

("Prólogo" a CJC, *MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO*, Barcelona,
Destino, 2003)

Mrs. Caldwell habla con su hijo o la penumbra de una soledad ardiente de deseo

Por Adolfo Sotelo Vázquez

Universidad de Barcelona

“Las aguas no son como espejos sino como corazones;
de las aguas no se borra jamás la huella
de lo que un día vieron”
(CJC, *Viaje al Pirineo de Lérida*, 1965)

“La imagen que desvela el sagacísimo ojo
del artista suele ofender a las conciencias
encargadas de la administración del procomún”
(CJC, “A los cuarenta y cinco años del *Ulises*”, 1967)

I

Camilo José Cela publicó la primera edición de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* en las ediciones Destino de Barcelona, en su colección “Áncora y Delfín”, número 83, en junio de 1953. En la primavera de ese año Cela había pasado unos días de intenso ajeteo en Barcelona, después de siete de ausencia, pese al amplio bagaje de colaboraciones periodísticas que había firmado para *La Vanguardia* entre 1949 y 1952. Para ese año de 1953 Cela tenía dos editores barceloneses, Destino y Noguer, y a juzgar por las impresiones del momento y por los recuerdos de después –cuarenta años después- de uno de los acompañantes de Cela en la primavera del 53, Néstor Luján, la acogida que le dispensaron los círculos literarios barceloneses sólo admite parangón con la de García Lorca en los años treinta. Luján le evoca en su libro de “memòria personal”, *El pont estret dels anys 50*, hablando con los poetas Josep Maria de Sagarra y Carles Riba en Catalònia, “assegut al meu costat a la plaça de toros, amb un vas de vi negre a la mà, o visitant un restaurant refinat, o gaudint de l’alegria d’una taverneta

popular, o, ja més avançada la nit, en un cabaret o en llocs menys confessables”¹, y, sobre todo, le recuerda “firmant els seus llibres més recents”.

En esa primavera los libros más recientes, salidos de las prensas barcelonesas, eran *Ávila* (Noguer, 1952) y *Del Miño al Bidasoa. Notas de un vagabundaje* (Noguer, 1952), pero a la actualidad de los quehaceres de Cela contribuían las sucesivas entregas que con el marbete de “La Cucaña” iba ofreciendo en el semanario *Destino* (del 25 de abril al 25 de julio) y que junto a las entregas del 4 de enero a 6 de diciembre de 1958 en el mismo semanario conformaron el libro primero del tranco primero, *La rosa*, de “La Cucaña” (*Destino*, colección “Ser o no Ser”, noviembre de 1959). Conviene añadir que los primeros eslabones del primer tomo de las memorias de Cela –que tal es *La rosa*–comenzaron a publicarse en *Correo literario* de Madrid (1 de junio a 15 de noviembre de 1950) y que dichos eslabones fueron recogidos de nuevo en el semanario *Destino* en 1953. Constató con toda la pulcritud cronológica que me es posible esta cuestión, pues creo que es importante saber que la forja de *Mrs. Caldwell* convive con la elaboración de la primera parte de *La rosa*, y que no sería tarea descabellada establecer algunas resonancias y algún reflejo entre *La rosa*, relato factual dedicado por Cela a su madre, y el relato ficcional de la novela de 1953.

Mrs. Caldwell tuvo una segunda edición en 1958 y una tercera –siempre en la colección “Áncora y Delfín”– en 1969. Estas ediciones junto con la primera contienen, precediendo a la novela, el texto “Algunas palabras al que leyere” en el que Cela glosa las diferentes técnicas de novelar que había utilizado en sus cinco primeras novelas publicadas: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* (1943), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), *La colmena* (1951) y *Mrs. Caldwell* (1953). La cuarta edición de la novela de 1953 aparece en las *Obras Completas* el mismo año 1969, precedida de un texto que no constaba en las ediciones anteriores titulado “La cabeza, la geometría y el corazón” y con la recuperación de los pasajes de la novela (incluso un capítulo completo) que la censura había prohibido hasta ese momento. Alude

¹ Néstor Luján, *El pont estret dels anys 50*, Barcelona, La Campana, 1995, p. 67. Cf. Una breve noticia de estos días en Néstor Luján, “Días barceloneses de Camilo José Cela”, *Destino* (4-IV-1953).

a ello Cela en “La cabeza, la geometría y el corazón” con los sintagmas “el derecho codificado” y “la circunstancia contingente”:

“Esta circunstancia contingente –a diferencia de la sapientísima circunstancia providencial- no suele entender de representaciones geométricas espaciales y, en consecuencia, desprecia la correcta armonía (en la que no cree) del poliedrismo (en el que tampoco cree) y sacrifica, en aras del vapuleado y siempre voceado bien común, el principio de los poliedros conjugados. Pues bien: determinada circunstancia contingente (aludo a la censura) castró una cara y cinco vértices del poliedro Mrs. Caldwell”².

¿Qué es lo castrado? En el intrincado texto –por las referencias geométricas, justificadas desde la reiteración de que “la biología se rige por la ley de la nostalgia geométrica”³- que precede a la edición de la novela para las *Obras Completas*, Cela identifica las cabezas de la madre y del hijo con un poliedro, con sus caras, sus vértices y sus aristas. Pues bien: la “circunstancia contingente” cometió un brutal atropello que “difuminó la nitidez de ambos poliedros actores”. Ese plural atropello es el siguiente:

“La cara de la boda y primer noche nupcial soñadas por Mrs. Caldwell, ya enferma, fue barrida, por la circunstancia contingente a que se hace mención, al tiempo de los vértices que ahora se expresan: el de los hijos mayores que se masturban al amanecer, convocados por el cuerno de casa en el que chifla el diablo; el de la guarida de los niños onanistas y las madres de familia que se prostituyen; el de la mujer que llega a la edad de engañar al marido (en los países católicos suele oscilar entre los treinta y cinco y los cuarenta años); el del marido que alcanza la cota de ser engañado por su mujer (cosa que tampoco le preocupa de modo sustantivo), y el de los enfermos irresponsables dados al dulcísimo vicio solitario.”⁴

La cuarta edición de *Mrs. Caldwell* reestablecía la geometría, condición fundamental de la novela, pues como sostiene el propio Cela, “Mi novela es, en

² CJC, “La cabeza, la geometría y el corazón”, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, OC, t. VII, Barcelona, Destino, 1969, p. 365.

³ *Ibidem*, p. 365.

⁴ *Ibidem*, p. 342.

su aparente desorden, un homenaje al orden”⁵. Creo, en efecto, que el atropello de la censura tuvo un notable alcance, destruyendo la “nitidez geométrica” de la novela, especialmente al suprimir el capítulo 204, “¡Qué sueño más chistoso!”, que no es otro que el de la boda y la noche nupcial soñadas por Mrs. Caldwell. Quedaba así la novela con sus 213 elementos, capitulillos o, lo que es más preciso, cartas, pues el 14bis y el 60bis son versiones optativas y prescindibles de los respectivos capítulos.

En el texto que precede a la edición del 69 para las *Obras Completas* Cela se refiere también a la suerte crítica que corrió su novela al ver la luz a comienzos del verano del 53: no fue bien entendida, porque probablemente se escribió “con cincuenta años de antelación”⁶. A la luz de la crítica contemporánea que conozco no sé si, en realidad, no fue bien entendida, o, lo que es más pertinente, fue entendida a medias o sólo quiso entenderse a medias. Me explico. Salvo reseñas irrelevantes, los críticos que se ocuparon de *Mrs. Caldwell* señalan su condición de novela poemática y los méritos de tal forma narrativa, pero, en cambio, soslayaron –salvo Antonio Vilanova y José María Pemán- la verdadera dimensión temática, la intención y el sentido de la novela, por cierto, convergente con los propósitos de algunas de las novelas que Cela ya había alumbrado.

El primer crítico que se ocupó de *Mrs. Caldwell* fue Antonio Vilanova en su sección “La letra y el espíritu” del semanario *Destino* (25-VII-1953). Haciendo justicia al rótulo general de su sección, de marcada inspiración orteguiana, Vilanova no sólo señala –apoyándose en el “interesantísimo prólogo” (“Algunas palabras al que leyere”) que prelude la novela- la naturaleza de la forma narrativa empleada que la hace descendiente de la novela epistolar (“Desde la aparición de las *Cartas portuguesas* toda novela sentimental y epistolar en la que no aparecen las respuestas del destinatario ha cultivado con más o menos éxito la representación de la segunda persona”⁷), sino que, tras

⁵ *Ibidem*, p. 366.

⁶ *Ibidem*, p. 372.

⁷ El artículo de Antonio Vilanova se encuentra recogido, con ligeras modificaciones, que si es necesario señalaré, en su libro *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, p. 124.

caracterizar la forma narrativa como “límica y coloquial” indica la temática principal de la novela: “el drama humano en el que se oculta el ocaso viril de un fin de raza y el ardor malsano de una pasión incestuosa”⁸. Vilanova también vinculaba la prosa de Cela con las mejores prosas de Rimbaud.

Una vez había transcurrido casi todo el verano del 53 el crítico más celebrado de la prensa diaria, Melchor Fernández Almagro, le dedicaba a la novela de Cela sendos artículos en *ABC* y *La Vanguardia*, los dos diarios donde ejercía sus labores críticas habitualmente. En *ABC* (13-IX-1953) la define como novela poemática, con un discurso muy cercano a la poesía, “que en tanto grado contribuye a explicar la literatura de Cela” y que le lleva a emparentar la creación con las prosas de Baudelaire y Rimbaud. En *La Vanguardia* (30-IX-1953), bajo el marbete de “Camilo José Cela, poeta en prosa”, parte de la consideración de que no se debe conceder demasiada importancia a los géneros literarios, al tiempo que reconoce en la pluma de Cela calidades de “novelista avezacísimo”, para sostener que en *Mrs. Caldwell* “ha eludido la novela propiamente dicha y ha ensayado otras formas de expresión”, que son –a su juicio- las del poeta en prosa, para conseguir una poesía que “hunde su raíz en el más genuino subsuelo lírico, absorbiendo muy humanos y típicos jugos sentimentales”.

Afirmada la naturaleza de poesía en prosa que le conviene al libro, Fernández Almagro elude la verdadera temática de la novela resumida como:

“La novela novelesca de la madre que pierde un hijo en plena sazón de la vida y del hogareño amor, y le escribe cartas al ‘otro mundo’, cargadas de ternura, memorias íntimas y noticias, una madre, claro es, lo bastante desnivelada por su hipersensibilidad para entregarse a tan anómala y delirante correspondencia”

Obviamente la *historia* de *Mrs. Caldwell* tiene otras particularidades que el crítico de la generación del 27 deliberadamente soslaya. Quizás sea este el motivo que lleva a José María Pemán a publicar en *ABC*, en forma de carta a Camilo José Cela, una reseña de la novela que, salvando las circunstancias contingentes, atina adivina en *Mrs. Caldwell* un libro fabricado por la protagonista “en peñador, sin pintar, con ojos de sueño y llanto, con dudas sobre sí misma”. Es decir, una novela sobre el subsuelo íntimo, sobre el infierno

⁸ *Ibidem*, p. 125.

propio, cargado de voluptuosidades y deseos que en su progresivo delirio la protagonista acaba confesando. Pemán agregaba una nota que no sólo es certera, sino que complació a Cela: “lo que tú has añadido, aunque parezca paradoja, es una gran dosis de razonable análisis”. Creo que se hubiese podido añadir con pertinencia: de razonable análisis novelesco, en el sentido decimonónico en que empleaba este término Paul Bourget (la novela es análisis, mientras el teatro es síntesis).

A Pemán le contestó Juan Fernández Figueroa en el falangista *Arriba* (12-XI-1953)⁹, quien, refutando su lectura, escribe “Yo veo lo contrario del señor Pemán: un subconsciente muy pequeñito y mistificado, invención sin pizca de verosimilitud de lo que pasa en el alma de cualquier madre”. Que sepamos la polémica no fue más allá.

En la misma fecha que Fernández Almagro publicaba su artículo de *ABC*, Francisco Yndurain en las páginas de *El Noticiero* se congratulaba por el experimento de Cela, señalando –sin justificar la afirmación– que “nuestra novela lleva trazas de esterilizarse en la biografía y en el historicismo: bienvenido cualquier intento de crear sin apoyaturas ni andamiajes”, lo que tácitamente era reconocer la desconcertante originalidad de la novela de Cela con respecto al horizonte de expectativas establecido.

Otros críticos, ya más alejados de la publicación de *Mrs. Caldwell* toman el lugar común que había sentado Fernández Almagro, pese a eludir el fondo del libro como novela. Ciertamente con algún añadido, que procede del análisis de Vilanova, quien también fue el primero en señalar que Cela había extraído de los alucinados pasajes del subconsciente “destellos hirientes y turbadoras imágenes a las que ha dado un más alto sentido su certera intuición humana”, a la par que admitía que por su exquisita belleza estilística estábamos ante una “verdadera

⁹ Juan Fernández Figueroa ya había dado prueba de sus despropósitos como crítico de novelas al censurar en 1951 la novela de Rafael Sánchez Mazas *La vida nueva de Pedrito de Andía* por la evasión que esta novela suponía, “más significativa y peligrosa por tratarse de un autor maduro y maestro y comprometido políticamente (numerosos textos doctrinales, la oración por los caídos de la Falange)” (José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Análisis de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, p. 164).

colección de poemas en prosa”¹⁰. Así, por ejemplo, Vidal Llaser en el *Diario de Ibiza* (11-XII-1953) celebra la obra como “magnífica colección de poemas en prosa”, señalando que Cela ha transformado los sentimientos en imágenes”. O el catedrático de Instituto Lázaro Montero quien se refiere a la obra como “novela surrealista” desde las páginas de *El Progreso* (9-I-1954) de Lugo.

Este repaso sumario de la crítica de actualidad que mereció la novela habla de la sorpresa que el texto produjo y que llevó a los críticos –con excepción de Vilanova- a prescindir por entero de la temática. No la silenciaron dos de los libros que quisieron sentar el canon de la novela contemporánea con anterioridad a 1975, pero sus juicios parecen más pautados por diapasones morales que por justiprecios estéticos, aunque con notables diferencias.. Juan Luis Alborg sostenía en *Hora actual de la novela española* (1958) que la obra de 1953 “en realidad no es una novela ni nada: es un libro absurdo que ni siquiera posee el valor de un experimento”¹¹. Eugenio G. De Nora era más comedido, aunque en su brevísimo análisis aletea siempre la convicción de que Cela había cometido un error¹². En su tercer tomo de *La novela española contemporánea* (1962), tras advertir que el libro se acerca “a ratos, a la simple y descarada tomadura de pelo”, reconocía que *Mrs. Caldwell* presenta:

“la honda y cruel vivisección de una psicología morbosa, el empeñado buceo en una fantasía desabridada, en libertad, acerca de la que no es fácil determinar, con frecuencia, si pertenece al personaje imaginado o al poeta que abiertamente se sobrepone aquí al novelista”¹³.

¹⁰ Cito según el texto de la revista *Destino*. En *Novela y sociedad en la España de la posguerra* el artículo finaliza así: “Imágenes que configuran la compleja personalidad de su enigmática heroína” (p. 125).

¹¹ Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1958, t. I, p. 95.

¹² Cf. “Extraño galimatías [...] que a todas luces constituye un error” (Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 449).

¹³ Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1970, p. 80.

II

Desde el conjunto de la oceánica obra de Cela la novela no resulta ni extravagante ni tan desconcertante como dictaminó la mayoría de la crítica. Ciertamente que el tema de presentar la pasión incestuosa de una madre que, tras morir su único hijo, decide escribir una extraña correspondencia, equivalente a realizar una abismática confesión, por la que discurre su soledad, su amargura, sus deseos y su desolado pesimismo vital, podía parecer una anomalía en el universo de un novelista que había parido el *Pascual* y *La Colmena*, pero eso era tan sólo apariencia, porque, en el fondo, la querencia creadora de *Mrs. Caldwell* tiene la misma matriz, que Cela expresó con rotundidad en “La cabeza, la geometría y el corazón”:

“La cabeza del hombre es muy confusa y amarga; está llena de teclas misteriosas y de ignorados ecos, y de registros de cadencioso o desesperado sonar que no acaba de entenderse nunca: ni en la paz ni en la guerra, ni en el orgasmo ni en la renuncia, ni en la clemencia, ni en la cautelosa delación”¹⁴.

Como he escrito en otros lugares, Cela forjó su andadura narrativa entre el ideario barojiano y el pensamiento de Ortega. Desdeñoso de los recetarios establecidos y cabal experimentador, procuró novelar las verdades íntimas de la fluencia vital humana, que es a menudo torrencial y desbocada, y que el novelista ordena –la nostalgia de la geometría- y digiere con sus cuatro estómagos:

“La novela -escribe Cela en 1943- precisa de una verdad entrañable, de una verdad de cuerpo entero, de una verdad muy digerida por su autor. El novelista debiera tener cuatro estómagos, como los bueyes: panza, bonete, libro y cuajar. Con un sistema así estaría siempre rumiando esa verdad y la novela saldría mejor, más acabada. Con cuatro estómagos no hay quien se atreva a hacer equilibrios”¹⁵.

¹⁴ CJC, “La cabeza, la geometría y el corazón”, *OC*, t. VII, p. 363.

¹⁵ CJC, “Algunas notas en torno al concepto de novela”, *Glosa del mundo en torno*, *OC*, t. IX, Barcelona, Destino, 1976, p. 85.

En este sentido, Cela parece acercarse a una reflexión que Unamuno expone colateralmente en el importante “Prólogo” a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920), donde sostiene que Balzac -paradigma del gran novelista- no sólo tomaba notas de lo que veía y oía, sino que “llevaba el mundo dentro de sí”¹⁶. Con el mundo dentro de sí, con la idea de novela atesorada en el alma y en el cuerpo, Cela ha abordado un género literario proteico, cuyo denominador común es el contar y en el que se permiten todo tipo de extravagancias y de libertades, según Baroja dejó dicho en diversos lugares.

La ventana del escritor, su corazón, se abre sobre cualquier paisaje (tan sólo en el dominio de la novela y desde *Pascual Duarte* a *Mrs. Caldwell*, son bien distintos) y vuelca su memoria sobre un ancho panorama que tiene diversos caminos que, a veces, “están erizados de zarzas que nos hieren y nos desgarran las carnes”¹⁷. Mirando desde la ventana, mirando desde el corazón, el escritor se confiesa, purga su adentro. Y así *Pascual* es la acción desde la confesión, *Pabellón de reposo* es la inacción desde la confesión, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* es el palimpsesto desde la confesión, *La colmena* es la mediocridad, la vulgaridad, lo gris y lo tibio, de una sociedad y de una ciudad desde la crónica untada de confesión, y *Mrs. Caldwell* es un doloroso esfuerzo poético desde la confesión. Son diversas digestiones del novelista y son también facetas diferentes de la misma verdad íntima.

El profesor Gonzalo Sobejano con su habitual templanza y sagacidad ha indicado, primero en 1990, después en 1992 y lo ha recordado en 1997, que ante las once novelas publicadas por Cela cabían tres modelos en lo que atañe a discurso del relato¹⁸. Cuatro corresponden al modelo de *confesión* (“un personaje refiere su vida o expresa su estado de ánimo a otro u otros”: son las novelas de la

¹⁶ Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (ed. Ciríaco Morón Arroyo), Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1990; p. 56.

¹⁷ CJC, “Esa ventana abierta sobre cualquier paisaje”, *Arriba* (5-IX-1950), *Glosa del mundo en torno*, OC, t. X, Barcelona, Destino 1978, p. 36.

¹⁸ Cf. Gonzalo Sobejano, “Cela y la renovación de la novela”, *Insula*, 518-519 (1990), p. 66. “Prólogo” a CJC, *La colmena*, Madrid, Alianza 1992, p. 25. Y “*Cristo versus Arizona*: confesión, crónica, letanía”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, IX (1997), pp.139-162.

década de los cuarenta más *Mrs. Caldwell*. Tres adoptan el modelo de *crónica* (“panorama narrativo-descriptivo de una colectividad”): son *La colmena*, *La Catira* y *Tobogán de hambrientos*. Tres ilustran el modelo de *letanía* (“dentro del marco de una confesión individual se configura una más o menos vasta crónica colectiva a través de la cual la voz confesional demanda misericordia para el hablante y para ese mundo colectivo -inmisericorde- que él mismo habita, contempla y va haciendo aparecer a través de su soliloquio”): son *San Camilo, 1936*, *Oficio de tinieblas 5*, *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*. Estando fundamentalmente de acuerdo con el profesor Sobejano, quiero subrayar que la arquitectura narrativa de Cela está edificada desde el andamio de la confesión y, especialmente, de su fuente, la memoria. La memoria enfurecida nutre las páginas de *San Camilo, 1936*; no es otro el alimento de las mónadas, o lo que es uno, o la identificación de uno mismo, de *Oficio de tinieblas 5*; “elegía memorial” es *Mazurca para dos muertos*, donde se apela desde lo histórico y lo intrahistórico, desde lo cotidiano y lo mítico a la memoria.

Por su parte *Madera de boj* pertenece a un modelo de novelas que Cela ha practicado con mano maestra en diversos momentos de su dilatada trayectoria. *Madera de boj* -como *San Camilo, 1936*, *Oficio de tinieblas 5* o *Mazurca para dos muertos*- es una letanía que un narrador recita desde el alimento de la memoria, configurando al mismo tiempo la crónica de una tierra, que en este caso es la de la Costa da Morte, la Fisterra, volcada hacia un mar que “viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias”, mugiendo “como un buey amargo, igual que un escuadrón de bueyes roncós y amargos, quizá fuera mejor decir que la mar muge como un coro de cien vacas pariendo”¹⁹. Letanía que configura una crónica de un ejambre de vidas acariciadas a cada paso por la muerte, y que es radicalmente -como dice el narrador, tras señalar que la vida no tiene argumento- “la purga del corazón y del sentimiento”, situándose en la estela del lema inicial de *Oficio de tinieblas 5*: “naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón”. Novela en la que, por cierto, otro de los paratextos iniciales certificaba -tomándolo prestado de la unamuniana *Cómo se hace una novela*- que “la literatura no es más que muerte”.

¹⁹ CJC, *Madera de boj*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pp. 11-12.

La memoria es una potencia del alma que anuda toda la obra de Cela. Y la memoria se materializa en dos dimensiones: la duración y la novela. En el primer caso, Cela ha aceptado plenamente la reflexión de Bergson según la cual, el yo no es más que la condensación de la historia que hemos vivido, el presente del yo está conformado por la continua co-presencia del pasado. El gran filósofo francés escribió en *L' evolution créatrice* (1907):

“Que sommes-nou, en effet, qu'est-ce que notre *caractère*, sinon la condensation de l'histoire que nous avons vécue depuis notre naissance, avant notre naissance même, puisque nous apportons avec nous des dispositions prénatales? Sans doute nous ne pensons qu'avec une petite partie de notre passé; mais c'est avec notre passé tout entier, y compris notre courbure d' âme originelle, que nous désirons, voulons, agissons. Notre passé se manifeste donc intégralement à nous par sa poussée et sous forme de tendance, quoiqu' une faible part seulement en devienne représentation”²⁰.

Cela, como otros grandes novelistas del siglo XX (Marcel Proust y William Faulkner), ha conformado su obra narrativa desde la convicción -a la que se refieren sus prólogos a los dos tomos de memorias, *La rosa y Memorias, entendimientos y voluntades*, y algún apunte aislado como “La herramienta de la memoria” (17-V-1992)²¹- de que con la memoria se convive o se malvive porque

²⁰ Henri Bergson, *L' evolution créatrice*, Paris, PUF (Quadrige), 1986, p. 5. Doy la traducción española: “En efecto, ¿qué somos nosotros, qué es nuestro *carácter* sino la condensación de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento, antes de nuestro nacimiento incluso, dado que llevamos con nosotros disposiciones prenatales? Sin duda, no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado; pero es con nuestro pasado entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y en forma de tendencia, aunque sólo una débil parte se convierta en representación” [H. Bergson, *Memoria y vida* (textos escogidos por Gilles Deleuze y traducidos por Mauro Armíño), Madrid, Alianza, 1977, p. 48].

²¹ Cf. “Dan rabia, pero también dan risa, las piruetas de la memoria sobre el borroso o tenue telón de fondo del tiempo; estas volteretas serían, a no dudarlo, un magnífico ingrediente para cocinar literatura” (CJC, *A bote pronto*, Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 43).

es una de las estructuras fundacionales del yo, y así -tal reza un cuento de 1950 recogido en *Baraja de invenciones* (1953)- la memoria es la fuente del dolor y la experiencia del vivir su poso.

La confesión es el andamio que sostiene la novela del 53. Confesión dolorosa, amarga, asfixiante y, a la vez, liberadora, dulce, febril, delirante; siempre amasada desde la memoria, que se ofrece montada a caballo de las imágenes, como si en el subsuelo de esta potencia del alma anidase el símbolo y el mito, o las condesaciones repentinas en imágenes de los fragmentos de significación, al margen de la centralidad de la razón, que otra cosa no son las sucesivas cartas en las que la madre habla con su hijo. Por ello José Ángel Valente con porfiada y lacónica lucidez nota “la melancólica luz poética que rodea como un halo a la protagonista de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*”²².

Concebida como medicina del espíritu la novela del 53 emparenta también con el universo literario de Cela en un doble aspecto. *Mrs. Caldwell* es la memoria fragmentaria y delirante de su protagonista, y, a la vez, su examen de conciencia, que desemboca en el Real Hospital de Lunáticos, desde donde redacta las cuatro últimas cartas. Memoria que fluye con cadencias torrenciales – a veces, a trancas y barrancas- pero nunca de modo ponderado, rítmico y civil, según anota Cela en “La cabeza, la geometría y el corazón”. Fluencia natural es, en cambio, la que tiene el agua que inunda el hábitat de soledad donde quedan encerrados el corazón y la cabeza de Mrs. Caldwell. Significativamente Cela cierra el luminoso texto “La cabeza, la geometría y el corazón” con las mismas palabras de la última carta de la novela. En la carta de la protagonista leemos cómo esa agua de fluencia natural la atenaza y la ahoga (dejemos a un lado la referencia al naufragio de Eliacim):

“No puedo con el agua que cae del techo, amor mío, que mana de las paredes, que brota del suelo, que fluye de los muebles, y de las ropas de la cama, y de los objetos que tengo colocados sobre el tocador, con un cierto buen orden.

²² José Ángel Valente, “Camilo José Cela o la poesía como matriz”, en CJC, *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1996, p. 14.

El agua es algo que me atenaza, algo que me ahoga, algo que quisiera apartar de mí, amor mío, algo que quisiera también haber apartado de ti cuando todavía era tiempo...” [213]²³

Mientras en el texto del novelista se explicitan dos cuestiones que dan sentido al final de la novela. Se trata de una novela sobre el corazón humano, plagado de recovecos misteriosos y amargos, que, una vez se ha vaciado en palabras camino de la muerte, observa cómo un agua cautelosa y serena, antítesis del agua torrencial y desbocada de su cabeza, ya enloquecida por completo, anega su vida, más bien la había anegado siempre, incapaz de alumbrar sus deseos más ardientes que, en vida de su único hijo, quedaron siempre en penumbra. Por ello Cela une en el principio y el final de su texto preliminar el sentido de la novela:

“La cabeza del hombre es como un dédalo de mil venas de agua – torrenciales y desbocadas, a veces; atascadas y lentas y a trancas y barrancas, las otras, pero jamás cautelosas y serenas, fluyentes a lo natural y de buena e inteligente doma: ponderadas, rítmicas y civiles [...]”

El corazón del hombre es como un laberinto de mil venas de licor: la miel, la hiel, la mierda y también la sangre que brota a borbotones por el ojal del hierro. Los ahogados se mueren con toda la sangre dentro (los ahogados en el mar Egeo, los ahogados en el canal Imperial). Y los ahorcados. Y los asfixiados. Y los envenenados. Y los hambrientos. Y los locos que, en el Real Hospital de Lunáticos, de Londres, ven cómo el agua mana (ahora sí cautelosa y serena, fluyente a lo natural, ponderada, rítmica, civil) del techo, de las paredes, del suelo, de los muebles, de las ropas de la cama, de los objetos colocados sobre la cómoda incluso con un cierto buen orden”²⁴.

En tanto que novela confesional, amasada en la memoria de la protagonista, *Mrs. Caldwell* es un desolado esfuerzo de descarnada sinceridad, y en este sentido resulta tan aleccionadora la novela del 53 como las que la preceden inmediatamente, y, sobre todo, como el verdadero libro de memorias –crónica verdadera- del novelista, *La rosa*, donde escribe:

“Los libros de memorias, si acres y desabridos, son también aleccionadores y morales, a veces incluso con sobrada crueldad. Los libros

²³ Las citas de la novela se dan con el capitulillo correspondiente entre corchetes.

²⁴ CJC, “La cabeza, la geometría y el corazón”, *OC*, t. VII, pp. 363 y 373-374.

de memorias han de ser -suelen ser- un tratado de consciente humildad, un compendio de desnuda, de descarnada sinceridad. De nada vale vestir con el brillante oropel que todo quiere taparlo, el mundo y lirondo montoncillo de huesos del recuerdo. La memoria sirve al examen de conciencia, al recuento de los buenos pasos y de las malas pasadas”²⁵.

Decía más arriba que *Mrs. Caldwell* emparentaba con el universo literario de Cela en un doble aspecto. Es novela de confesión, de memoria, de dolor, de insatisfacción y de radical sinceridad. Atributos que la acercan al *Pascual*, no sólo en el sentido que ha explicado con destreza el maestro Sobejano:

“En el enterrero poema de amor de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* se leen sin disimulo, pero con delicadeza, los recónditos caracteres de un mito incestuoso, contrapuesto al odio recíproco entre Pascual y su sórdida madre, como si Cela hubiese querido en una y otra novela sublimar en ficción un conflicto humano siempre envuelto en la penumbra donde la razón deposita cuanto estorba a sus ordenaciones lúcidas: el amor de Mrs. Caldwell a su único hijo, Eliacim, desde la soledad, la vejez y la muerte, es un testimonio fantaseador del instinto de maternidad posesiva, tan fanático como el aborrecimiento de Pascual hacia la mujer que no le hizo ningún favor echándole al mundo.”²⁶

Sino también porque Cela cumple en la novela del 53 con una recomendación de su mejor maestro, Pío Baroja, que ya había seguido en la novela del 42. En el capitulillo “Psicología de los tipos literarios” del “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” que el novelista vasco antepuso a *La nave de los locos* (1925), en abierta discrepancia con las formulaciones de Ortega, Baroja sostenía que el escritor que tiene fuerza para ser en literatura un gran psicólogo debe hundirse en la ciénaga de la patología:

“Ese pantano que no tiene gran cosa que ver con la ridícula perversidad, casi siempre industrial, de los escritores eróticos, está indudablemente

²⁵ CJC, *La rosa. Libro primero de “La Cucaña”*, Barcelona, Destino, 1959, pp. 12-13.

²⁶ Gonzalo Sobejano, “Cristo versus Arizona: confesión, crónica, letanía”, *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, 9 (1997), pp. 146-147.

habitado por monstruos extraños y sugestivos. El cazador de monstruos debe ir ahí”²⁷.

Cela en *Mrs. Caldwell* marchará por ahí, buena prueba de ello es que la novela sirviera de motivo para una reunión de la Real Academia de Medicina de Barcelona (27 de abril de 1976) en la que participó el novelista gallego, y en la que el doctor Josep M^a Cañadell veía en la protagonista un arquetipo de las mujeres, que alrededor de los cincuenta años –en la edad del climaterio– “reaccionan como si se les escapara el último tren, a menudo se sienten insatisfechas dentro de una vida matrimonial normal, derivan a las fases regresivas del impulso sexual, o bien la situación conflictiva creada por la imaginación, las vivencias, el deseo y la realidad les lleva al borde de la neurosis y el delirio”²⁸. Cela, que contestó la intervención del médico catalán, mantuvo un singular –singular, pero afecto a su visión del mundo y de la vida– elogio y defensa de “mi llorada amiga Mrs. Caldwell”:

“El doctor Cañadell la adjetivó de romántica, cachonda y algo majareta. Pienso que todas las mujeres lo son, por fortuna y en mayor o menor grado, y de mí puedo decirles que, cuando una mujer no se me muestra con esas tres virtudes –el romanticismo, la cachondería y un punto de chifladura– bien a la vista, la dejo pasar de largo. Los gallegos, en nuestra humildad, las preferimos tal como Cañadell dibuja a Mrs. Caldwell, quizá porque –por egoísmo tanto como por respeto a la mujer– no propendemos a confundirla con la hembra doméstica, ese prodigio de malos humores y de acumuladas inutilidades, que además –y para mayor inri e ignominia– suele ser fea”²⁹.

Al margen de lo impertinente del tono, lo que el novelista gallego dice bien a las claras es que en la novela del 53 forjó un personaje femenino que escapaba

²⁷ Pío Baroja, "Psicología de los tipos literarios", "Prólogo casi doctrinal sobre la novela", *La nave de los locos* (ed. Francisco Flores Arroyuelo), Madrid, Cátedra, 1987, p. 80.

²⁸ Josep M^a Cañadell, “Las edades críticas. Más allá de Marañón. A las antípodas de Cela”, *Anales de Medicina y Cirugía*, LVI (1976), p. 153.

²⁹ CJC, “Un peldaño que sólo la muerte ahorra: el climaterio”, *Anales de Medicina y Cirugía*, LVI (1976). Cito por *Los vasos comunicantes*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 96.

de la rutina y de la inutilidad que desgraciadamente asfixiaba a las mujeres comunes; fraguó una patología femenina, alimentada desde la más dolorosa y desolada intimidad. Patología femenina que armoniza con su pesimismo antropológico, expresado en numerosos textos de esos años, como en el soberbio ensayo “La galera de la literatura” (*Ínsula*, marzo, 1951):

“No hay más, absolutamente nada más, que negra vileza, amarillo dolor, verde veneno.

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 del engañador disfraz 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”³⁰.

Mrs. Caldwell no era una novela extravagante, ni un pasatiempo, no era un error; era el acercamiento de un novelista vigoroso y con voluntad de originalidad a la penumbra solitaria de una mujer que en sus lúcidos extravíos dice, escribe, un fascinante poema de amor. Como a Pascual el joven maestro gallego le concedió la palabra y la escritura, mientras lo estrujaba contra su corazón para oírla respirar.

III

La soledad de *Mrs. Caldwell*, la protagonista de la novela, ha edificado su solipsismo y ha derivado en un escalofriante pesimismo vital. En una de las últimas cartas a su hijo, antes de ingresar en el Real Hospital de Lunáticos (sutil

³⁰ CJC, "La galera de la literatura" (1951), *Glosa del mundo en torno*, OC, t. XII, Barcelona, Destino, 1986, p. 766.

denominación humorística), Mrs. Caldwell escribe desde la convicción explícita del pecado original, del mal:

“Todo es muy simple, Eliacim, de una simplicidad que sobrecoge. Una mujer nace, crece, se casa, va de compras, tiene un hijo, engaña a su marido, se cuida aparentemente del hogar, pierde a su hijo, hace obras de caridad, se aburre y muere. Y así una vez, y otra vez más, y otra vez más aún, hijo mío” [196].

No es tan simple, porque el manuscrito de las cartas que Mrs. Caldwell escribió a su hijo muerto presenta unas características formales y temáticas de una relevancia notable y de una originalidad insólita en el panorama de la narrativa española de comienzos de los 50, al margen de consolidar, con la mirada de medio siglo después, la continuada voluntad artística de Cela de postular la “calidad anfibia” –Umbral *dixit*³¹– para muchas de sus mejores creaciones.

Mrs. Caldwell rememora a través de un haz de cartas, dirigidas a su único hijo, Eliacim, muerto en el mar Egeo en un naufragio durante la Segunda Guerra Mundial, aspectos de su vida que a modo de círculos concéntricos van desvelando una turbia y ardiente pasión incestuosa, o dicho de otro modo, todos los aspectos de la vida que la memoria de la protagonista escribe en densas y alucinadas cartas convergen en un motivo obsesivo que, incluso, podría leerse en la línea crítica establecida por Charles Mauron³² como un “mito personal”, expresión de la personalidad inconsciente del autor.

Las cartas no fraguan una continuidad narrativa trabada sino una atmósfera tupida y viscosa, que se va nutriendo de la soledad ardiente de deseo de la madre hacia su hijo muerto junto a sus compañeros en el naufragio del *Furious*. En una de las últimas cartas que redacta desde su casa, desde la penumbra de la butaca de al lado del fuego, y que acaba incompleta y algo quemada, Mrs. Caldwell escribe:

³¹ Cf. “La calidad anfibia del libro –humor, lirismo– desorienta no poco al lector” (Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Planeta, 2002, p. 192).

³² Cf. Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, París, José Corti, 1963.

“Yo quiero apartar de mí las zapatillas de los muertos, Eliacim, aunque ese muerto seas tú, que estás muerto y más que muerto, yo lo sé, muerto con todos tus compañeros del *Furious*, muerto en el verde y rojo fondo de la mar, hijo mío, y te dejaste las zapatillas olvidadas en casa de tu madre, en el fondo de un baúl, ¡qué sarcasmo!, sin pararte a pensar en el daño que hacías, Eliacim, sin pararte a pensar más que en ti, más que en tus zapatillas azules” [202].

Son cartas que se extinguen con la vida de la protagonista, recluida en el Real Hospital de Lunáticos, en el que ha ingresado tras inventariar los enseres de su casa y escribir una última carta que habla de lo inhóspito y asfixiante de su hogar, imagen de su vida, mezcla de infelicidad, de inconsciente egoísmo, de rara abnegación y, sobre todo, de soledad ansiosa de un secreto y desesperado amor:

“¡Adiós, inhóspito, asqueroso, traidor hogar! ¡Adiós, frías paredes irremisibles, madera de patíbulo, feroz hogar! ¡Adiós, aire viciado, recuerdo viciado, viciado hogar! ¡Adiós, persianas como párpados muertos, escaleras que no llevan a ninguna felicidad, inclemente hogar! He terminado mi inventario, gracias a la ayuda que me prestaron, por cierto, mis mejores amigas, y me voy sin pena, hasta alegremente y, aunque no lo digo, sin intención de volver jamás a verte.

De nuestra casa he borrado todos tus recuerdos, Eliacim, y si hubiera tenido valor, hijo mío, nuestra casa, a estas horas, estaría ardiendo con unas llamas inmensas y temblorosas. Pero me faltó tiempo, Eliacim, y también valor, ya te digo” [209].

En la penumbra de ese hogar la protagonista escribe sin cesar su delirio alucinado, sus angustias secretas, sus pequeños dramas, su radical insatisfacción, encadenando sutilmente –cito a Vilanova- “sensaciones y recuerdos, intuiciones e ideas”³³ que remiten obsesivamente a su secreto deseo, a su ardor amoroso por su único hijo Eliacim.

Mezclando insatisfacciones, culpabilidades, desilusiones y desasosiegos las cartas a su hijo dibujan la personalidad de la protagonista en un momento crucial de su vida. No ha querido ni ha sido querida por su marido, el señor Arrow, y las referencias epistolares hacia él están trazadas de forma deliberadamente anfibia, entre el humor y el menosprecio. La carta 41 refiere la postura de su marido muerto: “tu pobre padre (q. D. h.) prefirió, hijo mío, una caritativa postura de

³³ Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, p. 125.

gata parida. Daba risa verlo. Algunos amigos tuvieron que ayudarme a desdoblarlo para poderlo meter en la caja” [41]. Su marido no pasó de ser en su vida más que “un elemento decorativo” [42]. Tampoco sus sucesivos amantes llenaron los vacíos y las insatisfacciones de la protagonista, que, en su escritura, revelará el amor pasional e incestuoso que anida en el fondo de su corazón. En la cautelosa y calculada escritura de Cela se ofrecen suficientes paralelismos y contrastes como para interpretar rectamente la intención y el sentido de la novela.

El matrimonio, los amantes, la vida social de apariencias y conveniencias es la cárcel de la protagonista. La cotidianidad, la realidad doméstica, las presencias aburridas activan el ardor de la verdadera pasión secreta y soñada de la protagonista. Veamos un ejemplo. Mrs. Caldwell tiene una relación que nace de una forma no especificada (como anotó con innecesario escrúpulo Paul Ilie) con un abogado sin pleitos: “Después vino hacia mí, me estrechó entre sus brazos y me dio un prolongado y sabio beso en la boca” [115]. De inmediato la protagonista remite la escena a su hijo: “Yo, Eliacim, creí desfallecer. Con los ojos cerrados, Eliacim, te dediqué un silencioso y entrañable homenaje” [115]. El encuentro de la protagonista y el abogado desemboca en un emblemático baile de un vals: “El abogado sin pleitos y yo, hijo mío, nos reímos mucho y nos abrazamos. Después, descorchó una botella de champán y puso un cadencioso vals en el gramófono, un cadencioso vals que bailamos con las caras muy juntas” [115]. Paul Ilie³⁴ anota con acierto que la interpretación del baile del vals hay que verla a la luz de otros capítulos y no a través de extrañas herramientas ajenas al texto. Es cierto. Mrs. Caldwell, pese al vals, no ha sentido ni un gramo de pasión amorosa por el abogado. En el capítulo titulado “Valses vieneses”, la carta de Mrs. Caldwell reza así:

“Los vals vieneses, Eliacim, no son propicios para el amor, los dos lo sabemos. Los vals vieneses, hijo mío, son más bien actos para adiestrarse en las acompasadas artes del matrimonio. El amor, Eliacim, es una arritmia” [160].

Lo que late en el fondo del corazón de Mrs. Caldwell es una pasión morbosa, un deseo secreto y oscuro, una arritmia. Por ello la protagonista le cuenta a su hijo, al objeto de su ardoroso y oscuro deseo, cómo baila los vals:

³⁴ Cf. Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 185-186.

“Cuando en la radio suena, por no muy rara casualidad, un vals vienés, Eliacim, Olas del Danubio, por ejemplo, o Las patinadoras, o Voces de primavera, yo me descalzo y salto por encima de los muebles, hijo mío, hasta caer rendida y casi sin respiración.

Entonces, Eliacim, lloro un poco, de un modo bastante silencioso, y beso tu fotografía. Después, suelo dormirme” [160].

Desnudez, arritmia, cansancio, sueño son atributos contrarios al comedido ejercicio del vals, son correlatos del corazón de la protagonista, que ya en una de las iniciales cartas a su hijo, le recordaba cómo bailaban el tango, canturreando una letra repugnante, plagada de sensualidad y deseo:

“Cuando bailo contigo aquel tango siniestro que empieza así: Ven a mis brazos otra vez, olvida lo que pasó, me siento una niña. ¡No somos nadie, hijo mío; nadie, absolutamente nadie, Eliacim querido! Con los cabellos plateados... ¡Qué horror! La boca amarga... ¡Qué horror! La mirada muerta... ¡Qué horror!

Hijo, baila conmigo este tango, llévame bien apretada contra ti, y canturrea por lo bajo esta letra repugnante que me devuelve la juventud y que me llena el pecho de malas intenciones. Obedece a tu madre, hijo: que nadie pueda decir que me desobedeces” [4].

Cerca de cuarenta años después de la publicación de *Mrs. Caldwell* Cela recordaba, en un artículo recogido en *A bote pronto*, el afecto y el respeto que sintió en su juventud por el tango: “Por el tango sentí una especial complacencia, casi una complicidad difícil de explicar y justificar, en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil”³⁵. Esa sentimentalidad plagada de olvidos, desamores y traciones fue tan grata al autor como a la protagonista de la novela de 1953.

El drama de Mrs. Caldwell nace de su condición anfibia de madre y amante. Condición anfibia que choca con la hipocresía social, en el mundo aparente y asfixiante que la rodea, que en su estereotipado lenguaje opaca el animal que late en el interior de cada hombre, de cada mujer, de Mrs. Caldwell y de su hijo. Las cartas están plagadas de referencias al hombre-animal, a la condición de bestia

³⁵ CJC, *A bote pronto*, p. 77. En un artículo de la primavera del 49 escribió: “El tango es el himno, quizá la marcha fúnebre, de los amores muertos después de malditos” [“Elogio de la samba” (*La Tarde*, 7-V-1949), *Glosa del mundo en torno*, OC, t. IX, p. 627].

humana por emplear la expresión de Émile Zola. Así la anécdota de la cocina vegetariana deriva en esta sentencia de la protagonista que parece arrancada de Pascual Duarte o del propio Cela: “El hombre necesita envenenarse, Eliacim, para saberse hombre. El hombre es un animal envenenado, quizás el único animal envenenado” [75]. O la reflexión que con imágenes idénticas a las de un célebre pasaje de *La familia de Pascual Duarte*, la protagonista transmite a su hijo a propósito de las más extrañas y saludables mujeres: “Las más extrañas y saludables mujeres, Eliacim, suelen llevar un nido de alacranes en el escote, un hervidero de alacranes latiéndole en el alto y poderoso seno” [142]³⁶.

Las imágenes de la transformación animal sugieren la pasión incestuosa y el febril deseo de posesión en medio del ambiente anodino y mediocre que rodea a la protagonista. En la penumbra, tras los visillos, Mrs. Caldwell observa a la gente que pasa por la calle, es el espejo en el que no quiere mirarse:

“La gente que pasa por la calle, Eliacim, la dolorosa, entumecida gente que pasa por la calle, hijo mío, con sus desnutriciones, sus lesiones tuberculosas, sus amores sin compensación, sus anhelos jamás cumplidos, etc., marcha sembrando estupidez y resignación sobre las malolientes tiendecillas y los plácidos burdeles de arrabal, un poco con la no confesada ilusión de que la muerte les coja con las botas puestas, como al vagabundo que hizo de su bota temblorosa carne de su piel” [197]

Ella se quiere mirar en el espejo roto de amante, amante gradualmente despreciada por el hijo, cuya actitud ha oscilado –siempre según el relato de la protagonista- de la indiferencia al odio. Amante que vive su tragedia íntima, que quiere, que desea, que sueña en la soledad ardiente de su pasión incestuosa:

“Quisiera ser sucio pulpo del abismo, hijo mío, para poder abrazarte, para poder decirte al oído: ahora ya no te podrás escapar jamás.” [60]

“Desearía convertirme [...] en esa misma araña de largas y peludas patas, que cuelga casi inverosímilmente de un hilo que brilla con descaro al sol”. [49]

³⁶ La patología abonada por su desgraciado nacimiento y por las sucesivas circunstancias de su vida hace escribir a Pascual: “Un nido de alacranes se revolvió en mi pecho y, en cada gota de sangre de mis venas, una víbora me mordía la carne” [*La familia de Pascual Duarte* (ed. Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, Destino, 1995, p. 143].

“Acabo de soñar que nos casábamos tú y yo, Eliacim, el uno con el otro, ¡qué sueño más chistoso! Yo estaba nerviosísima, Eliacim, y cuando el pastor te preguntó, ¿quiere usted por esposa, etc.?, me eché a llorar porque creí que ibas a decir que no. Pero no, Eliacim, tú no dijiste que no, tú eres un caballero y no ibas a llevar a tu novia hasta la iglesia para decirle que no; tú me miraste, me sonreíste amorosamente y dijiste, con tu más firme y bien timbrada voz, que sí, que me querías por esposa. ¡Qué ilusión me hizo, Eliacim, oírtelo decir!” [204]

Toda la intimidad, todo el subsuelo interior de Mrs. Caldwell está engastado del deseo incestuoso. La densidad de la tragedia que Cela novela es insólita: “pensé tatuarme el vientre con las letras E. A. C.” [166] o “en mi testamento, hijo mío, he añadido una cláusula disponiendo que me amortajen con una sábana hecha cosiendo los retratos tuyos que yo escupo por la noche” [188]. La pasión turbia y el deseo más poderoso que su vida ha alimentado la peregrinación de la protagonista hasta la muerte, hasta la fusión en los cuatro elementos que titulan las últimas cuatro cartas que escribe desde el Real Hospital: el aire, la tierra, el fuego y el agua, sirviendo de marco de la muerte de la madre incestuosa, al aire del final de la novela más importante del siglo XX, el *Ulises* de James Joyce.

Mrs. Caldwell es un “animal de lenguaje” –tomo el sintagma de Georges Steiner- que acaba vaciando su cabeza y su corazón en un lúcido extravío que inestabiliza la relación de los lectores consigo mismos. Ese animal de lenguaje ha creado en las cartas a su hijo muerto el espacio donde la confesión desnuda su verdadera identidad, al margen de la ciudad cotidiana, rutinaria, inaguantable:

“Son tristes, Eliacim, muy tristes, las vulgares amanecidas de la ciudad, esos indecisos instantes en los que los hombres aún no se atreven a hablar en voz alta, y las mujeres, como bestias soeces, orinan, desgredadas y todavía medio dormidas.” [203]

Espacio que radica en el desierto, libre de las trabas del hogar, de la ciudad, de las convenciones sociales:

“Sobre las arenas del desierto, hijo mío querido, las mujeres nos convertimos en insaciables y demoledores vientos huracanados, en fieros vendavales capaces de arrasar montañas y sepultar ciudades. Por eso está prohibido, en las leyes de algunos países, que las mujeres podamos asomarnos al desierto con la misma licencia con que pudiéramos hacerlo a un alto barandal.

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 de muerte nos atreveríamos a confesar” [123]

El deseo inconfesable ha alimentado la colección de cartas, ese diálogo imposible que nacido de la emulación del discurso narrativo de las *Cartas portuguesas* desemboca en un monólogo, similar al de Molly Bloom en el *Ulises* (aunque Cela lo ha ordenado con la titulación de las cartas) porque en ambos textos, las cartas de la novela de Cela y el último capítulo de la genial novela de Joyce, asistimos al mismo y secreto vómito, que formulo con palabras de Maurice Coutourier, en su magistral libro *La figure de l'auteur*: “elles disent le désir ardent d'une femme en l'absence de son amant”³⁷.

Cela sabía de los valores del monólogo interior (lo va a utilizar en obras narrativas posteriores), pero en *Mrs. Caldwell habla con su hijo* apostó –creo que con acierto- por el fragmentarismo de las cartas sin respuesta, en las que la protagonista, velada y gradualmente, confiesa su deseo trágico y oscuro a quien es el objeto de ese deseo. La confesión epistolar deviene en “comunicación íntima”³⁸ y, a la vez, en la búsqueda imposible del interlocutor deseado, del interlocutor necesario para conformar la verdadera identidad de la protagonista.

En la amalgama de influencias (entiéndase como término noble y eficaz de la tradición literaria) que nutrieron la experiencia narrativa de *Mrs. Caldwell* creo que son prioritarios dos nombres en el ademán que vertebra la novela. No es este el lugar para una prueba minuciosa. Me limitaré al apunte, que es apunte final.

El primero es Joyce, a quien Cela ya citaba entre las autoridades de la novelística mundial en una entrevista de Pedro Carvallo en el semanario *Fotos* (18-VII-1943)³⁹ y el *Ulises*, novela a la que dedicaría un sincero homenaje en

³⁷ Maurice Coutourier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 82.

³⁸ Cf. “La confesión es una forma de comunicación íntima” (Manuel Alvar, “El lirismo de las novelas de Cela”, *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia, Paranimfo, 1991, p. 25.)

³⁹ Cf. Adolfo Sotelo Vázquez, “Camilo José Cela, la forja de la novela: entre Baroja y Ortega”, *El Extramundi y Los Papeles de Iria Flavia*, XII (1997), p. 77.

Papeles de Son Armadans en diciembre de 1977. En el *Ulises* admiraba cómo Joyce se ciscaba “en las preceptivas, ensanchándolas, vivificándolas” desde un talento creador insólito:

“Los elementos del poliedro *Ulises*, de la estrella con vida propia *Ulises*, hablan, cantan, sueñan, silban, se pintan, padecen, huyen y se detienen en seco, sacando chispas del adoquinado de Dublín, sin pararse a pensar hasta qué punto su conducta desborda a la literatura y a las normas en uso”⁴⁰

Nótese cómo la referencia geométrica apunta al texto que figuraría en 1969 como prólogo de la novela del 53. Nótese que la novela del 53 desbordaba las normas al uso, y adviértase, por último, que el desenfreno ardiente de deseos oscuros anida por igual en la novela del 53 y en el monólogo final de la obra maestra de Joyce.

El segundo nombre es Faulkner, en quien Cela aprendió cómo la memoria – individual y familiar- puede nutrir, absorber, devorar la novela, y, al mismo tiempo, buscó en la personalidad del gran novelista norteamericano su propio espejo como escritor. Ello le llevó a escribir en agosto de 1962, en *Papeles de Son Armadans*, con motivo de la muerte de Faulkner, un espléndido perfil en el que destacaba: “su humildad, su obsesiva y valerosa renunciación y su aguda y definitiva habitación en el meollo mismo de su independencia”⁴¹.

En la estética y la poética de Joyce y en la ética estética de Faulkner, Cela aprendió los quehaceres y las responsabilidades de un novelista, que como él estaba dispuesto a desnudar su fondo sentimental, venero, como en Baroja, de su mundo narrativo todo.

Mrs. Caldwell se ofrecía en 1953 con algunos de los atributos de la novela poemática que Gonzalo Sobejano habría de caracterizar más de treinta años

⁴⁰ CJC, “A los cuarenta y cinco años del *Ulises*”, *Al servicio de algo* (1969), *OC*, Barcelona, Destino / Planeta, 1990, t. 16, p. 280. Se trata de la edición más completa de las obras de Cela.

⁴¹ CJC, “Faulkner”, *OC*, t. 16, p. 317.

después⁴²: texto cercano al poema, lámpara más que espejo, mito más que historia, espacio íntimo y exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo culto, entre otros rasgos que comparte con la caracterización de Sobejano. Novela poemática que se adentraba en el laberinto interior, en los oscuros abismos de la protagonista.

“La lluvia cae pertinaz sobre los cristales, Eliacim” [14bis], le escribe la madre a su hijo, que se va a marchar: “Yo me quedaré al lado de la chimenea, mirando para la butaca que no has querido ocupar” [14bis]. No sólo mirando, sino escribiendo desde la penumbra de una soledad ardiente de deseo un enterroto poema amoroso que se encauza mediante una extraordinaria novela lírica.

Barcelona, enero de 2003

⁴² Gonzalo Sobejano, “La novela poemática y sus alrededores”, *Ínsula*, 464-465 (1985), p. 1 y 26.