en cuál idioma se desarrolló: castellano, inglés, alemán, gallego o esperanto?[84] El segundo describe una conversación entre CJC y su madre a causa de la ausencia del padre por motivos de sus funciones; pasaje que haría las delicias de cualquier freudiano. CJC para reforzar su objetivo escribió: "Recuerdo perfectamente el crujir […]" y lo concluye con: "Entonces nos dábamos un beso. Yo seguía en lo que estuviese y ella con aire soñador y un poco triste, se volvía para casa. Mi madre tenía veinticuatro años y se le habían muerto dos de sus tres hijos" (93).

Si el lector no recuerda o no toma en cuenta ciertos detalles, el diálogo anterior le puede parecer una conversación normal entre una madre y su hijo; pero sí recordamos haber leído que "Camila Emmanuela Trulock y Bertorini […] nació en Santiago de Compostela el 23 de junio de 1895" (46).Y sí ella tenía veinticuatro años, este dialogo tuvo lugar en 1919, y como CJC había nacido en 1916; él tendría tres años en ese momento.

LA AMBIGÜEDAD EN EL TEXTO:

> Llegó tarde no sé quien, nadie sabe quien ni que, pero llegó tarde [...] a lo mejor era un hombre confuso, un teorema confuso, un verdugo con gesto de estar aburrido, no espantosamente aburrido, irremisiblemente aburrido, sino algo aburrido, quizás casi nada.
> CJC (*El asesinato…*, 9)

> Mateo Ruecas apareció ahorcado del dintel de la puerta de la cuadra, lo demás ya se sabe, bueno, eso es un decir, la verdad es que no se sabe casi nada.
> CJC (*El asesinato…*, *233)*

CJC explotó la ambigüedad en sus textos buscando diferentes objetivos, quizá, el principal darle a la narración una multiplicidad de posibles lecturas:

> La vaguedad semántica fue proclamada (por románticos, simbolistas y vanguardistas de toda escuela) como la esencia misma de la poesía y reconocida por los modernos estudiosos de la poética no sólo como el rasgo dominante en las obras de arte verbal; sino como aquel que—en último análisis—permite diferenciarlas de otros tipos de actuaciones lingüísticas. (Buxo, 68)

Los recursos son varios y los más comunes en CJC fueron: presentar de forma que el lector pueda llegar a más de una interpretación posible, jugar con el espacio/ tiempo, especialmente con el tiempo, de la narración, con el nombre de personajes o el

topónimo. La credibilidad del texto, las voces, del narrador, y a pesar de lo común de los recursos estos pueden tener una función que varíe de obra en obra. Por la forma en que aparece en el texto la encontramos en la dedicatoria de *La familia de Pascual Duarte*; "A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía" (10); aparece la ambigüedad con el empleo del verbo *rematar* y la reacción de don Jesús González al *sonreír*. En otras ocasiones aparecen indicadores para la desconfianza con expresiones tales como: "las gentes creen que…," "nadie lo sabía con seguridad…," "nadie sabía / decía la verdad…," etc.:

> […] no lo sabe nadie Vincent estudió para cura en el seminario de Saint-Etienne, no llegó a cantar misa, a lo mejor en Saint-Etienne no hay seminario, si lo hay pero se siembra la duda para que el lector se confié, estas informaciones son siempre muy confusas y engañadoras, también pudo haber estudiado en el seminario de Perpignan, quizá en Perpignan tampoco haya seminario, si lo hay pero se siembra la duda para que el lector se desoriente y no sepa a que carta quedarse […]. (*Madera…,* 135)

CJC en su ensayo acerca de la novelística de Miguel de Unamuno, resaltó la tendencia de este autor de borrar dentro de lo posible, en sus novelas todas las referencias al lugar y el tiempo narrativo, a fin de dotarlas de un más abarcador y universal alcance, y CJC solía hacerlo por diferentes motivos.

En su novelística, en *La familia…*, sólo aparecen escasas fechas completas en las cartas que se adjuntan a la confesión de Pascual Duarte, y en ésta sólo la del asesinato de la madre "Fue el 12 de febrero de 1922" (120); las demás o están incompletas o señaladas según el santoral, etc.; el lector tiene que reconstruirlo con los escasos e indirectos datos que aparecen en el texto,[85] mientras que los espacios narrativos son dados con mayor o menor precisión; y a pesar de que la mayoría de la crítica la considera una narración lineal, presenta varios juegos con el tiempo: premoniciones, saltos atrás, los cuales tras de reconstrucción sirven para tener otra lectura de un pasaje; pero en resumen, esta novela, como otras, son realidades cíclicas.

En *Pabellón de reposo,* y según el propio CJC en el prólogo a *Mrs. Caldwell…*, no se precisa ni el espacio ni el tiempo. El sanatorio, puede ser real o ficticio;[86] el tiempo está siempre en una forma incompleta, ambigua; y el lector sólo llega a tener una idea muy vaga, por el tipo de tratamiento de los enfermos, la

existencia de teléfono o automóviles; pero nada más. En ésta domina lo cíclico. En una combinación de las dos novelas anteriores, y en *Nuevas andanzas*…, encontramos el mismo: los lugares están dados pero no sucede así con el tiempo. Desde sus primeras páginas hay casi un intento de que el lector piense que la narración se desarrolla en un tiempo lejano, anterior a la suya; y paulatinamente la va acercando, por medio de datos que van apareciendo en el texto, casi de *casualidad*:

> Revolviendo una vez entre los papeles de un amo judío,[87] boticario […] me encontré cierto día con un libro que hablaba de un Lázaro de Tormes que seguramente ya habrá muerto y que si vive deberá ser muy viejo, a juzgar por las cosas que dice. […] Sin embargo, […] me ilusiona pensar que aquel Lázaro fuera abuelo mío --y de ello ya lo trataré en adelante-- […]. (21)[88]

Hasta que en "Nota del editor," el lector sabe que editor [CJC] intentaba saber si Lázaro iba a escribir la segunda parte de su vida, narrando así el encuentro: "Cuando lo visitamos, poco antes de nuestra guerra […]" (139) está refiriéndose a la Guerra Civil española de 1936-1939; y a partir de este momento se puede reconstruir el tiempo en que vivió y tuvo sus andanzas y desventuras este nuevo Lázaro.

En *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, volvemos a encontrar el doble juego, pero a diferencia de otros, el lugar es muy ambiguo, al punto de que una parte de la crítica han sostenido que al tratar temas espinosos (como el incesto), de cara a la censura, CJC había recurrido a ubicar la historia en el extranjero; pero el propio texto nos hace cuestionar esta opinión; y además crea otra duda: si las cartas estaban escritas en castellano o inglés; consultando el texto éste dice en una nota al capítulo 212: "N. del T.- En el original de Mrs. Caldwell […]" (222):

> Conocí a Mrs. Caldwell en Pastrana, durante un viaje que hice por la Alcarria hace ya algún tiempo. […] En la fonda, Mrs. Caldwell me leyó un día, después de cenar, las páginas que estaba escribiendo en recuerdo de su adorado hijo Eliacim, tierno como una hoja de culantrillo, […]. Hace un mes o mes y medio, un amigo de Londres, […] me escribió dándome la triste noticia de que Mrs. Caldwell había muerto en el Real Hospital de Lunáticos de aquella ciudad. […] Las páginas que hoy edito son las de mi pobre amiga Mrs. Caldwell. (17-18)

Como parte del juego de la ambigüedad textual, CJC solía mezclar diferentes voces con discursos. Los objetivos son varios: crear desconfianza del/ los personaje/s o narrador, del texto, obligando al lector a una lectura sin ninguna ayuda, evitando caer en las trampas, y con la necesidad de hacer su reconstrucción; pero no obstante, hay

siempre alguna/s voces confiables, personajes dotados de ciertas características que no sólo en sus palabras y en sus hechos, sirven de contraste a los demás.

Pensar que una voz es confiable porque aborda temas espinosos, por ejemplo, el incesto en *Mrs. Caldwell…*, puede ser una interpretación tan válida como pensar lo contrario y cuestionar sí esos hechos existieron en realidad, e incluso si existió ese hijo, Eliacim; o sí todo no es más que el producto de una mente alterada por algún grado de locura.

Pero al margen de la postura que el lector adopte, esto implica en el fondo la aceptación de una ficción como realidad (uno de los máximos logros de la literatura) y frente a este aparente dilema las opciones dependen sí el lector se ubica dentro de la lógica interna del relato, aceptando las premisas dadas a la misma: existió Eliacim, su madre es una mujer posesiva y sexualmente frustrada, que tras su muerte enloquece; o por el contrario, puede quedarse fuera de la lógica del texto y cuestionarlo todo.

Dando un salto atrás, Pascual Duarte, es un protagonista construido para captar la benevolencia del lector, frente al personaje de la madre, su crimen más grave, la cuál es presentada de forma tal que el lector llegue a sentir rechazo por ella, al extremo que es la única sin nombre en la novela. Otros, el tío Jerónimo, *San Camilo…;* Robín Lebozán, *Mazurca…*, van acumulando ciertos rasgos por los cuales el lector les llega a tener confianza; otros por el contrario expresan su falta de credibilidad abiertamente, como Matilde Verdú en *La cruz de san Andrés*.

Otra forma de crear ambigüedad que nos haga desconfiar del texto e incluso en la historia (la cual CJC trató siempre como una ficción más que además era manipulada por los vencedores mediante la acumulación de reiteraciones). La técnica es la siguiente: a partir de un planteamiento, más o menos reiterado, el cuál es negado en algún momento: en *Oficio de tinieblas, 5*, entre varios ejemplos: “tu padre no pronuncies su nombre”; y luego lo sabemos, Claudio (mónada 458), y que además no es su padre; o “ivón hormisdas el hereje que murió o que morirá si los augurios se cumplen o se liberará de la muerte sí los presagios yerran en la batalla de…,” y en la mónada 885 dice: “ murió ya en demasiadas batallas en dieciocho o quizás en diecinueve batallas y todavía le quedan once o doce batallas más en las que morir” y continua una lista de las batallas; en las primeras dieciocho se afirma “que murió”, en las siguientes doce la esto varía: “no se sabe’ (una vez) “murió”; “que murió o morirá” (diez veces); “que murió” (una vez más) y concluye: “ a pesar de cuanto dice

la historia universal ivón hormisdas el hereje r.i.p. murió en el tálamo lo mató la exigente lascivia de la mujer […]" y sigue con otra serie " ivón hormisdas cuya muerte en la batalla de… no está comprobada […]" (1024, 1025, etc.); " ivón hormisdas el hereje muerto en la cama […]" (1178).

En forma similar, aunque no tan extrema, en *La cruz de san Andrés*; entre otros casos, la muerte del abuelo de Matilde Verdú, hija; que además nos descubre otros aspectos que a primera vista pueden pasar por alto. Matilde Verdú declara que su madre se llamaba también Matilde Verdú, y para que no queden dudas, agrega que su madre "tenía mucha afición al ejercicio de la literatura, sus biografías escolares de santa Teresa de Ávila y de san Juan de la Cruz tuvieron muy buena acogida, sobre todo la segunda" (11). Y por tanto, el *abuelo* sería CJC, soldado de infantería y de artillería en la Guerra Civil:

> Mi abuelo era militar, era comandante de infantería y murió en cumplimiento de su deber durante la guerra civil, lo mataron en el frente de Huesca […]. (11)
>
> Mi abuelo murió en el frente de Asturias, antes dije que lo mataron en el frente de Huesca, pero no es verdad, mi abuelo era comandante de caballería, antes dije que era comandante de infantería, pero no es verdad, en ocasiones no me siento con fuerzas para no mentir, a mí me gustaría no mentir jamás pero eso es muy difícil […]. (62)
>
> Mi abuelo era militar, brigada de artillería, y murió en el cumplimiento del deber durante la guerra civil, lo mataron en el frente de Nules […]. (126)

Otra de las características de su prosa fue el uso y abuso de las digresiones que interrumpiendo la narración se intercala a forma de comentario, un aviso, juego con el lector; en resumen con algo que no tiene nada que ver con la narración en sí; entre los muchos ejemplos, en "El Jerónimo," *Tobogán de hambrientos*,[89] "CJC escribió: "La naturaleza es muy fuerte y, contra ella, de poco valen los propósitos y los arrepentimientos." A continuación da paso a un diálogo con el *lector:*

> Esa sabía sentencia, ¿de quien la copio usted?
> De nadie, ¡a ver qué se ha creído! ¿Usted no me supone capaz de inventar sentencias?
> Pues hombre, la verdad; no mucho. Así como mayores síntomas, no le había notado. ¡Qué quiere que le diga!
>
> No temo a la miseria, sino al olvido.
> Oiga, esa frase, ¿la invento usted solo?

> Si, señor, para expresarla no he tenido sino que escuchar los dictados de mi corazón.
> ¡Anda, y parecía bobo! (*Historia.…*, 18)

> Doña Concha es dama que clasifica a los hombres por el antifaz y no por el corazón. (Esto del antifaz y del corazón está pero que muy bien. Esto del antifaz y del corazón es un verdadero acierto, ¡ya lo creo!). (*Obra.…*, VIII, 514)[90]

Otro recurso repetitivo en CJC es la alusión a una figura más o menos conocida; o un suceso, situación o hecho; o la modificación de una expresión muy conocida:

> El hombre dio vuelta al burro y se alejo de nosotros. Desde lejos volvió la cabeza para mirarnos. Subido a su cabalgadura, se recortaba su silueta como la de un escudero del impenitente señor del bien. (*Nuevas andanzas.…*, 84)

> Don Marcelino tuvo la mala ocurrencia de venirse a Madrid en mayo de 1936.[91]

> Yo, ¿sabe usted?, soy nacionalista, ferozmente nacionalista […]. Yo no puedo tolerar que sobre la mesa de la presidencia se lea en aquella horrorosa pancarta y en cinco idiomas: Veterinarios del mundo, ¡Uníos![92]

Considerando haber abordado en este capítulo los aspectos planteados en relación a los procedimientos escritúrales en CJC, haciendo más hincapié en el contenido o el por qué de su empleo, que en los aspectos formales. Para un lector interesado en ahondar en estos temas le sugiero remitirse a la obra de Sara Suárez Solís, la cual ha sido citada en varias ocasiones, por considerarla muy completa y objetiva.

Hecha dicha observación solo queda pasar a las conclusiones del trabajo.

Notas del capítulo VII

[1] *El club Dumas*, 28ma. Edición, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2002.

[2] Raúl Dorra en *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México, 1991.

[3] En *Soledades*, Luís de Góngora se aleja del modelo mitológico grecolatino y aportó como novedad un tratamiento que de distanciaba del anterior.

[4] José María Valverde, *El barroco. Una visión de conjunto*. 2da. edición, Barcelona: Litclub, 1981.

[5] Su título completo es *Oráculo manual y arte de prudencia. Sacado de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gracián*; nombre bajo el cuál el autor publicó varios trabajos. José Mª Andréu (citando a M. Romera Navarro, *El oráculo manual*, Madrid, CSIC, 1954); lo consideró como "el libro de prosa más conceptista de toda la literatura española. También uno de los textos más difíciles en nuestra lengua, y hasta ahora el más difícil de todas las que en prosa fueron escritas." (95)

[6] "Sobre las artes de novelar" en *La rueda de los ocios*, 11-14.

[7] "Sobre los tremendismos" en *La rueda de los ocios*, 15-18.

[8] CJC se refiere a "Sobre el concepto de la novela" en *Mesa revuelta*.

[9] "Estética de la novela en Miguel de Unamuno" en *Mesa revuelta*, 74-75.

[10] *Viaje a la Alcarria*, en *La obra completa*, IV.

[11] "Marcelino Brito" *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 29 - 30.

[12] Las restantes citas son:
¿Esto no va algo revuelto?
Bueno, pero no demasiado revuelto.
¿Va como la vida misma?
Tampoco, además hay cosas que no hay por que decirlas. (*Madera.…*, 50)

Usted dirá lo que quiera pero a mí se me hace que esto va muy revuelto, vamos, demasiado.
No, esto no va ni medio revuelto.
Como usted guste, yo no le he de llevar la contraria. (*Madera.…*, 89)

¿De verdad qué no cree usted que esto va algo revuelto?
Algo sí, sin duda, pero tampoco demasiado, no debe decirse para no confundir a los jóvenes ni a los misioneros pero la vida y la muerte no se presentan nunca demasiado acordes. (*Madera.…*,132-133)

Insisto en decirle a usted, ya me estoy hartando de advertirle que esto va muy revuelto, demasiado confuso.
No, esto no va ni medio revuelto ni medio confuso, esto va a ser y con un orden perfecto, comprenda que yo no tengo la culpa de se le alcance.
De acuerdo, yo no le llevo la contraria a nadie porque tampoco merecería la pena. (*Madera.…*, 175)
[La narración se interrumpe e intercala este diálogo]
¿Por qué no quiere reconocer que esto va demasiado revuelto y sin equilibrio?
Porque no es verdad, esto va más que algo revuelto y yo creo que es mejor y más prudente ni decirlo siquiera.
[Se retoma la narración y nuevamente se interrumpe para dar paso a otro diálogo]

¿Y confuso?
Bueno, quizá un poco confuso. (*Madera…*, 204)

Llevo mucho tiempo oyendo lo contrario, estoy harto, para mí que la gente ya no sabe lo que es discurrir. ¿No cree usted que esto va demasiado ordenado?
No, a mí me parece que esto no va más que algo ordenado.
¿Cómo la vida misma?
Si, pero esto procuro no decirlo para evitar desgracias y desplantes, la vida es muy vengativa y rencorosa. (*Madera…*, 220)

[13] Ver anexo sobre la estructura circular.

[14] Por el texto el lector sabe que Martín Marcos había sido miembro de la Federación Universitaria Escolar, FUE, de tendencia izquierdista, fundada en 1927 y legal hasta 1939. La nota del periódico debe referirse al sistema de requisitoria (edicto) que se publicaban para informar a personas con domicilio desconocido de un proceso judicial pendiente, y de su obligación de presentarse ante las autoridades para ventilar el mismo. Por los antecedentes de Marcos pudiéramos pensar que estaría basado en la Ley de Responsabilidad Política, del 9 de febrero de 1939 (pero con carácter retroactivo hasta octubre de 1934), y que afectaba a todas las personas con vínculos o participación con organizaciones que apoyaron la República.

[15] En *Papeles de Son Armadans*, CCXXIV-CCXXV, de noviembre – diciembre de 1974, 187-211.

[16] *Tobogán de hambrientos*, está estructurado en dos partes, cada una cuenta con cien narraciones que se encadenan de forma consecutivas, la primera con la segunda y así sucesivamente: pero también la primera de la primera parte (1.1) con la número cien de la segunda parte (2.100), y así consecutivamente, hasta terminar donde comenzó. Presenta también un cierto equilibrio en cuanto a las fuentes de los personajes.

[17] Editorial Castalia, Madrid, 1987.

[18] *Calila e Dimma*, colección de fábulas morales indias del siglo IV ne., escritas en sánscrito; conocida inicialmente en Europa en su versión árabe y traducida al castellano, por iniciativa del rey Alfonso X, el Sabio, en el 1251.

[19] "Marcelo Brito" fue publicado en la revista *Medina*, números 11 y 12; 29 mayo y 5 junio 1941, y compilado en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 1957, 27-35.

[20] Don Nicolás Salmerón, político español del siglo XIX, partidario de la república unitaria, ocupo la presidencia de la I República del 18 de julio al 7 de septiembre de 1873, dimitiendo de su cargo por negarse a firmar penas de muertes. Vinculado a los movimientos liberales y de librepensadores, fue profesor del Instituto Libre de Enseñanza y destacado miembro de la masonería española.

[21] "La doma del niño" en *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones*, 1947.

[22] "Bajo techado" en *Mesa revuelta.*

[23] "Nuestro amigo el padre Feijoo" en *Mesa revuelta.*

[24] "Catalinita" publicado en la revista *Medina*, número 28 del 25 septiembre de 1941.

[25] "Mi tío Abelardo" en la revista *Primer Plano*, Madrid, 8 agosto 1943.

[26] El subrayado es mío.

[27] En *Primer viaje andaluz, La obra completa*, VI, 105.

[28] La cita está tomada de *Clásicos españoles. De Garcisalo a los niños pícaros*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

[29] "Con motivo de la clausura de una exposición" en *Mesa revuelta*.

[30] *Mis páginas preferidas*, 7.

[31] Apareció en *Papeles de Son Armadans*, Número 50, mayo 1960, "Carta a una profesora, con motivo de un libro de mucha sabiduría" fechada el 3 de enero de 1960.

[32] Las repeticiones están repartidas: once en la parte I (81, 82, 83, 84, 88, 92, 94, 97, 102, 104 y 111); nueve en la segunda (138, 140, 142, 145, 147, 155, 159, 163 y 173); ocho en la tercera (182, 189, 191, 199, 206, 216, 218 y 219).

[33] "El abrelatas de oro" en *Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras*, 101-104

[34] "Mis nombres completos de pila son los siguientes: Camilo, José, Juan, Ramón, Francisco, Antonio, Santiago, Abraham, Zacarías, Levi. Camilo, por papá y mamá; José, porque en tal día se casaron mis padres (yo también intente casarme un 19 de marzo; pero no pudo ser); Juan, por el abuelito; Ramón, por San Ramón Nonato; Francisco, ¿por qué me llamaré Francisco? ; Antonio, como todos mis hermanos, y fuimos unos cuantos, por especial devoción familiar; Santiago, por haber nacido a la sombra de la pena donde apareció el cadáver del Apóstol, y Abraham, Zacarías y Levi, probablemente, porque no soy ario del todo." (*Obra…*, II, 7-8)

[35] *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, capítulo 178. (180-181)

1	**Navegando sin brújula, (N)**	el iceberg, (I)	*Contigo encima, ©*	*vuela a una velocidad increíble (V)*
2	I,	*C*	*V*	**N**
3	*C*	I,	**N**	*V*
4	*V*	*C*	I,	**N**
5	**N**	I,	*V*	*C*
6	I,	*C*	**N**	*V*
7	*C*	I,	*V*	**N**
8	*V*	I,	C	**N**
9	**N**	*C*	I,	*V*
10	I,	*V*	*C*	**N**
11	*C*	*V*	**N**	I,
12	*V*	*C*	**N**	I,
13	**N**	*V*	I,	*C*
14	I,	*V*	**N**	*C*
15	**N**	*C*	*V*	I,
16	*C*	V	I,	N
17	V	I,	N	C
18	I,	N	C	V
19	*C*	N	I,	V
20	V	N	I,	C
21	N	V	C	I,
22	I,	N	V	C
23	*C*	N	V	I,
24	V	N	C	I,

[36] *San Camilo, 1936*…, 197-198.

[37] *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 33-34.

[38] *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 88 y 138 respectivamente.

[39] En el prólogo de *Canchondeo, escarceos y otros meneos*, 13.

[40] En la Edad de Oro español muchos escritores, especialmente en la comedia, aplicaban *el decoro* para darle a la obra un sentido de más realidad, veracidad; y lo violaban (en función del rol del personaje en la obra), cuando querían destacar lo dramático a sus parlamentos.

[41] "Sobre el delicado placer de la conversación" en *La rueda de los ocios*, 31- 34.

[42] Es interesante el mundo de la crítica literaria, algunos críticos siguen hablando de que esta obra en particular, y en general, de Guillermo Cabrera Infante como pruebas patentes de la oralidad, al margen de las opiniones del propio autor.

[43] Aparecida en <<arquitrance.com/entrevistacabrerainfante.htm>>.

[44] La cita está tomada de *El diálogo renacentista*. Madrid: Editorial del Laberinto, 2000.

[45] Apareció publicado en *Papeles de Son Armadans*, número 24, marzo de 1962, 3.

[46] Los títulos de la reacción son, al menos, muy sugerentes, entre otros: "Declaración sobre el mal uso de los venezolanismos" en el *Boletín de la Academia Venezolana de la Lengua*, Caracas XXIII, 1955, Números. 86-87-88; el de J. Uribe Echevarría, "*La catira"* en *Anales de la Universidad de México*, CXV, 1956, Número 101; Guillermo Morón, "*La catira*, ¿es venezolana?" en *Índice de Artes y Letras*, número 81, Madrid, junio 1955, o Ángel Rosemblanbt en un artículo en *Últimas Noticias*, Caracas, 10 de abril 1956. Los dos últimos citados, consideraron, además, que el Premio de la Crítica dado a CJC por dicha novela fue una ofensa añadida a Venezuela, pues la obra no refleja la realidad lingüística de la zona. Es interesante comparar que los argumentos sobre la supuesta forma de hablar de los llaneros venezolanos seria muy similar a la (años después) algunos escritores gallegos por su *Mazurca para dos muertos*, y comprobar que son, en cierta medida, intercambiables. Sobre las interioridades de *La catira,* se publicó recientemente *Historia de un encargo La catira de Camilo José Cela*, de Gustavo Guerrero, Barcelona, Editorial Anagrama, 2008.

[47] Publicada en *Pueblo*, Madrid, el 7 de enero de 1967.

[48] *Izas, rabizas y colipoterras*, Barcelona, 1964. Tres formas de denominar a las prostitutas. CJC dijo al respecto: "El título, *Izas, rabizas y colipoterras*, que es un endecasílabo de aquel soneto, cuyo primer cuarteto dice: "De cuantas coimas tuve toledanas, / de Sevilla, Granada y otras tierras, / izas, rabizas y colipoterras, / hurgamanderas y putarazanas […]" (*Lo que dijo en TVE Cela*, 145).

[49] Como diccionario propiamente: *Diccionario secreto I*, Alianza Editorial y Ediciones Alfaguara, Madrid, 3ra.edición 1978.

[50] *Judíos, moros y cristianos*. *La obra completa*, tomo V, 155.

[51]En la Introducción al *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo, 21.

[52]La afirmación de que "nunca se le había dedicado una atención científica" es una de las exageraciones comunes en CJC.

[53]"Al oeste de Guardiana que la separa de Portugal," el diálogo es:

> El vagabundo, por gastarle una broma al gitano, le habló en caló:
> Planó, ¿anduque bureaste ocalá quiloyó? (Hermano, ¿dónde robaste esa sortija?)
> ¡Melquélame sar o gabié, bomboy, sos acamá sinela minrió! (Déjame con el francés, estúpido que ya es mío).
> El vagabundo, que sabe bien lo es que es la necesidad, lo tranquilizo con el refrán del oficio.

Busmúcaste geló, sos mirindá se ganisara bachí, ne se palma chí. (Quédate solo, que mientras se gana algo, no se pierde nada). (344)

[54] "Los simbolistas en caló" en *Mesa revuelta,* 186-189.

[55] "Villagarcia de Arosa" en *Mesa revuelta,* 198.

[56] Entrevista de CJC, en *El Mundo*, Madrid, 27 de septiembre de 1999.

[57] "Estebita, despertador, colondrio, un sueño" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 107.

[58] *Nuevo retablo de don Cristobita* (1957, 96).

[59] "Don Anselmo," en *Nuevo retablo…*, (1957, 12).

[60] En "Beatriz," *Los viejos amigos*, primera serie.

[61] El juego está en la asociación de la vocación de orador sagrado y el color del pelo, pelirrojo, considerado como característico de quienes tenían ascendencia judía.

[62] Se refiere a un artículo "La memoria esa fuente de dolor," *La Hora*, Madrid, 26 de febrero de 1950.

[63] "El mundo en torno […]" en *Papeles de Son Armadans*, CCXX, julio 1974, sirvió de introducción al tomo IX de *La obra completa*, 9-15.

[64] *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones / Cuentos entre desgarrados y humorísticos.* OC, II "Un cuento en el tren," *Revista Liceo* de Barcelona, diciembre 1945.

[65] *El bonito crimen del carabinero y otros engaños y ofuscaciones / Cuentos entre desgarrados y humorísticos.* OC, II, según nota del autor, fue publicado con anterioridad a 1947 en *Campana* de la División Azul.

[66] "El vicio de la lectura" en *Desde el palomar de Hita*,

[67] A pesar de que no debiera de hacerlo, siento la necesidad de decir sobre el plagio. Es algo reservado exclusivamente a los estudiantes. Los escritores, especialmente los consagrados, nunca hacen plagio: estos hacen intertextualidad, refundiciones, ecos, homenajes, parodias no paródicas, etc. Sin excluir la posibilidad, real o no, de la poligénesis.

[68] Este personaje ya había aparecido en "Divagaciones bordeando la estética" (219-223) como Sir Jacob Mc. Jacobsen. Y es un ejemplo del encadenamiento en varias obras.

[69] "Epitafio para un poeta" en *Poesía completa*.

[70] María Teresa de Miguel considera que además de las obras compiladas en sus poemarios, agrega de más de cuarenta, intercalados en libros de viajes, ensayos, cuentos o novelas. En 1996 se publicó *poesía completa.* Por la experiencia de *La obra completa* de CJC podemos pensar que esta compilación poética ha podido ser expurgada.

[71] Publicado en *Informaciones*, Madrid, 8 enero 1952. Tomado de *Camilo José Cela, El espejo y otros cuentos* (1981), 91-94.

[72] La cita está tomada de *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

[73] Compilado en *Quevedo a nueva luz, escritura y política*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

[74] Raúl Dorra en *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Autónoma de México, 1991.

[75] El subrayado es mío. La poesía corresponde a Gustavo Adolfo Bécquer.

[76] "Los amores paganos" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 39-43. La parte subrayada corresponde al bolero-son *Lágrimas negras* (1930) del compositor, músico y cantante cubano Miguel Matamoros.

[77] "Canis futuens" en *Cachondeos, escarceos y otros meneos*, 75-78. Lo subrayado corresponde a *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca.

[78] CJC, citado por Sara Suárez, 228-229.

[79] Don Oppas, arzobispo español del siglo VIII, hermano del rey visigodo Witiza, que se pasó a la oposición de su hermano y contribuyó a la caída de la dinastía visigoda en España.

[80] Ana Vien, por su parte, considera la existencia de seis modelos de diálogo medieval: 1) los patrióticos latinos de los siglos V-VI; 2) tipo catecismo, desde el siglo VIII; hay varias modalidades: formas dialogadas o debates (elucidaría), los doctrinales (ensenhamen), los libros de *regimine principum*, los *maqamat* árabes o hebreos; y la colección de cuentos dialogados; 3) los filosóficos, s. XII-XIII; 4) los altercatio, en poesía; 5) el modelo latino iniciado por Petrarca (llamado Primer Renacimiento); 6) posteriores a Tetrarca, escritos en lengua vulgar. En España: Bernat Metge, catalán y cien años después por Juan de Lucena y Pedro Díaz de Toledo, en castellano.

[81] En *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística general*. 4ta edición, Buenos Aires: Editorial Nova, 1979.

[82] "Con la mochila al hombro y una paz infinita en el corazón" en *La obra completa*, VI, 9-16. El artículo fue publicado originalmente en *Papeles de Son Armdans*, CXV, febrero 1964.

[83] A pesar de la observación se incluye "este a forma de ejemplo en el cuál se relata un *encuentro* con Arias Salgado, Ministro de Información y Turismo, para interceder por su novela *La colmena* y dijo: "[…] le fui a pedir árnica con una humildad absoluta, y al final le dije:
Bueno, mira, dime una cosa, vamos a ver, tú dime de memoria quiénes eran los jueces de la Inquisición que encerraron a Fray Luís.
Hombre, así de memoria…
Ni de memoria, ni de no memoria; eso no lo sabe nadie, ni Dios. Pues, salvadas las diferencias, ahora Fray Luís de León soy yo, y aquellos innominados jueces pues eres tú. (*Lo que dijo*…, 187)

[84] CJC se había referido en esta misma obra que su padre hablaba castellano, gallego y esperanto (*La cucaña.*.., 40).

[85] Como ejemplo a partir de la reconstrucción en base a datos al parecer sin conexiones podemos tener una idea de cuando nació y murió Pascual Duarte: por la carta de don Joaquín, el albacea de Pascual Duarte, sabemos que este murió en 1937, a la edad de más o menos 55 años, lo que permite suponer que nació hacía 1882; y así ir reconstruyendo toda su vida.

[86] En dicha obra CJC incluye una carta *recibida* de un viejo amigo W.L. (segunda parte, capítulo VI), donde refiere que tiene una foto de CJC con las condecoraciones que recibió del gobierno de su país; por lo que se puede asumir que se refiera al sanatorio donde estuvo ingresado después de la guerra civil; y de paso, como quien no quiere, le recuerda a sus lectores que ha sido condecorado por su servicio militar.

[87]El tema del judío converso o del portugués "cristiano viejo" pueden ser un *homenaje* a la picaresca, especialmente la de Quevedo, a Pío Baroja, o a las circunstancias. En *La familia.*.., Pascual Duarte refiere que a pesar de que su padre es portugués, era "cristiano viejo y de la mejor ley" (26), y ¿qué

sentido tendrían esas palabras a fines del XIX?, o en *Nuevas andanzas…*, la condición de "converso" de este: "don Roque Sartén era judío descendiente de conversos de la antigüedad" (105), y otros boticarios.

[88] El subrayado es mío.

[89] *Tobogán de hambrientos*, *La obra completa*, VIII, 616.

[90] "Don Tobías" en *Los viejos amigos*, *segunda serie*, *parte*, *La obra completa*, VIII.

[91] "Don Anselmo" en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 9.

[92] "Claudius, profesor de idiomas,", en *Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*, 131.

Capítulo VIII
Conclusiones generales

Teniendo en cuenta que la hipótesis de trabajo básica para este estudio es buscar las fuentes primarias del mundo literario de CJC, y tras abordar los diferentes aspectos de su obra a la luz de la crítica especializada, de nuestras propias opiniones, y verificando las afirmaciones y declaraciones del propio CJC, consideramos que ha sido probado la presencia del *neobarroquismo*, tanto en su contenido temático como en los recursos y tratamiento formales de su obra. Para lograr esta meta, dividimos el estudio en varios capítulos, de los cuáles paso a hacer un breve resumen a forma de conclusiones.

El supuesto general para establecer la hipótesis básica parte de una realidad constatada: el arte y la literatura es un sistema que se retroalimenta de sí mimo. Se debe recapitular esta afirmación; el estudio de la historia del arte y de la literatura da la idea de sus propias leyes internas. El arte es *acumulativo*, en el sentido de que en su desarrollo conserva los recursos, pero a su vez da paso a otros nuevos o significativas variaciones de los ya existentes, y que permite a nuevas generaciones de creadores valerse de todos los creados, de reutilizarlos aportando sus propias vías.

El arte no debe ser visto como un crecimiento lineal, de formas simples o elementales a formas complejas y superiores, donde las últimas formas superan, solo por el hecho de ser nueva a las anteriores. Cada etapa cada período del arte debe evaluarse en sí mismo. Otra cuestión es observar su propio desarrollo, ver como los aspectos formales (e insistimos en esto) pueden pasar de un momento al otro, no así el substrato ideológico de cada cuál. Otra ley interna del arte es que cuando *algo* está agotado (ya en sus posibilidades expresivas y/o en el gusto de sus receptores) será sustituido por *otro*, y que en el fondo de las posiciones rupturistas hay una ruptura con el arte inmediato, y consciente o no, una vuelta a la herencia literaria.

En CJC se observa está doble situación. Es sabido que comenzó su actividad literaria en la poesía, muy influido en los poetas de la Generación del 27 (sin excluir los de la del 98 que continuaban produciendo, especialmente Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, por referir sólo a los españoles). En esta etapa la presencia indirecta del Siglo de Oro (Luis de Góngora) es evidente, tanto en la utilización de un

verso como intertexto en una poesía como por la elección del mismo para titular su primer poemario *Pisando la dudosa luz del día*; sino por el tratamiento de muchos temas, que aunque aspiraciones modernas, seguían la herencia del Barroco. El otro momento es al inicio de su carrera novelística. CJC rompe literariamente con el tipo de obras que se hacia en la inmediata postguerra civil, y retorna a las formas del realismo tradicional español.

Una lectura cuidadosa de su obra es un buen ejemplo de cómo la literatura (el arte) se realimenta de sus propias fuentes formales y temáticas y como están pueden ser reutilizadas en un momento dado por otros escritores que la reescriben, la reactualizan y adecuan a las nuevas ideologías, gustos y corrientes literarias. Y en esta certeza se basa la razón de la elección de su obra para ejemplificar la hipótesis de trabajo propuesta.

En el capítulo II, dedicado a un acercamiento a la Crítica, quedó patente el reconocimiento de CJC a su tradición literaria (prioritariamente la del Siglo de Oro, y del Barroco en particular), tanto en sus formas cultas o populares que le formaron. Otro aspecto es sobre las evaluaciones que la crítica ha hecho con respecto a la obra de CJC y sus fuentes. Sobre las fuentes, tema de este trabajo, las posiciones suelen ser: reconocer un *neobarroquismo* (generalmente formal) o indagar en otras más cercanas en el tiempo (a veces sin profundizar en las fuentes de ésta), en este acercamiento a la crítica es intentar una especie de dialogo para significar ciertos aspectos a mencionar. Entre los puntos más cuestionable para algún sector de la crítica (académica o no) son:

1) sin cuestionar su intención de imparcialidad u objetividad, en ocasiones se observa que sus argumentos están forzados para probar alguna tesis preconcebida y dando la impresión que el fin de la crítica en sí es reforzar la validez de determinada escuela o tendencia crítica, y/o en ocasiones sólo para emitir valoraciones (positivas o no) de la obra o de su autor;

2) otra es una tendencia a la *simplificación*, ver en un sólo aspecto, formal o de contenido la explicación de toda la obra, e incluso a partir del estudio de una obra o grupo de obras en particular hacer evaluaciones totalizante al resto;

3) hacer juicios de valor (probablemente basados en gustos y preferencias, e incluso en aspectos extraliterarios) sobre una obra o un autor, llegando a distorsionar el

análisis acentuando o *ignorando* aspectos en función de *filias y fobias*. Dicha actitud se observa más, por suerte, entre la crítica no académica que en ésta;
4) un aspecto que incide en el lector es enfrentarse al *prestigio* de su autor (de la obra o del crítico), y aceptar sus opiniones, y sin ningún cuestionamiento y repetirlas. Una lectura crítica sólo puede ser realizada cuando el lector asume una posición crítica, de cuestionamiento y evaluación tanto del texto como de su contenido, e incluso de las posibles implicaciones extraliterarias que puedan incidir y desde una metodología de *duda sistemática*, buscando la verificación de los postulados dados y formándose su propia valoración;
5) la tendencia según la escuela o tendencia crítica de limitar el análisis sólo a una parte de la obra (formales o de su contenido). Un acercamiento parcial sólo puede conducir a conclusiones parciales, y no obstante la validez de esta crítica debemos estar consciente de que se trata de algo parcial y no total;
6) y por último; pero quizás el más grave, es cuando el crítico (por los motivos que sean) no respeta el texto de la obra en cuestión. La cuál puede ser expresamente confusa, caótica, ambigua (lo que conlleva a la posibilidad de una interpretación errónea, confusa; pero razonable e incluso lógica). Otro aspecto es cuando se intentan explicar los *silencios*, llenar los vacíos del texto (aquí el nivel de subjetividad o de información del critico puede darle más de un susto, pero que sería razonable y hasta lógico). Lo que se debe evitar es ignorar o violentar el texto dado de la obra.

En el capítulo III, dedicado al consideraciones más generales del realismo en la obra de CJC. Tanto por sus declaraciones como por su trabajo, CJC tenía una muy amplia valoración de este tema: para él era uno desde la observación de la realidad objetiva hasta el realismo mágico o fantástico, pasando por la realidad subjetiva e incluso onírica.

A CJC se le ha incluido en las formas fundamentales que el realismo tuvo en la literatura española de la postguerra. Valoración, que no es compartida por todos, como se ha explicado en ese capítulo y en el anterior. CJC fundamentalmente en su vuelta a las técnicas mas tradicionales del realismo español (realismo descriptivo mimético) basado en reflejar, describir la realidad sólo en su superficie. Este realismo puede dar la más cruel y grotesca de las situaciones (individuales o sociales) con la mayor veracidad posible; pero no ahonda en las causas que las provocan. Ver la

novela picaresca del Siglo de Oro como una denuncia de crítica social, es leerla con la perspectiva ideológica nuestra y no con la del autor o lector de ese momento.

CJC podía partir de la realidad, pero la tendencia era a que dichos aspecto se fueran modificando por su visión personal y subjetivista de la realidad y su tendencia a no adentrarse en las causas de la realidad. Sus novelas consideradas como realistas tienen esta característica común. E incluso en sus trabajos para la prensa, encontramos muchos con una marcada forma costumbrista, o neocostumbristas, como algunos críticos prefieren.

A CJC se le ha ubicado en el Surrealismo, e incluso él se declaró surrealista. Entre muchos de los escritores españoles encasillado en esta *escuela* y en el caso de CJC hubo un mayoritario rechazo a la premisa básica de este movimiento, *la escritura automática*. Esto no implico que simularan técnicamente el fluir de consciencia, el monologo interior, la escritura desde la consciencia alterada. Algunos críticos del momento, entre ellos españoles, denominaron al surrealismo sin escritura automática como neo romanticismo, por las razones expuestas en el capítulo correspondiente.

En ese sentido CJC puede ser enmarcado en algunos momentos u obra en esta línea. Su propia visión subjetivista, el uso de un lenguaje literario expresionista, reforzado por una prosa poética señala su incursión en ésta. Nunca se debe olvidar que CJC fue siempre ecléctico en el uso de los recursos (temáticos o formales) en función de una obra en particular; además que su mentalidad utilitarista le indicó tratar de ir siempre por la corriente, a pesar de sus afirmaciones en contra.

La cosmovisión pesimista de CJC, la vida como una tragicomedia, la realidad engañosa (similares a la cosmovisión predominante en el Barroco), hizo que este autor tuviese una predisposición al realismo deformado, siguiendo los parámetros que el Barroco y el Romanticismo y sus mutuos herederos dieron a ciertas figuras y temas. Tanto en el capítulo IV, “Realismo deformado. Estética de lo Feo” como en los otros se ha intentado destacar las diferenciaciones de estos tratamientos.

Al detenerse en las opiniones de Mijaíl Bajtin, con respecto a lo grotesco, la máscara, lo carnavalesco, que contrasta con algunas valoraciones que aun usando dichas categorías no reparan en el cambio cualitativo de éstas en el tiempo. CJC sigue la línea del esperpento de Valle Inclán (y al margen de sus aportes y significación de lo esperpéntico de su obra), éste sigue a Goya, a Quevedo, y según CJC hasta el arcipreste de Talavera. Antes de continuar, sólo es necesario volver a insistir en las

diferencias entre lo esperpéntico y el tremendismo, los cuales (como todos los recursos literarios) no suelen presentarse en formas puras. Ambas figuras tienen diversas modalidades y expresan diferentes aspectos, los cuáles se han expuestos en ese capítulo.

Como una visión particular de la Estética de lo Feo y del Realismo deformado, es su aplicación en el *humor*. Termino con una amplísima gama de interpretaciones y aplicaciones diferentes: es el *humor grotesco* e incluso *macabro* cultivado, entre otros por Quevedo y Valle Inclán (por citar sólo dos autores con una gran incidencia en la obra de CJC) y cuya función básica y esencial es la crítica satírica. El uso del humor en función de la crítica, de la censura, de la denuncia y desde la ideología de cada autor. CJC aunque lo negase reiteradamente (dentro de su acostumbrada forma de ocultar o maximizar determinados aspectos en función de las circunstancias y de su utilidad) a través de este humor hizo críticas individuales y sociales; pero con un sentido ahistórico o personalista.

Ya basándose en su visión de la propia naturaleza invariable del hombre (la violencia, la estupidez, a la indiferencia, etc.), a las sociales en dos aspectos: generales y ahistóricas (el hombre no cambia esencialmente en el transcurso del tiempo, lo que lo acercaba de cierta manera a la *intrahistoria* de Miguel de Unamuno) y las personales (cuando consideraba que éstas afectaban sus derechos individuales, como el discurso y la política sexofobica del régimen franquista).

El humor como se suele concebir es raro en su obra, y en un sentido más amplio cualquier sensación de humor que se capta inicialmente es un añadido, un producto por la forma de su presentación textual; pero pasada esa primera impresión y de un análisis más profundo se comprueba que sólo está en su presentación, su forma, su fachada; pero nunca en su intención.

El capítulo VI, es formalmente deproposionado al resto. La causa es evidente se pretende abordar los temas más recurrentes y significativos de la producción de CJC (y como se aclaró sin pretender agotarlos ni tipología ni en profundidad; ni establecer una jerarquización); pero que presentada en un contraste dialéctico. En este ciclo vital se mueve toda la producción de CJC:

Muerte ↔ Vida. Vida ↔ Sexo ↔ Violencia ↔ Muerte.

El capítulo VII, destinado a estudiar algunos aspectos formales y escriturales de su estilo creativo, tales como la fragmentación, el encadenamiento, la presencia de

la oralidad (doble vertiente: léxico y simulación de lo oral en la escritura); el aparente caos narrativo (aparente desorden estrictamente ordenado), ambigüedad, digresiones, juegos de palabras y sentidos, laberinto (con pistas reales o no), diferentes niveles de lecturas, multiplicidad de puntos de vistas, de voces tendiente a crear además de la sensación de cambios (calidoscopio, cuestionamiento del discursos y/o de las voces), y que se puede resumir (muy esquemáticamente y a consciencia de los riesgos de plantear un modelo abstracto), en un ciclo dialéctico:

Autor (CJC)		Lector
Construir → desconstruir	↔	Reconstruir
Fragmentación	↔	Encadenamiento.

Sólo queda someter este provisional intento de acercamiento a las fuentes del mundo literario de CJC a los lectores, en espera de que mediante su evaluación, críticas y opiniones, mejorarlo.

Obras citadas y/o seleccionada

Aguiar e Silva, Manuel de. Teoría de la literatura. Trans. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1972.

Aguilar, Pedro. Las cosas de don Camilo. Retrato íntimo de un Nobel. Guadalajara: Maori, 2002.

Aguinaga, Enrique de. "Cela y las moscas." <<http://vistazolaprensa.com/firmas_art?Id=59>>

Alas, Leopoldo. "El dúo de la tos." Cuentos del realismo y del naturalismo. Ed. Francisco Muñoz Marquina. 11ma. Edic. Zaragoza: Edelvives, 1990.

Alborg, Juan Luís. Hora actual de la novela española. Madrid: Ediciones Taurus, 1958.

Alonso, Amado y Raimundo Lila. "El concepto lingüístico del impresionismo." El impresionismo en el lenguaje. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1936.

Alonso, Dámaso. "La novela española y su contribución a la novela realista moderna." Cuadernos del idioma 1. Ano I: 17:43. Buenos Aires: Editorial Codex, 1965.

---. Poetas españoles contemporáneos. 3ra.ed. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

Altmann, Michel. "Tres tristes tigres: caja de resonancia de la polifonía habanera." Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Ed. Rolf Eberenz. Madrid: Ediciones Verbum, 2001.

Amarós, Andrés. "Juan Varela: *Dona Luz* (1879)." La novela realista. El comentario de textos, 3. 2da. ed. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Editorial Castalia, 1984.

Anderson Imbert, Enrique. La crítica literaria contemporánea. Buenos Aires: Ediciones Gure SRL, 1957.

Anónimo. "Mazurca para dos muertos." <<http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_l/cela_maz.htm>>

Aparicio López, Teófilo. Veinte novelistas contemporáneos. Estudio de crítica literaria. Valladolid: Estudio Agustiniano, 1979.

Arango, Ariel C. Las malas palabras. Virtudes terapéuticas de la obscenidad. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1989.

Aub, Max. Poesía española contemporánea. México: Ediciones ERA, 1969.

Audubert, Rosa C. "Mazurca para dos muertos: la historia o el retorno de las voces y los discursos." <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/cela.htm.1>>

Bajtin, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Barcelona: Barral Editores, 1974.

Bally, Charles. "Impresionismo y gramática." El impresionismo en el lenguaje. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1936.

Baroja, Pío. La caverna del humorismo, Madrid: Rafael Caro Raggio Editor, 1919.

Barrero Pérez, Oscar. Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990. Madrid: Editorial Istmo, 1992.

---. La novela existencial española de posguerra. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

Basanta Folgueira, Ángel. La novela española de nuestra época. Madrid: Grupo Anaya, 1990.

Bayo Ciro. El peregrino entretenido. Madrid: Casa Editorial Bally-Bailliere, 1910.

Beck, Ann Mary. "Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*." Novelistas españoles de la postguerra. Editor Rodolfo Cardona. Madrid: Ediciones Taurus, 1976.

Bensoussan, Albert. "Camilo José Cela y el incesto: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*." <<http: www.Centro Virtual Cervantes>>

Bergeson, Henri. Introducción a la Filosofía. La risa. México: Editorial Porrúa, 1986.

Bonet, Laureano. "La deshumanización del personaje novelesco." La novela realista. El comentario de Textos, 3. 2da. Edición, Ed. Andrés Amorós. Madrid: Editorial Castalia, 1984.

Brandenberger, Erna. Estudios sobre el cuento español actual. Madrid: Editorial Nacional, 1973.

Buckley, Ramón. Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España. Barcelona: Ediciones Península, 1982.

Buxo, José Pascual. Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Caballero Bonald, José Manuel. La costumbre de vivir. La novela de la memoria II. Madrid: Alfaguara, 2001.

Caballero, Oscar. El sexo del franquismo. Madrid: Editorial Cambio 16, 1977.

Calabrese, Omar. Neo-Baroque a Sign of the Times. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Castilla del Pino, Carlos. “Discurso de ingreso a la Real Academia Española. 1ra. Parte.” “Unidad en la diversidad. Opinión.” Publicado por la RAE.

Castro, Juan Antonio. Tiempo de 98. Madrid: GSCELICER, 1970.

Cela Conde, Camilo José. “Entrevista con Lola Ramírez.” *La Voz de Galicia*, 28 de Abril de 2004.

---. “Entrevista con Cela Conde.” <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/03/08>

---. Cela, mi padre. 3ra. Edición. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002.

Cela Trulock, Camilo José. “Las andanzas de *La familia de Pascual Duarte*.” <http://www.xtec.es/~rsalvo/cela/dossier/2.htm>

---. “Pascual Duarte, de limpio.” <http://www.xtec.es/~rsalvo/cela/dossier/2.htm>

---. Balada del vagabundo sin suerte y otros papeles volanderos. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

---. Baraja de invenciones. Valencia: Editorial Castalia, 1953.

---. Cachondeos, escarceos y otros meneos. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2001.

---. Café de Artistas y otros cuentos. Barcelona: Salvat Editores, 1969.

---. Café de Artistas. Madrid: Editorial Alianza Cien, 1995.

---. Cajón de sastre. Madrid: Ediciones Cid, 1957.

---. Cristo versus Arizona. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1983.

---. Cuatro figuras del 98. Unamuno, Valle Inclán, Baroja y Azorín, y otros retratos y ensayos españoles. Barcelona: Editorial Aedos, 1961.

---. Desde el palomar de Hita. 3ra. Edición. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1991.

---. Diccionario secreto I. 3ra. Edición, Madrid: Editorial Alianza y Alfaguara, 1978.

---. El asesinato del perdedor. Barcelona: Seix Barral, 1994.

---. El asno de Buridán. Madrid: Editora *El País*, 1986.

---. El bonito crimen del carabinero y otras invenciones. Barcelona: José Janés Editor, 1947.

---. El espejo y otros cuentos. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.

---. Gavilla de fábulas sin amor. Con 32 dibujos de Picasso. 3ra. Edición, Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

---. Historias de España, I. Los ciegos. Los tontos. Madrid: Ediciones Arión, 1958.

---. Historias de España, II. La familia del héroe. Madrid: Editorial Alfaguara, 1965.

---. Historias familiares. Barcelona: Macía y Nubiola Editores, 1998.

---. Homenaje al Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote. Barcelona: Seix-Barral, 1999.

---. La catira. Historias de Venezuela. 6ta. Ed. Barcelona: Editorial Noguer, 1974.

---. La catira. Historias de Venezuela. Barcelona: Editorial Noguer, 1955.

---. La colmena. 3ra. Ed. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.

----. La cruz de san Andrés. Barcelona: Editorial Planeta, 1994.

---. La cucaña. La rosa. Memorias. Tranco primero: Infancia dorada, juventud siniestra y primera juventud. Barcelona: Ediciones Destino, 1959.

---. La familia de Pascual Duarte. Madrid: Espasa-Calpe, 2006.

---. La familia de Pascual Duarte. New York, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1961.

---. La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona. 4ta. Ed., Barcelona: Tusquets Editores, 1984.

---. La obra completa. Volumen 33. Barcelona, Ediciones Destino y Editorial Planeta De Agostini, 1990.

---. La obra completa. Cuentos (1941-1953). Volumen II. 3ra. Ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Apuntes carpetovetónicos y novelas cortas (1941-1956). Volumen III. 3ra. Ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Viajes por España 1 (1948-1952). Volumen IV. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Viajes por España 2 (1952-1958). Volumen V. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Viajes por España 3 (1959-1964). Volumen VI. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. (1960-1962). Volumen VIII. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Glosa del mundo en torno artículos I (1940-1953). Volumen IX. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La obra completa. Cajón de sastre y Páginas de geografía errabunda. Volumen X. Barcelona: Ediciones Destino, 1964.

---. La rueda de los ocios. Barcelona: Editorial Mateu, 1957.

---. Las compañías convenientes y otros fingimientos y cegueras. Barcelona: Ediciones Destino, 1963.

---. Lo que dijo en TVE Cela. Madrid: Centro Publicaciones RTVE, 1989.

---. Los caprichos de Francisco de Goya y Lucientes. Madrid: Silex Ediciones, 1989.

---. Los sueños vanos. Los ángeles curiosos. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1979.

---. Los vasos comunicantes. Ensayos, verdades y libertades. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1989.

---. Madera de boj. 2da. Edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

---. María Sabina y El carro de heno. Madrid: Ediciones Júcar, 1974.

---. Memorias, entendimientos y voluntades. Barcelona: Plaza y Janés Editores/ Cambio 16, 1993.

---. Mesa revuelta. 2da edición. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1972.

---. Mrs. Caldwell habla con su hijo. Barcelona: Plaza y Janés Editores, 1999.

---. Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2002.

---. Nueve millones. (Capítulo X). Madrid: Afrodisio Aguado, 1944.

---. Nuevo retablo de don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones. Barcelona: Ediciones Destino, 1957.

---. Oficio de tinieblas, 5. Barcelona: Editorial Argos Vergara, 1979.

---. Pabellón de reposo. 3ra. Ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1957.

---. Pisando la dudosa luz del día. (Poemas de una adolescencia cruel.) Barcelona: Seix Barral, 1960.

---. Poesía completa. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.

---. Recuerdo de don Pío Baroja. México: Ediciones de Andrea, 1958.

---. Retorno a Iría Flavia. Obra dispersa y olvidada, 1940-2001. Ed. Olivia Rodríguez González. Santiago de Compostela, Alverellos Editora, 2006.

---. Rol de los cornudos. Barcelona: Editorial Noguer, 1976.

---. Santa Balbina, 37, gas en cada piso y otros relatos. Madrid: Aguilar Ediciones, 1994.

---. Viaje a la Alcarria. 3ra. Ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1954.

---. Víspera, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid. 6ta. Ed. Madrid: Alianza Alfaguara, 1989.

---. Vuelta de hoja. 2da. Ed. Barcelona: Ediciones Destino, 1989.

Corvetto-Fernández, Angélica. "San Camilo, 1936 de Camilo José Cela y *Capital del del dolor* de Francisco Umbral. (Hacia un análisis semiótico-intertextual) I y II <http://www.ucm.es/info/especulo20/sc_1936.htm.1> y <http://www.ucm.es/info/especulo21/sc_1936.htm.1

Coughlin, Edgard V. La teoría de la sátira en el siglo XVIII. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002.

Culler, Jonathan. La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Barcelona: Editorial Anagrama, 1978.

Díaz Nieva, José y Enrique Uribe Lacalle. El yugo y las letras. Bibliografía de, desde y sobre el nacionalsindicalismo. Madrid: Ediciones Reconquista, 2005.

Díaz-Plaja, Guillermo. El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

Domingo, José. La novela española del siglo XX. De la Generación del 98 a la Guerra Civil. Madrid: Editorial Labor, 1973.

Dougherty, Dru. Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.

Eco, Umberto. "The Frames of Comic Freedom." Carnival! New York, Norton Publishers, 1984.

---. Sobre la literatura. Barcelona: Debolsillo, 2005.

Elizalde, Ignacio. Personajes y temas barojianos. Navarra: Universidad de Deusto, 1975.

Eoff, Sherman H. Pensamiento moderno y la novela española. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965.

Esturo Valverde, Juan Carlos. La crueldad y el horror en el teatro de Valle Inclán. A Coruña: Edicios do Castro, 1986.

Esteros, Mercedes, María Isabel Montesinos y Leonardo Romero. Estudio sobre la novela española del siglo XIX. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

Feinberg, Leonard. Introduction to Satire. Arnes, IA: The Iowa State University Press, 1967.

Fernández Mosquera, Santiago. Quevedo, reescritura e intertextualidad. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Fernández Sirvent, Rafael. "Influencias del neorrealismo italiano en el cine español de los cincuentas." <<http:// www.cervantesvirtual.com>>

Ganivet, Ángel. Idearium español y El porvenir de España. Andalucía: Biblioteca de Autores andaluces, 2004.

García Marquina, Francisco. Retrato de Camilo José Cela. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2005.

García Yebra, Tomás. Desmontando a Cela. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.

Gibson, Ian. Cela, el hombre que quiso ganar. Madrid: Aguilar Santillana Editorial, 2003.

Gil Casado, Pablo. La novela social española (1920-1971). 2da. Ed. Corregida y aumentada. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

---. Novela social española (1942-1968). Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.

Gómez-Pérez, Ana. Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2005.

Guerrero, Gustavo. Historia de un encargo. *La catira* de Camilo José Cela. Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

Gullón, Ricardo. La novela contemporánea. Ensayos críticos. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

Gutiérrez, Carlos M. La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2005.

Gutiérrez Corbajo, Francisco. "La historia en dos novelas de Camilo José Cela". La novela histórica a finales del siglo XX. Eds. José Romera, Francisco Gutiérrez y Mario García-Page. Madrid: Visor, 1996.

Gutiérrez Solana, José. La España negra. Granada: La Veleta, 1998.

Haywood, Louise M. Sex, Scandal and Sermon in Fourthenth Century Spain. Juan Ruiz's *Libro del Buen Amor*. New York, Palgrave MacMillan, 2008.

Henn, David. Old Spain and New Spain. The Travel Narratives of Camilo Jose Cela. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2004.

Holland, Norman N. Laughing. A Psychology of Humor. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Ilie, Paul. La novelística de Camilo José Cela. Madrid: Editorial Gredos, 1963

---. Los surrealistas españoles. Madrid: Ediciones Taurus, 1972.

Lacarra, María Jesús. Cuentos de la Edad Media. Madrid: Editorial Castalia, 1987.

López Jiménez, Luis. El Naturalismo y España. Madrid: Editorial Alhambra, 1977.

Lukács, George. Teoría de la novela. Barcelona: EDHASA, 1971.

Madines, Manuel y María T. de Miguel Reboles. En cueros vivos. La visión de Cela sobre el hombre. Un estudio poético. Madrid: Editorial NOESIS, 2002.

Madroñal, Abraham. El teatro de Juan Antonio Castro. Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1997.

Mainer, José Carlos. La filología en el infierno. Los estudios literarios en torno a 1950. Barcelona: Editorial Critica, 2003.

Martínez Cachero, José María. Historia de la novela española entre 1936 a 1975. Madrid: Editorial Castalia, 1979.

McPheeters, D.W. Camilo José Cela. New York, Twayne Publishers, 1969.

Méndez, Miguel. "De cuando Camilo José Cela visitó Tucson." El Extramundi, Año I, Número IV, Invierno 1995.

Menton, Seymour. Historia verdadera del "realismo mágico." México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Merino, Eloy E. El nuevo Lazarillo de Camilo José Cela. Política y cultura en su Palimpsesto. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2000.

Míquez Vilas, Catalina. Valle Inclán y la novela popular: *La cara de Dios.* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1997.

Morales de Eggenschwiler, Elizabeth. "El mundo asfixiante de Mrs. Caldwell." Hispania. Volumen 63, p.498, <http://jstor.or/view>

Mújica, Bárbara y Eva Florensa. Antología de la literatura española siglos XVIII y XIX. USA: John Wiley and Sons, 1999.

Muscetta, Carlo. Realismo, neorrealismo, controrealismo. Italia, Aldo Garzanti Editore, 1976.

Naharro Calderón, José María. "Caos narrativa y trampas ideológicas en *San Camilo, 1936* de Camilo José Cela." Revista Hispánica Moderna. XLII, junio 1989.

Narbona Jiménez, Antonio. "Diálogo literario y escritura(lidad)-oralidad." Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna. Ed. Rolf Eberenz. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

Nash, Walter. The Language of Humor. Style and Technique in Comic Discourse. New York, Longman, 1985.

Navas Ocaña, María Isabel. La "Quinta del 42" y las Vanguardias de las Revistas *Corcel y Proel*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

Nora, Eugenio G. de. La novela española contemporánea. 1927-1960. Volumen 2. Madrid: Editorial Gredos, 1962.

Oguiza, Tomás. "Antiliteratura en *Oficios de tinieblas, 5*, de Camilo José Cela." <<http:// www.cvc.cervantes.es/redivis/es/6/aih>>.

Oliva, Cesar. Antecedentes estéticos del esperpento. Murcia: Universidad de Murcia, 1978.

Perdomo, Unvelina. La sátira de Valle-Inclán en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Tradición y modernidad. A Coruna, Edicios do Castro, 2006.

Pérez Minik, Domingo. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Madrid: Ediciones Guadarama, 1957.

Pérez, Janet. "*Mazurca para dos muertos*: Demythologization of the Civil War. History and Reliability." Anales de la literatura española contemporánea. 13. 1-2, 1988.

---. "Represión nacional. Guerra civil española." Hispania. 88. 4: 764-766.

---. Camilo José Cela Revisited. The Later Novels. New York: Twayne Publishers, 2000.

Personneaux, Lucie. "La búsqueda de la madre en *La familia de Pascual Duarte*." <<http:// www.cvc.cervantes.es/redivis/es/6/aih>>

Pina, Francisco. El Valle-Inclán que yo conocí. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Pingaud, Bernard. La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968.

Plata Tasende Ana María. Camilo José Cela. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Porrúa, Enrique J. Discurso postmodernista en la trilogía gallega de Camilo José Cela. Disertación doctoral, inédita, Texas Tech University, 2006.

Prejevalinsky, Olga. El sistema estético de Camilo José Cela. Expresividad y Estructura. Valencia: Tipografía Moderna, 1960.

Real Academia Gallega. "Historia da Real Academia Galega." <<http:// Realacademiagalega.org>>

Ridruejo, Dionisio. Sombras y bultos. Barcelona: Ediciones Destino, 1977.

Roach, Prisilla Hinter. The Ironic Structure and Structures of Camilo José Cela's *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. University Microfilms International, 1979.

Roberts, Gemma. "La culpa y la busca de la autenticidad en *San Camilo, 1936*." Novelistas españoles de la postguerra. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Ediciones Taurus, 1976.

Rodríguez Puértolas, Julio. Literatura fascista española. Vol.2, Madrid: Ediciones AKAL, 1987.

Rubio, Rodrigo. Narrativa española. 1940-1970. Madrid: EPESA, 1970.

Salgado, Enrique. Erotismo y sociedad de consumo. Barcelona: Editorial Burguesa, 1974.

Sánchez Salas, Gaspar. Cela: mi derecho a contar la verdad. Barcelona: Belacqua Ediciones y Publicaciones, 2004.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología. Textos de estética y teoría del arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

Santiago, José. La novela española del siglo XX. De la Generación del 98 a la Guerra Civil. Vol.2. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

Sanz Villanueva, Santos. Historia de la literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual. 5ta. Edición. Barcelona: Ediciones Ariel, 1994.

---. Historia de la novela social española (1942-1975). Vol. 2, Madrid: Editorial Alhambra, 1980.

---. Tendencias de la novela española actual. 1950-1970. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972.

Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo. 2da. Edicion, Barcelona: Editorial Seix Barral, 1974.

Saz, Sara M. "*Mazurca para dos muertos*: ¿obra de creación literaria, cachondeo, escarceo u otro meneo?" <<http://www.centro virtual Cervantes>>

Schaefer, Claudia. "Conspiración, manipulación ambigua: Pascual Duarte y la utopía histórica del Nuevo Estado Español." Anales de la literatura española contemporánea. 13. 3, 1988.

Schwartz Lerner, Lía. Metáfora y sátira en la obra de Quevedo. Madrid: Ediciones Taurus, 1984.

Sontang, Susan. Illness a Metaphor. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Sotelo Vázquez, Adolfo. Camilo José Cela, perfil de un escritor. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2008.

Suárez Solís, Sara. El léxico de Camilo José Cela. Madrid: Editorial Alfaguara, 1969.

Torre, Guillermo de. Del 98 al barroco. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

---. Doctrina y estética literaria. Recopilación de artículos. Madrid: Ediciones Guadarama, 1970.

---. Nuevas direcciones de la crítica literaria. Estudio crítico. 2da. edición, Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Torrente Ballester, Gonzalo. La obra completa de Gonzalo Torrente Ballester. Tomo I, Barcelona: Ediciones Destino, 1977.

---. Literatura española contemporánea. Estudio crítico I. 2da. Edición. Madrid: Ediciones Guadarama, 1964.

---. Panorama de la literatura contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarama, 1956.

Trabanco, Xavier. "Cela, la picaresca y el falangismo." Letras salvajes, numero 3; Febrero 2004, <http://www.geocities.com/letrassalvajes>

Trapiello, Andrés. Los nietos del Cid. La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914). 8va edición. Barcelona: Editorial Planeta, 1998.

Tudela, Maríano. "Camilo José Cela." Narrativa espanola, 1940-1970. Editor Rodrigo Rubio, Madrid: ESPESA, 1970.

Umbral, Francisco. Cela, un cadáver exquisito. Vida y obra. Barcelona: Editorial Planeta, 2003.

---. Miguel Delibes. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1970.

---. Trilogía de Madrid. Memorias. 2da. Edición. Barcelona: Editorial Planeta, 1984.

Valle García, Manuel. "Pascual Duarte, ejemplo de familia." <http://www.laberinto.uma.es/lab18/mvalle.htm>.

Valle-Inclán, Ramón. Luces de bohemia. 4ta. Edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

---. Tirano Banderas. Novela de Tierra Caliente. Edición Alonso Vicente Zamora, Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

Varela Jácome, Benito. Historia de la literatura gallega. Santiago de Compostela: Porto y compañía editores, 1951.

Vergara Stanziola, Demóstenes. "In Memoriam: como conocí a Camilo José Cela." *La Prensa web*. 30 enero 2002. <http://www.mensual.prensa.com>

Vilas, Santiago. El humor y la novela española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarama, 1968.

Villan, Javier. "Mazurca para un genio de las letras." *El Mundo*, 18 de enero 2002. <http://www.elmundo.es/2002/01/18/cultura/400781.htm1>>

Villanueva, Darío. "Camilo José Cela (1916-2002)." <<http://cvc.cervantes.es/ actcult/cela/>>

---. Estructura y tiempo reducido en la novela. Valencia: Editorial Bello, 1977.

Zambrano, María. España, sueno y realidad. 2da. edición, Barcelona: EDHASA, 1982.

Zamora Vicente, Alonso. Camilo José Cela. Acercamiento a un escritor. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

---. La realidad esperpéntica. Aproximación a *Luces de bohemia*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.

Zubiaurre, Antonio de. "Tremendismo en acción." *Alférez*, Madrid, 31 de marzo de 1947, <http://filosofia.org/hem/1947/alferez/0202a.htm>

---. "La disidencia falangista y el grupo de Burgos." *El Catoblepas*, 61, marzo 2007. <http://www.nodulo.org/ec/2007/n061p11.htm>

Anexo I

El presente anexo sirve para ejemplificar la forma en que CJC podía modificar la presentación de un trabajo en dependencia del medio donde iba a ser publicado. "Unas gafas de color" apareció publicado en el periódico *Arriba*, Madrid, edición del 25 de abril de 1946, y compilado en *El espejo y otros cuentos* (1999).

Este cuento a excepción del cambio de nombre de los personajes y otros detalles (indicados en negrilla) es similar al capítulo V de *La colmena*, publicada en Buenos Aires en 1951. Al no poder verificar las versiones previas a la publicación de dicha novela, debemos asumir provisionalmente las respectivas fechas de publicación. Además nos sirve de ejemplo de *un mismo relato* se ha presentado fragmentado de dos maneras diferentes.

"Unas gafas de color."	*La colmena*
1. Juan se despide de Josefina Domínguez y va hacia el café de donde lo echaron el día anterior por no pagar. -Me quedan ocho duros y pico –piensa-, yo no creo que sea robar comprarme unos pitillos y darle una lección a esa tía asquerosa del café. A Josefita le puedo regalar un par de grabaditos que me cuesten cinco o seis duros. Toma un 17 y se acerca hasta la glorieta de Bilbao. En el espejo de una peluquería, se atusa un poco el pelo y se pone derecho el nudo de la corbata. -Yo creo que voy bastante bien... Entra en el café por la misma puerta por donde ayer salió, quiere que le toque el mismo camarero, hasta la misma mesa si fuese posible. En el café hace un calor denso, pegajoso. Los músicos tocan *La comparsita*, tango que para Juan tiene ciertos vagos, remotos, dulces recuerdos. La dueña, por no perder la costumbre, grita entre la indiferencia de los demás, levantando los brazos al cielo, dejándolos caer pesadamente, estudiadamente, sobre el vientre. Juan se sienta en una mesa contigua a la de la escena. El camarero se le acerca. -Hoy está rabiosa; si lo ve, va a empezar a tirar coces. -Allá ella. Tome usted un duro y tráigame café. Una veinte de ayer y una veinte de hoy, dos cuarenta; quédese con la vuelta, yo no soy ningún muerto de hambre. El camarero se quedó cortado; tenía más cara de bobo que de costumbre. Antes de que se aleje demasiado, Juan lo vuelve a llamar. -Que venga el limpia. -Bien. Juan insiste. -Y el cerillero.	(Capítulo V) Seoane, antes de ir a tocar el violín al café de doña Rosa, se pasa por una óptica. El hombre quiere enterarse del precio de las gafas ahumadas, su mujer tiene los ojos cada vez peor. -Vea usted, fantasía con cristales zeiss, doscientas cincuenta pesetas. **Seoame sonríe con amabilidad.** -No, no, yo las quiero más económicas. -Muy bien, señor. Este modelo quizá le agrade, ciento setenta y cinco pesetas. **Seoane no había dejado de sonreír.** -No, no me explico bien, yo quisiera ver unas de tres o cuatro duros. El dependiente lo mira con un profundo desprecio. Lleva bata blanca y unos ridículos lentes de pinzas, **se peina con raya al medio y mueve el culito al andar.** -Eso lo encontrara usted en una droguería. Siento no poder servir al señor. -Bueno, adiós, usted perdone. Seoane se va parando en los escaparates de las droguerías. Algunas un poco más ilustradas, que se dedican también a revelar carretes de fotos, tienen, efectivamente, gafas de color en las vitrinas. -¿Tienen gafas de tres duros? La empleada es una chica mona, complaciente. -Si, señor, pero no se las recomiendo, son muy frágiles. Por poco mas, podemos ofrecerle a usted un modelo que esta bastante bien. La muchacha rebusca en los cajones del mostrador y saca unas bandejas. -Vea, veinticinco pesetas, veintidós, treinta, cincuenta, dieciocho (estas son un poco peores), veintisiete... Seoane sabe que en el bolsillo no lleva más que tres duros. -Estas de dieciocho, ¿dice usted que son malas? -Si, no compensa lo que se ahorra. Las de

-Bien.

Juan ha tenido que hacer un esfuerzo tremendo, le duele un poco la cabeza pero no se atreve a pedir una aspirina.

Doña Luisa habla con Ortiz, el camarero, y mira, estupefacta, para Juan. Juan hace como que no ve.

Le sirven, bebe un par de sorbos y se levanta, camino del retrete. Después no supo si fue allí donde saco el pañuelo que llevaba en el mismo bolsillo que el dinero.

De vuelta a su mesa se limpió los zapatos y se gastó un duro en una cajetilla de noventa.

-Esta bazofia que se la beba la dueña, ¿se entera? Esto es una malta repugnante.

Ya en la calle, Juan nota que todo el cuerpo le tiembla. Todo lo da por bien empleado; verdaderamente, se acaba de portar como un hombre. (63-65)

2.

Félix, antes de ir a tocar el violín al café de doña Luisa, se pasa por una óptica. El hombre quiere enterarse del precio de las gafas ahumadas, su mujer tiene los ojos cada vez peor.

-Vea usted, fantasía con cristales zeiss, doscientas cincuenta pesetas.

-No, no, yo las quiero más económicas.

-Muy bien, señor. Este modelo quizá le agrade, ciento setenta y cinco pesetas.

-No, no me explico bien, yo quiero ver unas de tres o cuatro duros.

El dependiente lo mira con un profundo desprecio. Lleva bata blanca y unos ridículos lentes de pinzas.

-Eso lo encontrara usted en una droguería. Siento no poder servir al señor.

-Bueno, adiós, usted perdone.

Félix se va parando en los escaparates de las droguerías. Algunas un poco más ilustradas, que se dedican también a revelar carretes de fotos, tienen, efectivamente, gafas de color en las vitrinas.

-¿Tienen gafas de tres duros?

La empleada es una chica mona, complaciente.

-Si, señor, pero no se las recomiendo, son muy frágiles. Por poco más, podemos ofrecerle a usted un modelo que está bastante bien.

La muchacha rebusca en los cajones del mostrador y saca unas bandejas.

-Vea, veinticinco pesetas, veintidós, treinta, cincuenta, dieciocho -estas son un poco peores-, veintisiete...

Félix sabe que en el bolsillo no lleva más que tres duros.

-Estas de dieciocho, ¿dice usted que son malas?

-Si, no compensa lo que se ahorra. Las de veintidós ya son otra cosa.

veintidós ya son otra cosa.

Seoane sonríe a la muchacha.

-Bien señorita, muchas gracias, lo pensaré y volveré por aquí. Siento haberla molestado.

-Por Dios, caballero, para esto estamos. (239-240)

.....

Martín se despide de Nati Robles y va hacia el café de donde lo echaron el día anterior por no pagar.

-Me quedan ocho duros y pico –piensa-, yo no creo que sea robar comprarme unos pitillos y darle una lección a esa tía asquerosa del café. A Nati le puedo regalar un par de grabaditos que me cuesten cinco o seis duros.

Toma un 17 y se acerca hasta la glorieta de Bilbao. En el espejo de una peluquería, se atusa un poco el pelo y se pone derecho el nudo de la corbata.

-Yo creo que voy bastante bien...

Martín entra en el café por la misma puerta por donde ayer salió, quiere que le toque el mismo camarero, hasta la misma mesa si fuese posible.

En el café hace un calor denso, pegajoso. Los músicos tocan *La comparsita*, tango que para Martín tiene ciertos vagos, remotos, dulces recuerdos. La dueña, por no perder la costumbre, grita entre la indiferencia de los demás, levantando los brazos al cielo, dejándolos caer pesadamente, estudiadamente, sobre el vientre. Martín se sienta en una mesa contigua a la de la escena. El camarero se le acerca.

-Hoy esta rabiosa; si lo ve va a empezar a tirar coces.

-Allá ella. Tome usted un duro y tráigame café. Una veinte de ayer y una veinte de hoy, dos cuarenta; quédese con la vuelta, yo no soy ningún muerto de hambre.

El camarero se quedó cortado; tenía más cara de bobo que de costumbre. Antes de que se aleje demasiado, Martín lo vuelve a llamar.

-Que venga el limpia.

-Bien.

Martín insiste.

-Y el cerillero.

-Bien.

Martín ha tenido que hacer un esfuerzo tremendo, le duele un poco la cabeza pero no se atreve a pedir una aspirina.

Doña Rosa habla con Pepe, el camarero, y mira, estupefacta, para Martín. Martín hace como que no ve.

Le sirven, bebe un par de sorbos y se levanta, camino del retrete. Después no supo si fue allí donde sacó el pañuelo que llevaba en el mismo bolsillo que el dinero.

De vuelta a su mesa se limpió los zapatos y se gastó un duro en una cajetilla de noventa.

Félix sonríe a la muchacha.
-Bien señorita, muchas gracias, lo pensare y volveré por aquí. Siento haberla molestado.
-Por Dios, caballero, para esto estamos.
(65-66)

3.

Juan se repone pronto, va orgulloso de si mismo.
-¡Vaya lección! Ja, ja.
Juan acelera el paso, va casi corriendo, a veces da un saltito.
-¡A ver qué se le ocurre decir a ese jabalí!
El jabalí es doña Luisa.
Al llegar a la glorieta de San Bernardo, Juan piensa en el regalo de Josefita.
-A lo mejor está todavía Rómulo en la tienda.
Rómulo es un librero de viejo que tiene a veces, en su cuchitril, algún grabado interesante.
Juan se acerca hasta el cubil de Rómulo, bajando, a la derecha, después de la universidad.
En la puerta cuelga un cartelito que dice: Cerrado. Los recados por el portal. Dentro se ve luz, se conoce que Rómulo esta ordenando las fichas o apartando algún encargo.
Juan llama con los nudillos sobre la puertecita que da al patio.
-¡Hola, Rómulo!
-¡Hola, Juan, dichosos los ojos!
Juan saca tabaco, los dos hombres fuman sentados en torno al brasero que Rómulo saco de debajo de la mesa.
-Estaba escribiendo a mi hermana, la de Jaén. Yo ahora vivo aquí, no salgo más que para comer; hay veces que no tengo gana y no me muevo de aquí en todo el día; me traen un café de ahí enfrente y en paz.
Juan mira unos libros que hay sobre una silla de enea, con el respaldo en pedazos, que ya no sirve más que de estante.
-Poca cosa.
-Si, no es mucho. Eso de Romanones. *Notas de una vida*, si tiene interés, esta muy agotado.
-Si.
Juan deja los libros en el suelo.
-Oye, quería un grabado que estuviera bien.
-¿Cuánto te quieres gastar?
-Cuatro o cinco duros.
-Por cinco duros te puedo dar uno que tiene gracia; no es muy grande, esa es la verdad, pero es auténtico. Además lo tengo con marquito y todo, así lo compré. Si es para un regalo, te viene que ni pintiparado.
-Si, es para dárselo a una chica.
-¿A una chica? Pues como no sea una ursulina, ni hecho a la medida, ahora lo veras. Vamos a fumarnos el pitillo con calma, nadie nos apura.
-¿Cómo es?
-Esta bazofia que se la beba la dueña, ¿se entera? Esto es una malta repugnante.
Se levanto airoso, casi solemne, y cogió la puerta con un gesto lleno de parsimonia.
Ya en la calle, Martín nota que todo el cuerpo le tiembla. Todo lo da por bien empleado; verdaderamente, se acaba de portar como un hombre.
(241-243)

.....

Seoane coloca su violín sobre el piano, acaba de tocar *La comparsita*. Habla con Macario.
-Voy un momento al water.
Seoane marcha entre las mesas. En su cabeza siguen dando vueltas los precios de las gafas.
-Verdaderamente, vale la pena esperar un poco. Las de veintidós son bastantes buenas, a mi me parece.
Empuja con el pie la puerta donde se lee Caballeros: dos tazas adosadas a la pared y una débil bombilla de quince bujías defendida con unos alambres. En su jaula, como un grillo, una tableta de desinfectante preside la escena.
Seoane esta solo, se acerca a la pared, mira para el suelo.
-¿Eh?
La saliva se le para en la garganta, el corazón le salta, un zumbido largísimo se le posa en los oídos. Seoane mira para el suelo con mayor fijeza, la puerta esta cerrada. Seoane se agacha precipitadamente. Si, son cinco duros. Están un poco mojados, pero no importa. Seoane seca el billete con un pañuelo.
Al día siguiente volvió a la droguería.
-Las de treinta, señorita, déme las de treinta.
(246-247)

.....

Martín se repone pronto, va orgulloso de si mismo.
-¡Vaya lección! ¡Ja, ja!
Martín acelera el paso, va casi corriendo, a veces da un saltito.
-¡A ver qué se le ocurre decir a ese jabalí!
El jabalí es doña Rosa.
Al llegar a la glorieta de San Bernardo, Martín piensa en el regalo de Nati.
-A lo mejor está todavía Rómulo en la tienda.
Rómulo es un librero de viejo que tiene a veces, en su cuchitril, algún grabado interesante.
Martín se acerca hasta el cubil de Rómulo, bajando, a la derecha, después de la universidad.
En la puerta cuelga un cartelito que dice: Cerrado. Los recados por el portal. Dentro se ve luz, se conoce que Rómulo esta ordenando las fichas o apartando algún encargo.
Martín llama con los nudillos sobre la puertecita que da al patio.
-¡Hola, Rómulo!

-Ahora lo vas a ver, es una Venus que debajo lleva unas figuritas. Tiene unos versos en toscano o provenzal, yo no sé.

Rómulo deja el cigarro sobre la mesa y enciende la luz del pasillo. Vuelve al instante con un marco que limpia con la manga del guardapolvo.

-Mira.

El grabado es bonito, está iluminado.

-Los colores son de la época.

-Eso parece.

-Si, de eso puedes estar seguro.

Representa una Venus rubia, coronada de flores. Esta de pie, dentro de una orla dorada. La melena le llega, por detrás, hasta las rodillas. En la mano derecha tiene una rosa y en la izquierda, un libro. El cuerpo de la Venus se destaca sobre un cielo azul, todo lleno de estrellas. Dentro de la misma orla, hacia abajo, hay dos círculos pequeños, el de debajo del libro con un Tauro y el de debajo de la flor con una Libra. El pie del grabado representa una pradera rodeada de árboles. Dos músicos tocan, uno un laúd y otro un arpa, mientras tres parejas, dos sentadas y una paseando, conversan. En los ángulos de arriba, dos angeles soplan con los carrillos hinchados. Debajo hay cuatro versos que no se entienden.

-¿Qué dice aquí?

-Por detrás esta, me lo tradujo Rodríguez Entrena, el catedrático de Cardenal Cisneros.

Por detrás, escrito a lápiz, se lee:

Venus, granada en su ardor,
Enciende los corazones gentiles donde hay un cantar.
Y con danzas y vagas fiestas por amor,
Induce en su suave divagar.

-¿Te gusta?

-Si, a mí todas estas cosas me gustan mucho. El mayor encanto de todos estos versos es su imprecisión, ¿no crees?

-Si, eso me parece a mí.

Juan saca otra vez la cajetilla.

-¡Bien nadas de tabaco!

-Hoy. Hay días que no tengo ni gota, que ando guardando las colillas de mi cunado, eso lo sabes tu.

Rómulo no contesta, le parece más prudente, sabe que el tema del cuñado saca de quicio a Juan.

-¿En cuánto me lo dejas?

-Pues mira, en veinte; te había dicho veinticinco, te lo dejo en veinte. A mí me costó quince y lleva ya en el estante cerca de un año. ¿Te hace en veinte?

-Venga, dame un duro de vuelta.

Juan se lleva la mano al bolsillo. Se queda un

-Hola, Martín, ¡dichosos los ojos!

Martín saca tabaco, los dos hombres fuman sentados en torno al brasero que Rómulo saco de debajo de la mesa.

-Estaba escribiendo a mi hermana, la de Jaén. Yo ahora vivo aquí, no salgo mas que para comer; hay veces que no tengo gana y no me muevo de aquí en todo el día; me traen un café de ahí enfrente y en paz.

Martín mira unos libros que hay sobre una silla de enea, con el respaldo en pedazos, que ya no sirve más que de estante.

-Poca cosa.

-Si, no es mucho. Eso de Romanones. Notas de una vida, si tiene interés, esta muy agotado.

-Si.

Martín de ja los libros en el suelo.

-Oye, quería un grabado que estuviera bien.

-¿Cuánto te quieres gastar?

-Cuatro o cinco duros.

-Por cinco duros te puedo dar uno que tiene gracia; no es muy grande, esa es la verdad, pero es autentico. Además lo tengo con marquito y todo, así lo compre. Si es para un regalo, te viene que ni pintiparado.

-Si, es para dárselo a una chica.

-¿A una chica? Pues como no sea una ursulina, ni hecho a la medida, ahora lo veras. Vamos a fumarnos el pitillo con calma, nadie nos apura.

-¿Cómo es?

-Ahora lo vas a ver, es una Venus que debajo lleva unas figuritas. Tiene unos versos en toscano o provenzal, yo no se.

Rómulo deja el cigarro sobre la mesa y enciende la luz del pasillo. Vuelve al instante con un marco que limpia con la manga del guardapolvo.

-Mira.

El grabado es bonito, está iluminado.

-Los colores son de la época.

-Eso parece.

-Si, si, de eso puedes estar seguro.

El grabado representa una Venus rubia, **desnuda completamente,** coronada de flores. Esta de pie, dentro de una orla dorada. La melena le llega, por detrás, hasta las rodillas. **Encima del vientre tiene una flor de los vientos, es todo muy simbólico.** En la mano derecha tiene una flor y en la izquierda, un libro. El cuerpo de la Venus se destaca sobre un cielo azul, todo lleno de estrellas. Dentro de la misma orla, hacia abajo, hay dos círculos pequeños, el de debajo del libro con un Tauro y el de debajo de la flor con una Libra. El pie del grabado representa una pradera rodeada de árboles. Dos músicos tocan, uno un laúd y otro un arpa, mientras tres parejas, dos sentadas y una paseando, conversan. En los ángulos de arriba, dos angeles soplan con los carrillos hinchados. Debajo hay cuatro versos que

instante parado, con las cejas fruncidas, como pensando. Saca el pañuelo que pone sobre las rodillas.
-Juraría que estaba aquí.
Juan se pone de pie.
-No me explico...
Busca en los bolsillos del pantalón, saca los forros fuera.
-¡Pues la he hecho buena!
-¿Qué te pasa?
-Nada, prefiero no pensarlo.
Mira en los bolsillos de la americana, saca la vieja, deshilachada cartera, llena de tarjetas de amigos, de recortes de periódico.
-¡Lo que faltaba!
-¿Has perdido algo?
-Los cinco duros...
(66-71)

4.

Félix coloca su violín sobre el piano, acaba de tocar *La comparsita*. Habla con el pianista.
-Voy un momento al water.
Félix marcha por entre las mesas. En su cabeza siguen dando vueltas los precios de las gafas.
-Verdaderamente, vale la pena esperar un poco. Las de veintidós son bastantes buenas.
Empuja con el pie la puerta donde se lee Caballeros: dos tazas adosadas a la pared y una débil bombilla de quince bujías defendida con unos alambres. En su jaula, como un grillo, una tableta de desinfectante preside la escena.
Félix esta solo, se acerca a la pared, mira para el suelo.
-¿Eh?
La saliva se le para en la garganta, el corazón le salta, un zumbido largísimo se le posa en los oídos. Félix mira para el suelo con mayor fijeza, la puerta esta cerrada. Félix se agacha precipitadamente. Si, son cinco duros. Están un poco mojados, pero no importa. Félix seca el billete con un pañuelo.
Al día siguiente volvió a la droguería.
-Las de treinta, señorita, deme las de treinta.
(71- 72)

no se entienden.
-¿Qué dice aquí?
-Por detrás está, me lo tradujo Rodríguez Entrena, el catedrático de Cardenal Cisneros.
Por detrás, escrito a lápiz, se lee:

Venus, granada en su ardor,
Enciende los corazones gentiles donde hay un cantar.
Y con danzas y vagas fiestas por amor,
Induce en su suave divagar.

-¿Te gusta?
-Si, a mí todas estas cosas me gustan mucho. El mayor encanto de todos estos versos es su imprecisión, ¿no crees?
-Si, eso me parece a mí.
Martín saca otra vez la cajetilla.
-¡Bien nadas de tabaco!
-Hoy. Hay días que no tengo ni gota, que ando guardando las colillas de mi cuñado, eso lo sabes tú.
Rómulo no contesta, le parece más prudente, sabe que el tema del cuñado saca de quicio a Martín.
-¿En cuánto me lo dejas?
-Pues mira, en veinte; te había dicho veinticinco, pero si me das veinte te lo llevas. A mi me costó quince y lleva ya en el estante cerca de un año. ¿Te hace en veinte?
-Venga, dame un duro de vuelta.
Martín se lleva la mano al bolsillo. Se queda un instante parado, con las cejas fruncidas, como pensando. Saca el pañuelo que pone sobre las rodillas.
-Juraría que estaba aquí.
Martín se pone de pie.
-No me explico...
Busca en los bolsillos del pantalón, saca los forros fuera.
-¡Pues la he hecho buena! ¡Lo único que me faltaba!
-¿Qué te pasa?
-Nada, prefiero no pensarlo.
Martín mira en los bolsillos de la americana, saca la vieja, deshilachada cartera, llena de tarjetas de amigos, de recortes de periódico.
-**¡La he pringado!**
-¿Has perdido algo?
-Los cinco duros...
(255-258)

Anexo II

El objetivo del presente anexo es mostrar el sistema de reiteraciones cíclicas que aparecen en muchas de sus obras. El ciclo permite reforzar los diferentes objetivos que el autor se planteó en cada obra en particular.

PABELLÓN DE REPOSO

Parte I. Capítulo I.	Epílogo
Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos y hacer duros los pastizales, y se lleva lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo ya empiezas a sacar los brazos pensando en su enfermedad. Son los primeros días de julio y ya las cigarras comienzan a cantar entre los cardos; si entornamos los ojos un poco, nos figuramos que son los mismos cardos los que cantan, frotando una contra otras sus ásperas florecitas azules y amarillas. Los árboles que nace --¡por el invierno no se da uno cuenta de nada!-- de una manera inverosímil, encima de una piedra, y en sus raíces, como quedan al aire, anidan las hormigas de cabeza roja, que no son simpáticas, como las otras, las que son todas negras, bullidoras y brillantes; también allí se guarecen las arañas de largas y delgadas patas, esas arañas zancudas que uno de estremece solo de pensar que pudieran correrno por la espalda y que, sin embargo, según dicen, son dulces y cariñosas y bajan por las noches a la almohada, buscando el calor de nuestras orejas. El pájaro negro del tejado levanta el vuelo, y debajo delas tejas quedan las crías armando un alboroto horrible. (23-24)	Cuando el ganado **vuelve**, escapando de las **nieves** que ya empieza a **cubrir** los campos y hacer **difíciles** los pastizales, y se **trae desde** lejos, **desde muy lejos**, por la montaña **abajo**, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo **no se atreven** a sacar los brazos pensando en su enfermedad. Son los primeros días de **noviembre** y ya las cigarras **han dejado** a cantar entre los cardos. **Por más que entornemos** los ojos **ya no podemos** figuramos que son los mismos cardos los que cantan, frotando una contra otras sus ásperas florecitas azules y amarillas. Los árboles que nace --¡**cómo fijó el verano nuestra idea**!-- de una manera inverosímil, encima de una piedra, **ya no guardan** en sus raíces, como quedan al aire, **aquellas gruesas** hormigas de cabeza roja, que no son simpáticas, como las otras, las que son todas negras, bullidoras y brillantes, **y que se han escondido, Dios sabrá dónde, para pasar los meses de invierno.** El pájaro negro del tejado **ya no** levanta el vuelo **cada mañana, y** las crías **que ya han crecido y emigrado ya no arman**, debajo de las tejas, **su diaria y jolgoriosa algarabía.** (209-210)

Parte I. Capítulo IV.	Parte II. Al finalizar cada capítulo
Según me dicen, antes, hace tan solo unos días, ese “40” iba marcado sobre la ropa del hombre. Al pobre se lo llevaron una noche, camino del cementerio… La carretilla marchaba por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arrimándose al arroyo, en el que se reflejaba la luna, impasible y fría como la imagen misma de la muerte. La empujaba el jardinero, el pelirrojo jardinero, que canta en voz baja cuando poda los geranios o los rosales. Cuando marcha cuesta arriba dice “¡Hoop!”, y la carretilla, con su rueda de hierro que salta sobre los guijarros, responde con el agudo chirrido del eje sin engrasar, que después se pierde, rebotando de piedra en piedra, monte arriba. Cuando va por el liso camino del regato, donde los helechos y el culantrillo asoman su verdor por las orillas y donde el dulce musgo y el blanco pan de lobo buscan la húmeda corteza de los robles para vivir, el jardinero, como embriagado por aquella paz, entona con su media voz de siempre su amoroso y pensativo cantar. La carretilla es de hierro, de una sola rueda. Estuvo en tiempos pintada de verde, de un verde del color brillante de la esmeralda, pero ahora esta ya vieja, ya apagada, ya mustia y sin color. ¡Para lo que la usan! Cruzado sobre la carretilla, saliendo por los lados, el ataúd parece, entre las sombras de la noche, un viejo tronco de encina derribado por el rayo. Dentro, un hombre muerto, con su camisa marcada cuidadosamente, como su camiseta, como sus calcetines, con el breve y rojo “40” que me desazona… (IV, 62-63)	La carretilla marchaba por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arrimándose al arroyo, en el que se reflejaba la luna, impasible y fría como la imagen misma de la muerte… (I, 134) ……. La empujaba el jardinero, el pelirrojo jardinero, que canta en voz baja cuando poda los geranios o los rosales... (II, 147) ……. Cuando marcha cuesta arriba dice “¡Hoop!”, y la carretilla, con su rueda de hierro que salta sobre los guijarros, responde con el agudo chirrido del eje sin engrasar, que después se pierde, rebotando de piedra en piedra, monte arriba.(III, 159) …….. Cuando va por el liso camino del regato, donde los helechos y el culantrillo asoman su verdor por las orillas y donde el dulce musgo y el blanco pan de lobo buscan la húmeda corteza de los robles para vivir, el jardinero, como embriagado por aquella paz, entona con su media voz de siempre su amoroso y pensativo cantar.(IV, 172) ……. La carretilla es de hierro, de una sola rueda. Estuvo en tiempos pintada de verde, de un verde del color brillante de la esmeralda, pero ahora esta ya vieja, ya apagada, ya mustia y sin color. ¡Para lo que la usan! (V, 182) …….. Cruzado sobre la carretilla, saliendo por los lados, el ataúd parece, entre las sombras de la noche, un viejo tronco de encina derribado por el rayo. (VI, 195) …….. La carretilla marchaba por el sendero, entre los pinos, bordeando el barranco, arrimándose al arroyo, en el que se reflejaba la luna, impasible y fría como la imagen misma de la muerte. La empujaba el jardinero, el pelirrojo jardinero, que canta en voz baja cuando poda los geranios o los rosales. Cuando marcha cuesta arriba dice “¡Hooop!”, y la carretilla, con su rueda de hierro que salta sobre los guijarros, responde con el agudo chirrido del eje sin engrasar, que después se pierde, rebotando de piedra en piedra, monte arriba. Cuando va por el liso camino del regato, donde los helechos y el culantrillo asoman su verdor por las orillas y donde el dulce musgo y el blanco pan de lobo buscan la húmeda corteza de los robles para vivir, el jardinero, como embriagado por aquella paz, entona con su media voz de siempre su amoroso y pensativo cantar.

	La carretilla es de hierro, de una sola rueda. Estuvo en tiempos pintada de verde, de un verde del color brillante de la esmeralda, pero ahora esta ya vieja, ya apagada, ya mustia y sin color. ¡Para lo que la usan! Cruzado sobre la carretilla, saliendo por los lados, el ataúd parece, entre las sombras de la noche, un viejo tronco de encina derribado por el rayo. Dentro, un hombre muerto. (VII, 204-205)

CAFÉ DE ARTISTAS

La puerta giratoria da vueltas sobre su eje. La puerta giratoria, al dar vueltas sobre su eje, tiene un ruido mimoso, casi amoroso. En la puerta giratoria hay cuatro reservados, cuatro departamentos; si los poetas son flacos y espirituales, hasta pueden caber de dos en cada porción. Los departamentos de la puerta giratoria tienen la forma de las porciones del queso fresco, del blanco y albo queso reconstituyente, un queso para madres lactantes. La puerta giratoria tiene un cepillito a los bordes, de arriba abajo, para que no se cuele el frió de la calle. La puerta giratoria es un bonito símil, algo así como una metáfora a la que se le puede sacar mucho partido, El Café de Artistas esta lleno de bonitos símiles. […] La poesía también esta llena de bonitos símiles. (I, 15)	La puerta giratoria del Café de Artistas da vueltas sobre su eje. La puerta giratoria del Café de Artistas, al dar vueltas y más vueltas sobre su eje, tiene un ruido mimoso, casi amoroso, doloroso. En la puerta giratoria del Café de Artistas hay cuatro esclusas, cuatro estaciones; si los poetas son delgaditos y espirituales, hasta pueden caber de dos en cada pozo amargo, en cada cangilon de noria. Pero si del Café de Artistas hubiera que sacar a un poeta muerto, a un poeta con los pies por delante, a la puerta giratoria habría que doblarla, como un abanico. La puerta giratoria del Café de Artistas tiene un cepillito al borde, de abajo a arriba, para que no se escapen al frió de la calle los malos pensamientos. La puerta giratoria es una bonita imagen, algo semejante a un bonito hallazgo al que se puede estrujar y estrujar, hasta sacarle todo el partido posible. El Café de Artistas esta lleno de aleccionadores, de sobrecogedores hallazgos. […] La poesía también esta llena de estremecedores, de preocupadotes hallazgos. (X, 47)

MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO

Advertencia: Conocí a Mrs. Caldwell en Pastrana, durante un viaje que hice por la Alcarria hace ya algún tiempo. Mrs. Caldwell estaba despegando con todo cuidado los baldosines de la alcoba donde murió la princesa de Éboli; después los envolvía en papel de seda, uno por uno, y los guardaba en la maleta. En la fonda, Mrs. Caldwell me leyó un día, después de cenar, las páginas que estaba escribiendo en recuerdo de su adorado hijo Eliacim, tierno como una hoja de culantrillo, muerto heroicamente en las procelosas aguas del Mar Egeo. La obrita de Mrs. Caldwell se titulaba, en principio, *Hablo con mi bienamado hijo Eliacim*. Tenía varios títulos más en cartera, pero sin duda, el más hermoso era el que queda dicho.	Otra advertencia: Hasta aquí los papeles de mi infortunada amiga Mrs. Caldwell dedico a su adorado hijo Eliacim, tierno como la hoja del culantrillo, muerto heroicamente en las procelosas aguas del Mar Egeo (Mediterráneo Oriental), como quizás el lector haya tenido ocasión de saber ya. A nuestro noble y común amigo Sir David Laurel Desvergers, albacea testamentario de la entrañable vieja errabunda a quien conocí en Pastrana roñado azulejos históricos y a la que siempre quise tanto como respete, capador de codornices y miembro de honor de la Real Sociedad Geográfica de Gwynedd, quiero expresar aquí todo el firme agradecimiento que me merece por la confianza en mi depositada, confianza a la que procurare corresponder con mis

Hace un mes o mes y medio, un amigo de Londres, el capador de codornices Sir David Laurel Desvergers, me escribió dándome la triste noticia de que Mrs. Caldwell había muerto en el Real Hospital de Lunáticos de aquella ciudad. Sir David me envió, con su carta, un paquetito con las cuartillas de Mrs. Caldwell. "Ella quiso – me aclara- que le fuese enviadas a usted, joven vagabundo con el que intimo hasta el hastío y casi hasta la saciedad. Mrs. Caldwell hablaba siempre de usted con cariño y nos explicaba, a mi mujer y a mi, que tenia usted una dulce y evadida mirada, muy semejante a la de su adorado hijo Eliacim Arrow Caldwell, tierno como una hoja del culantrillo, y muerto heroicamente, como quizás usted sepa, en las procelosas aguas del Mar Egeo (Mediterráneo Oriental)." Las páginas que hoy edito son las de mi pobre amiga Mrs. Caldwell, vieja errabunda con la que intime hasta el hatío, aunque jamás hasta la saciedad. Descanse en paz. (17-18)	mejores voluntades. (223)

OFICIO DE TINIEBLAS, 5

Nómada 1: … es cómodo ser derrotado a los veinticinco años aún sin una sola cana […]	23h 59' 59'': si, hubiera sido más cómodo ser derrotado a tiempo…

LA CRUZ DE SAN ANDRES

Aquí, en estos rollos de papel de retrete marca La Condesita […] aquí en este soporte humildísimo se va a narrar la crónica de un derrumbamiento […]. (9)	Aquí termina esta crónica de un derrumbamiento, también se me acabó el último rollo de papel, […]. (237)

MADERA DE BOJ

El sacristán Celso Tembura, al que llaman Arneiron los amigos, otros le dicen Cornecho y el tampoco lo toma a mal, y que lana castañetas y fríe parajitos como nadie […] (11)	[…] al sacristán Celso Tembura, al que llaman Arneiron los amigos, otros le dicen Cornecho y el tampoco le parece mal, Celso Tembura siempre fue muy generoso conmigo, cuando me invita a pajaritos fritos, […]. (303)