



Alonso Zamora Vicente

Camilo José Cela

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Alonso Zamora Vicente

Camilo José Cela

(Acercamiento a un escritor)

Una página manuscrita del Pascual Duarte

Este libro nace consciente de su imperfección. Su génesis ha sido enredadilla, «por esas cosas que pasan» como diría Camilo José Cela. Es, además, un libro limitado, porque, gracias a Dios, no se ocupa de escudriñar algo muerto o concluso, sino que medita sobre una producción en pleno crecimiento afirmativo: la prosa de Camilo José Cela, el escritor de más acendrada vocación y más sólida tarea entre los surgidos después de la guerra civil española.

Estas páginas no asedian otra meta que la de acompañar -oscuramente, recogidamente- la lectura del novelista. Son, simplemente, el abecé de toda crítica: una práctica leal de voluntad de entendimiento.

[8] [9]

Camilo José Cela

Camilo José Cela es el gran novelista español surgido después de la guerra civil de 1936-39. Su éxito como novelista fue rápido y brillante. Desde la aparición de *La familia de Pascual Duarte* (1942), el nombre de Camilo José Cela llena la actividad literaria española y ha extendido fuera de nuestras fronteras, en traducciones numerosas y diversas, la cotidiana fe de vida del pulso literario español. Autor de unas cuantas novelas y de innumerables artículos y pequeños apuntes -recogidos ya en su mayoría en libro- ha alcanzado muy pronto la consagración académica, a muy poca distancia en el tiempo del escándalo que sus libros primeros promovieron. Personalidad destacadísima, excepcional amor por el idioma -la materia de trabajo de un escritor, tan desdeñada a veces en España-, con indudables dotes de observación y de notoria inclinación hacia la caricatura, constituyen las venas esenciales de su arte. Las páginas subsiguientes pretenden acercarse a la obra de Camilo José Cela no con la vana pedantería del crítico suficiente y admonitorio, sino, estrictamente, con un limpio afán de conocimiento. Muchas de las afirmaciones que

vayan apareciendo a lo largo de estas [10] páginas podrán ser sometidas, quizá muy pronto y muy fácilmente, a revisión, y alguna, incluso, podrá ser desechada.

Sin embargo, veremos que dentro de la obra de Camilo José Cela -no olvidemos su todavía indudable juventud- ya se pueden ir viendo unos firmes supuestos, un denominador común sobre el que se va levantando el edificio de su prosa. (Prosa, por otra parte, la de mayor personalidad y bulto entre los numerosos nombres aparecidos desde 1939.) Poner asedio a esos caracteres y directrices es lo que vamos a intentar.

Camilo José Cela nació en Iria Flavia, alrededores de Padrón, provincia de La Coruña, el 11 de mayo de 1916. Nació en medio del paisaje tantas veces cantado por Rosalía de Castro (Bastabales, Santa María de Adina, con su colegiata, y su cementerio, y sus olivos; Padrón, Lestrove), el paisaje húmedo y verde de la ría de Arosa, donde confluyen el Sar y el Ulla. La familia paterna es toda gallega «de cierto lustre y cierta antigüedad». Entre los recuerdos infantiles de Camilo José Cela relacionados con la familia, figura el de la fiesta religiosa en Santa María de Carballada (Orense), con motivo de la beatificación de Fray Juan Jacobo Fernández, tío abuelo del padre del escritor, martirizado en Damasco en julio de 1860: «Los familiares del beato entramos en la iglesia bajo palio y según privilegio. La cosa prometía haber sido muy lucida y edificante, pero acabó de mala manera, porque los parientes, que éramos muchos más de los que podía cobijar el palio, nos dábamos empujones y patadas para no quedar fuera. Mi tío don Claudio Montenegro mandó a un criado a buscarle el perro -un [11] mastín lobero de aspecto feroz, que se llamaba, paradójicamente, Wilson-, y cuando se lo trajo le soltó la cadena y lo achuchó contra todos los parientes venidos de fuera, menos contra mi padre y contra mí. Con la acertada medida de mi tío Claudio, las cosas se arreglaron algo, porque algunos parientes huyeron. En la refriega, mi padre perdió el bombín, y a mí me rompieron una manga del traje que llevaba, un traje de terciopelo morado con cuello y puños de encaje. Los feligreses que no eran de la familia, asistieron al lance subidos a los árboles y a los tejados, y no se metieron donde no los llamaban; a mí, que conozco a los míos, me parece que fueron muy sabios y prudentes.» De este beato de la familia paterna abundan alusiones en la obra de Camilo José Cela (Viaje a la Alcarria, Judíos, moros y cristianos, El bonito crimen del carabinero, y en algún otro lado). También en la galería de antepasados ilustres, Camilo José Cela ha recordado en varias ocasiones al mariscal Pedro Pardo de Cela, quien, partidario de la Beltraneja, perdió la vida en la lucha con la Reina Católica: «Es mi familia..., no guardamos rencor a la Reina. El tiempo todo lo borra», añade nuestro escritor con evidente socarronería. También por ese lado familiar, existe la esquina de los campesinos, «un rincón honesto y rumoroso como las aguas que cruzan por debajo del viejo molino apacible y resignado como la calandria que canta en el maizal». Por esta provincia de la familia siente nuestro escritor una clara debilidad. Y no es nada extraño: hemos de ver cómo la mirada de Camilo José Cela se detiene morosamente, largamente, sobre el vivir de los humildes, de los labriegos, de la gente que de una u otra manera son pueblo. A ir viendo ese interés [12] se dedican muchas de las páginas que siguen: no es, pues, raro que ya, desde un principio, nos encontremos una afirmación así: «yo siento una especial inclinación hacia esa parte de la familia, y, sabiéndome -como me sé y bien lo lamento- tan desarraigado de todo, pienso que es importante sentirse enraizado a la tierra. Ellos, como lo pasan mal, probablemente pensarán lo contrario.» Entre esos familiares, abundan los labriegos con ciegos en casa (ya veremos después cómo los ciegos

salen también en la obra de Camilo); hay, también, algún borracho, y hay algún comerciante atrabiliario y cacique.

Por la línea materna, es algo más complicado el camino. La madre de Camilo José Cela «tuvo un bello nombre de soltera: Camila Emmanuela Trulock y Bertorini, un nombre de heroína de Byron...» dice nuestro escritor. En esos apellidos vemos el doble origen inglés e italiano. Un Bertorini, Pietro Bertorini, pisano, tatarabuelo de Camilo José Cela, era gobernador de Parma, y por razones políticas se vio obligado a huir de Italia; llegó a Barcelona, donde se le reunió su mujer. Al llegar a Barcelona, y como corresponde a un héroe romántico, se unió a las fuerzas carlistas, porque «eran las que iban perdiendo la guerra». En las filas legitimistas llegó a teniente coronel: «la boina blanca y el sable de Pietro Bertorini, aún andaban por casa de mi abuelo no hace muchos años».

La mujer de Pietro Bertorini pudo sacar de Italia unas joyas con las que pudieron vivir algún tiempo, e incluso mandar a sus hijos a Inglaterra, para educarse. En las islas, el hijo de Pietro, Camilo Bertorini, nacido ya en Barcelona, se casó con María Margarita Jones, oriunda de Gales (a quien dedico Rosalía de [13] Castro los versos escritos en memoria del general inglés John Moore, muerto en la batalla de Elviña); después, Camilo Bertorini vino a España, como gerente del The West Railway Galicia, el ferrocarril que él mismo construyó, tren que iba de Santiago de Compostela a Carril (el mismo que hoy existe incorporado a la Red Nacional). En la casa que se hizo construir en las cercanías de Padrón, nació Nina Bertorini, abuela materna de Camilo José Cela.

John Trulock, descendiente de una vieja familia de piratas, después comerciantes, era hijo de otro John Trulock que tuvo la fábrica de velas de sebo más importante del Imperio británico: «A mi bisabuelo -cuenta Camilo José Cela- le hundió, de la noche a la mañana, Edison, cuando se le ocurrió inventar la luz eléctrica. Yo me hago cargo de que la competencia no era posible.» Este John Trulock hijo, vino a Galicia a hacerse cargo de la gerencia del The West Railway Galicia (el Té Bés le llamaban los campesinos), y se casó con Nina Bertorini. De este matrimonio nació Camila Emmanuela, madre de nuestro escritor: «Estas tres sangres -la española, la inglesa y la italiana- son las que me han producido...» «Esto de sentirse vinculado a varias geografías no me parece, al menos para un escritor, ningún inconveniente. Unas sangres liman las asperezas de las otras sangres y la mezcla de todas permite que se vean las cosas con cierto aplomo, con la necesaria frialdad y con la suficiente perspectiva. Yo, que me siento muy honesta y entrañablemente español, creo que veo y conozco y amo a España con más sentido común que la mayor parte de mis amigos españoles. Quizá esta realidad se apoye en el hecho de que la mezcla de [14] sangre resta papanatismo ante lo extranjero, porque lo extranjero se siente próximo y familiar, cotidiano y vulgar, usual y doméstico. No lo sé. En todo caso, yo estoy satisfecho de no ser un pura sangre.»

Camilo José Cela pasó su infancia en diversos sitios con sus padres: temporadas en casa de los abuelos, en Padrón y en Tuy, con viajes a Madrid, Londres, Barcelona, Vigo, lugares donde el padre estaba destinado, como funcionario que era del cuerpo de Aduanas. Vivió algún tiempo en Cangas, en la orilla norte de la ría de Vigo, por no encontrarse casa en la ciudad. Cuando el futuro novelista tenía nueve años, la familia se estableció definitivamente en Madrid.

Hizo sus estudios secundarios con religiosos (jesuitas, maristas, escolapios). Comenzó el bachillerato en el Instituto madrileño del Cardenal Cisneros, pero más tarde iba a examinarse, colegiado con los Hermanos Maristas, al Instituto de San Isidro. Según él mismo confiesa, su bachillerato fue gris, sin notas brillantes. Arrastraba los estudios, que lograba sacar adelante muchas veces por la benévola intervención del catedrático de latín del Instituto, don Enrique Barrigón, correligionario político del padre del futuro escritor. Terminado el bachiller, comenzó a estudiar Medicina, carrera que abandonó en el primer curso.

Ya en esos primeros años de adolescencia y de primera juventud se le despertó la curiosidad literaria. Siendo estudiante de Medicina, caía, con cierta frecuencia, por la Facultad de Filosofía y Letras (1934-1935), ya establecida en la Ciudad Universitaria. El curso que seguía con más asiduidad era el de Pedro Salinas, quien le animó y escuchó generosamente. Sin [15] embargo, y por mandato paterno, se decidió a prepararse para el ingreso en el Cuerpo de Aduanas.

Vemos, muy claramente, la indecisión, la falta de acomodo y de disposición para entregarse a lo que podríamos llamar los casilleros ortodoxos de la vida nacional. Ni la Universidad, ni la eterna carrera del joven opositor a algo, parece que cuadraban bien con el temperamento de Camilo José Cela. Y, efectivamente, ni el amplio mundo cultural de sus libros puede colocarse fácilmente bajo una directriz universitaria, ni la disciplina de los métodos científicos rima con su constante curiosidad saltarina, detenida con particular complacencia tan sólo en aquello que es carne viva de lo popular y cambiante -a la par que tradicional. Camilo José Cela se nos presenta, desde el primer momento, como un autodidacta. Como a los escritores cuya orientación histórica sigue y prolonga -ya veremos, creo, en páginas sucesivas de qué manera- la estructura ordenada, regulada, de su país, no le sirve. Camilo José Cela habría sido un médico como lo fue Pío Baroja, y un abogado a la manera en que lo ha sido Azorín, o pretendió serlo Valle-Inclán. Si esa indecisión, o esa falta de atracción por lo establecido ortodoxamente, tenía alguna probabilidad de ser sometida a cánones, encauzada de alguna forma, la guerra rompió toda esperanza de ello. En 1936, la guerra civil española sorprende a Camilo José Cela con veinte años recién cumplidos. Estuvo en Madrid una temporada (unos catorce meses), y luego pasó a la zona nacionalista. Conoció, por lo tanto, directamente la experiencia de los dos bandos en lucha.

Terminada la guerra civil, vuelve a Madrid. Otra vez el intento de acercamiento a la Universidad: se [16] matriculó en la Facultad de Derecho. Hizo tres años enteros y algunas asignaturas sueltas de cuarto y quinto cursos. Después lo abandonó definitivamente. Es entonces cuando se colocó de escribiente en el Sindicato Nacional Textil. De escribiente bien modesto. Según propias palabras, tenía el segundo puesto por abajo, es decir, el primero después del portero. Allí escribió *La familia de Pascual Duarte*, aparecida en Madrid, 1942.

La familia de Pascual Duarte no es su primer libro. El primero es, en realidad, uno de versos, provincia de la literatura que Camilo José Cela, como tantos escritores jóvenes, quiso comenzar: *Pisando la dudosa luz del día*, título que reproduce un verso del Polifemo, de Góngora. El libro fue escrito en Madrid, durante los días trágicos de los primeros

bombardeos de la ciudad por el ejército sitiador: del 1 al 10 de noviembre de 1936. Sin embargo, este libro no se publicó hasta 1945, tres años después de *La familia de Pascual Duarte*.

Por este tiempo hay que poner la recaída de una enfermedad pulmonar, que, ya antes de la guerra, le había tenido algún tiempo sometido a reposo en el Sanatorio de Navacerrada. Ahora es en Hoyo de Manzanares donde el aire limpio del Guadarrama va a cooperar a la curación. De los forzados reposos, Camilo José Cela ha sacado extraordinario caudal de lecturas. «Nuestro joven -cuenta el propio Camilo José Cela en sus Memorias-, en sus prolongados reposos, lee a Ortega entero y de cabo a rabo, en unos ejemplares que le presta Fernando Vela, amigo de su padre. Cuando termina Ortega, nuestro joven devora la colección completa del Rivadeneyra: setenta tomos. [17] El tomo setenta y uno -el de índices- le servía para ir marcándose la diaria labor; no se salta una sola página, aunque no pocas páginas las encuentra pesadísimas. Cuando se da cuenta de que lee distraídamente, vuelve atrás. Cada volumen cumplido lo entiende como un triunfo, como una piedra más que se coloca en el trabajoso y necesario edificio. Los leyó por orden, mejor dicho, por el cuidado desorden con que el editor los ordenó. La margarita de sus aficiones de entonces, que ahora habría que revisar, claro es, no resulta difícil: Lope, sí; Calderón, no; Cervantes, sí; Fray Luis de Granada, no; Santa Teresa, sí; Tirso, no; Quevedo, sí; San Juan de la Cruz, sí; Fray Luis de León, sí; el Arcipreste, sí; Santillana, sí; Jorge Manrique, sí; Jovellanos, sí; Moratín, no.» En esta relación de lecturas, hechas ávidamente, sin más afán que el de la pura fruición de la lectura, de perseguir el hecho artístico y literario, me interesa destacar la general aprobación de los escritores aún medievales, preclásicos, es decir, primitivos, circunstancia sobre la que hemos de volver más adelante, y la aceptación, asimismo, de aquellos que suponen una preocupación por lo popular (Lope de Vega) o por lo caricaturesco y sangriento, por lo deforme (Quevedo), al lado de la repulsa por lo cuidadosamente estructurado o -vamos a llamarlo de alguna manera- intelectual (Calderón, Luis de Granada, Moratín). A todos los escritores citados sería muy fácil hallarles un armónico en la obra de Camilo José Cela, así como la razón de la repulsa para los rechazados. No olvidemos, sin embargo, que se trata de lecturas juveniles, hechas cuando la plasticidad espiritual es mayor que nunca, y la curiosidad, el deseo de incorporarse al mundo circundante [18] es verdaderamente arrolladora. Una revisión de esta nómina nos transformaría, seguramente, algunos nombres, no muchos, pero ya resultaría el fruto de una sopesada, cuidadosa, discutida meditación.

Después del restablecimiento de su dolencia, Camilo José Cela colabora en casi todas las revistas y publicaciones periódicas. Van surgiendo, día a día, los apuntes carpetovetónicos, las pequeñas narraciones, los artículos ocasionales, algunos recogidos ya, ordenados, en libros muy representativos. Prosigue, paralelamente, la publicación de sus novelas: *Pabellón de reposo* (1943); *Nuevo Lazarillo* (1944); *Viaje a la Alcarria* (1948); *La colmena* (1950); *Del Miño al Bidasoa* (1952); *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953); *La catira* (1955); *Judíos, moros y cristianos* (1956); etcétera. Su reputación de escritor se fue consolidando al margen de la ruidosa lotería de los infinitos premios literarios, concursos en los que nunca participó. Solamente *La catira* obtuvo el premio de la crítica, en 1955, premio puramente honorífico.

En 1954, Camilo José Cela visitó América invitado por algunas Instituciones y Centros regionales. Visitó Colombia, Ecuador, Chile, Argentina. Estando en Ecuador, recibió la invitación del Centro Gallego de Caracas, para pronunciar una conferencia, cuyo tema fue La morriña en la literatura gallega. Ya estando en Caracas, fue declarado Huésped de Honor de la República, y recibió el encargo de escribir una novela. La única obligación que el contrato imponía era que la acción de la novela acaeciese en la tierra venezolana. Fruto de este compromiso fue La catira.

En 1957, el 26 de mayo, Camilo José Cela ingresó en la Real Academia Española. Su discurso versó sobre [19] La obra literaria del pintor Solana. Le contestó, en nombre de la Corporación, don Gregorio Marañón. Con posterioridad, han aparecido nuevos libros: La cucaña (1959), memorias que han ido saliendo previamente en la revista barcelonesa Destino, memorias que constituirán varios tomos, y un nuevo libro de viajes, Primer viaje andaluz (1959). Añadamos, para terminar, Los viejos amigos (1.ª serie, 1960; 2.ª serie, 1961), cortas meditaciones sobre los personajes de libros anteriores.

Dentro del panorama actual de las letras españolas, Camilo José Cela se nos aparece como una limpia, decidida vocación de escritor. En momentos en que las claudicaciones innecesarias y los inevitables empadronamientos son fruto frecuente, su tarea se crece con agudos perfiles y se destaca con franca personalidad, solitaria y firme. Las numerosas traducciones que de su obra se han hecho estos últimos años le han dado, asimismo, una resonancia poco corriente en las letras españolas. Un interés que comenzó, seguramente, atraído por la mera anécdota externa, truculencia y desmaño reunidos del Pascual Duarte o de los Apuntes carpetovetónicos, ha ido dejando paso a una mirada más detenida, más seria y profunda, en la que comienza a hacerse hueco una «realidad de la vida española». Dentro de España, Papeles de Son Armadans, la revista mensual que, desde 1956, edita y dirige Camilo José Cela en Palma de Mallorca, donde habitualmente vive, se ha convertido en poco tiempo en clara bandera del aliento intelectual español de más puras calidades. Día a día, mes a mes, desde su Revista, Camilo [20] José Cela aparece en la vanguardia del pensar hispánico, multiforme fe de vida de un país que aún tiene mucho que decir, qué duda cabe, en el conglomerado literario europeo.

[21]

Las novelas

[22] [23]

La familia de Pascual Duarte

En 1942 apareció en Madrid La familia de Pascual Duarte. La crítica vio en ella una novela de valores positivos, pero, en general, la matizó de inclinación exagerada a lo morboso, a lo truculento. La copiosa teoría de crímenes del protagonista y el evidente impudor con que eran contados, escandalizó el sosiego de la vida literaria, y no escasearon, ni mucho menos, las exclamaciones de horror. Pascual Duarte, criminal empedernido y reiterado, cruzó como un escalofrío de sangre y ferocidad por las páginas inocentes de la

crítica española. Sin embargo, el éxito de la novela fue claro y decidido. Nació, con ella, el tremendismo, evidente comodín hecho sobre la anécdota de Pascual Duarte: los crímenes, el griterío, el chafarrinón sangriento. Pero hoy, leyendo sosegadamente y a distancia la corta autobiografía de Pascual Duarte, nos damos cuenta, ante todo, de que los crímenes no son lo más importante, y, lo que es peor, nos sentimos inmersos en una turbia complicidad justificadora de los hechos. Pascual Duarte no es el criminal al borde de lo grotesco que puede deducirse de una lectura escuetamente informativa. Veamos de seguir, paso a paso, [24] espigando a lo largo del libro, con voluntad firme de desentrañar cómo es su comportamiento...

«Yo, señor, no soy malo...»

«Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo...», dice Pascual Duarte en las palabras inaugurales de su narración. Pascual Duarte inicia así, con esa firme declaración, la exposición entrecortada, premiosa a ratos, a ratos mesurada y desazonante a fuerza de claridad, la exposición -digo- de sus crímenes. En esos crímenes, en esos locos torbellinos de sangre y odio, se entremezclan las muertes de animales y de personas: la perra que le hace fiel compañía, la yegua que le ha conducido a su pasajera felicidad de recién casado, el hombre que explota vilmente a su hermana, su propia madre... Podemos tener, como consecuencia inmediata de esta enumeración, la de que Pascual Duarte es un sanguinario asesino. Sin embargo...

No: no es él un asesino, un hombre cuyo evidente gozo sea la sangre ajena derramada. En cada uno de estos crímenes hay algo externo, no cotizable en el campo de los hechos tangibles, pero operante y eficaz, que le empuja a tomar -o a embarcarse en una resolución, cuya meta -la muerte- no se puede prever. Hay que hacer siempre una excepción en el asesinato de la madre. Pero veamos esto con detalle.

Pascual Duarte vive acorralado, loco, violentamente agobiado por un medio en el que no se conciben las emociones sencillas ni puras. Hay a su alrededor [25] una serie de gentes bruscas, agrias, a las que la vida ha zarandeado también con una bronca dureza, que le impiden sentirse feliz en el sosiego de unas cuantas cosas pequeñas, inocentes, en el que él cifra su bienestar elemental. Tan elemental -la felicidad debe ser así, inocente, elemental-, que sueña, desde lo más hondo de su confesión, con estar, en lugar de en una celda, «fumando al sol en el corral, o pescando anguilas en el regato, o persiguiendo conejos por el monte»... Estar «haciendo otra cosa cualquiera de esas que hacen -sin fijarse la mayor parte de los hombres; estarla libre, como libres están -sin fijarse tampoco- la mayor parte de los hombres; tendría por delante Dios sabe cuántos años de vida, como tienen -sin darse cuenta de que pueden gastarlos libremente la mayor parte de los hombres»... Sí, la felicidad también debe de ser así -sin fijarse, añado yo-, sin darnos cuenta de ella, como también sin darnos cuenta llegan las grandes tragedias: «como sin pensarlas, con su paso de lobo cauteloso, a asestarnos un agujonazo repentino y taimado como el de los alacranes».

Hay un hecho muy claro. Pascual Duarte, hombre sencillo y primario en sus reacciones, tiene casi, a veces, en su mano la felicidad, esa pequeña dicha segura y transitoria, hecha de

zozobras, tras de la que andamos y nos desvivimos. Una vez es porque, ya inesperadamente, le llega un hermano que puede ayudarle, compañía segura, a sobrellevar el vivir... Y este hermano es una ruina fisiológica, un pobre imbécil, medio deforme, que se arrastra las pocas horas -¡larguísimas!- de su vivir, despreciado por todos, mutilado por los cerdos, despreciado por los que lo engendraron, [26] hasta morir, grotescamente, ahogado en un barril de aceite. Otra vez la dicha llama a su vida en forma de una mujer joven, lozana. La recogida soledad de unos días de viaje de novios la quebranta un estúpido accidente con una vieja, a la que arrolla la yegua, y la intervención de un pariente de la atropellada, que no busca más que el dinero o el escándalo. A la vuelta, creciendo la esperanza, una caída hace abortar a la mujer. Cuando Pascual Duarte va camino de su casa, las esperanzas y el buen afán levantándose gozosos, unas bromas de taberna interfieren, excitándole, y se ve obligado a andar a navajazos. No, no hay escape seguro, no hay lugar de refugio para Pascual Duarte. El hombre que explota inicualemente a su hermana, le hiere, le tortura, le busca en su propia guarida. El hijo segundo, granado, muere también muy pronto. Y las mujeres de la familia no saben hacer otra cosa que lamentarse constantemente, ritornelo desesperante una y otra vez, entre burlas y veras, hasta que la cabeza de Pascual Duarte no aguanta más. Y huye, fuga de sí mismo, de su propio vivir atormentado. Inútil remedio, pues vuelve animalmente a la querencia, reconociendo que su huida fue su gran pecado -«mi mayor pecado, el que nunca debí cometer y el que Dios quiso castigarme quién sabe si hasta con crueldad»-. Y llega a su casa para sufrir un nuevo desencanto, amargo, duro desencanto con la infidelidad de la mujer (a la que perderá al fin y al cabo), entregada al hombre que antes explotaba a su hermana. Y este hombre se presenta, y no nos duelen prendas en reconocerlo, se presenta sin más, a ganarse su propia muerte al borde de una cuneta, hundidas las costillas bajo el peso de Pascual Duarte. [27] No, no es Pascual Duarte quien lo mata. Es un suicidio, un auténtico suicidio en el que Pascual Duarte no es más que el arma, el instrumento ciego que sirve a la decisión del desesperado. Todo el largo, impresionante forcejeo entre el Estirao y Pascual Duarte, la muerte al acecho, no es otra cosa que las vacilaciones, el atolondramiento frío y espectral del hombre que limita sus propias pulsaciones...

Y vuelta a empezar. Dónde, dónde asegurar la cabeza y la angustia. La libertad le llega, por su buen comportamiento en el penal, muy pronto. Ilusión del aire nuevo y limpio, asombro de las calles, de los portales redescubiertos, la zozobra de la espera del tren, alargándose en el retraso y en la lentitud. Ilusionado soñar con la llegada, dejándose a la espalda las buenas disposiciones del director de la cárcel. Interminable viaje a través de la noche y el gozo anhelado para llegar a un lugar donde nadie le espera, sino el silencio, la indiferencia. El jefe de estación, el señor Gregorio, apenas un bulto en la noche, le quita, con su fría acogida, toda la ilusión. Sin embargo, se dirige a su casa («triste, muy triste, toda mi alegría la matara el señor Gregorio con sus tristes palabras»), mientras los presagios, las malas ideas se le agolpan en la frente. Y, en casa, otra vez el desprecio, la soledad, el desamparo, la hermana huida de nuevo a su vida de prostíbulo, después de entrever oscuramente en la noche al nuevo hombre que se aprovecha de la actual situación...

«La bilis que tragué me envenenó el corazón»

¡Qué cadena de frustraciones, de engarzadas penas sin remedio, sin sanción! Y llegamos ya al último, al más horrible, de los crímenes de Pascual Duarte: el asesinato de su propia madre, tan pensado, tan diferente a todos los demás. En el momento en que Pascual Duarte mata a su perrita Chispa, hay una oleada de insidioso calor que le hace flotar en imprecisas zonas de desazón y la mirada fija del animal le taladra, le hace desear escaparse de él mismo, Dios sepa de qué propias y pequeñas vergüenzas, de repente amontonadas y en presente... Casi mata a la perra en defensa propia. Cuando mata a la yegua, la fatiga del viaje, la furia por el hijo frustrado, por la bronca aún reciente en la taberna le llevan paso a paso... Pero en la muerte de la madre... No: en la muerte de la madre el crimen se va perfilando, página a página, con una personalidad de acusadas fronteras. El odio nace, y va creciendo y va adquiriendo contornos precisos. Asistimos paulatinamente a la sequedad de la mujer, a sus escasos sentimientos y a su brutalidad, matizada ocasionalmente de instintiva animalidad; la vemos interponerse claramente en todas las decisiones con su ceguedad egoísta... El propio Pascual Duarte siente entre sus manos el odio como un niño desvalido y callado que hay que alimentar... Ha comenzado la ruptura de lazos desde que la ve cómplice del ruin que maltrata al hermano; la odia ya claramente al ver que no llora por el hijo muerto («la mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada [29] sirve, o como el ave del cielo que no canta»...), aunque él mismo no se atreva a confesárselo («...de mi corazón hubo de marcharse cuando tanto mal vi en ella que junto no cupiera dentro de mi pecho»...). Asistimos, en un escalofrío, a la juventud crecida y presuntuosa de ese odio, cuando, muerto el segundo hijo de Pascual Duarte, éste anuncia a su madre lo irremediable, la meta madura, la sangrante sazón del libro: «¡Porque la he de matar!» Pero ni siquiera así, porque «No entendía, mi madre no entendía...»

Sí: el personaje de la novela, de la novela más lograda de Camilo José Cela hasta ahora en cuanto a narración, no es la familia de Pascual Duarte, como el título reclama, no lo es Pascual Duarte. Ni tampoco la madre de Pascual Duarte. Es el odio, creciente, en torrente sonoro y frío de la altura, cegador y, sin embargo, clarividente. El odio del hijo no comprendido ni acariciado jamás, el hijo que no alcanza ni siquiera una curiosidad amable por parte de su madre, verdadera biología simplicísima, sin más. El gran logro de la narración primeriza de Camilo José Cela está en esa sabia dosificación de la vitalidad de un sentimiento, gastado en la literatura, teatralmente manejado por lo general, pero hecho aquí criatura de carne y hueso; nada de pasión espectral, sino alarmante sístole, con sus rugidos y sus silencios, que alcanza prodigiosa manifestación de cumbre al final. Pascual Duarte ha vuelto de presidio, ha vuelto de oír, en el forzoso silencio de la celda, su mejor vivir, su bondad última puesta al desnudo, funcionando. Le espera su casa, el trabajo, los surcos tendidos, el hondo campo de olivos y soledad. Y, asombro inaudito, le espera el amor. Pascual Duarte vive casi por vez primera, [30] conciencia plena de una primavera rezagada, pero total, sin límites, vísperas de indudable gozo. Y se casa, esperanzado. Pero para eso está allí la madre: para cortar, para impedir ese renacer: «Me quemaba la sangre con su ademán, siempre huraño y como despegado, con su conversación hiriente y siempre intencionada, con el tonillo de voz que usaba para hablarme, en falsete y tan fingido como toda ella.» Y ya está aquí otra vez el odio, el rencor, la desesperación por esa dicha que se escapa de las manos. Felicidad, sosiego, qué será eso. Dónde, dónde hacerle un hueco

cuando la amargura nos cierra todos los caminos. ¿Poner tierra por medio? «La tierra por en medio -piensa Pascual Duarte- se dice cuando dos se separan a dos pueblos distintos, pero bien mirado, también se podría decir cuando entre el terreno donde uno pisa y el otro duerme hay veinte pies de altura...» Pues, es verdad, no se nos había ocurrido tan cazurra explicación al «poner tierra por medio». El presagio del asesinato empieza a hacerse palpable: no es algo incorpóreo o fantasmal, como ocurre con los agüeros, ni siquiera corazonada. No, es meditación, conclusión mejor. Decisión serena, tras de la que está una posible claridad: «en la cárcel me hicieron más calmoso, me quitaron impulsos».

Y las cosas -las cosas, Señor, las cosas, ¿de qué no tendrán culpa las cosas?- se van componiendo, vistiéndose de trágicos flecos, ayudando al desenlace («La bilis que tragué me envenenó el corazón y tan malos pensamientos llegaba por entonces a discurrir que llegué a estar asustado de mi mismo coraje. No quería ni verla»). Vemos cómo una y otra vez Pascual Duarte, a solas con su conciencia en aflicción estremecida, [31] acalla todos los escrúpulos posibles, en diálogo con la voz de la conciencia social y externa. Se toma la decisión, sin sobresaltos ni horror, se acaricia el arma, disponiéndola; se hacen cábalas para fijar en el calendario un día, que ha de ser el día, el único, el especialísimo día, y hasta se pretende, ya sin gran entusiasmo, organizar la huida, y se sueña con el olvido que dejase volver para empezar de nuevo. «La conciencia -deduce Pascual Duarte- no me remordería; no habría motivo. La conciencia sólo remuerde de las injusticias cometidas: de apalear a un niño, de derribar una golondrina...» «Pero no puede haber escrúpulo alguno de algo que se hace por odio, por algo de lo que no tendremos que arrepentirnos jamás...»

Larga espera, vacilante, ante el cuerpo dormido, noche adentro. «Después de todo, era mi madre...», «con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno»..., «llevaba una hora larga al lado de ella, como guardándola, como velando su sueño. ¡Y había ido a matarla, a eliminarla, a quitarle la vida a puñaladas!» Después de la pelea, dura, atroz, después del chorro caliente de la sangre, escapándose por la herida del cuello, sentimos, con Pascual Duarte, ya en el campo libre y fresco, «una sensación como de alivio», remontando, despacito, las venas. Allí, en el camastro de la choza, se quedó el odio estrangulado, cosido a punta de acero contra el jergón donde fue naciendo...

«...Y me besó en la frente»

Pascual Duarte, pues, no nació criminal: «los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y, sin [32] embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte»... Hemos de imaginárnosle, desde niño, inmerso en un clima de negra desolación, donde el azar, la violencia, la falta total de normas son las únicas guías de la existencia. El padre y la madre se entretienen en frecuentes palizas, de las que alguna que otra cae sobre la espalda o el cogote del chico. Palizas muchas veces provocadas por testarudez de la madre. (¡Con qué tacto, con qué excelente dosificación va el novelista perfilando los datos esenciales para construir lentamente, agudamente, los rasgos espirituales de la mujer!) Cuando Pascual Duarte dice, una tristeza endurecida orillándole la voz: «de mi niñez no son precisamente buenos recuerdos los que guardo», nos asalta en seguida la primera sensación de

acorrallamiento, de necesidad de estar en una permanente defensiva que no ha hecho otra cosa que pasar a la acción tan solamente con la madre. Lo demás es simplemente espectáculo para un alma que no necesita, en realidad (ya lo veremos ahora), más que ternura, palabras filiales, gestos amigos. A cambio, no verá más que el horror en las caras, el asco: el espanto provocado por las borracheras de los padres o el horror de la muerte del padre, enfermo de rabia, o el asustarse del hermanillo anormal, incapaz de otra manifestación de vida que unos gritos cobardes (¡con qué estremecido temblor se cuenta la única sonrisa del pequeño idiota!). Pero, espigando en la vida de Pascual Duarte, nos encontramos muy acusadamente, afilándose entre la escombrera humana que le rodea, su hambre de cariño, de sonrisa, de vida contenta, donde rebulle un [33] agradecimiento embrionario: «Por entonces, la misma ilusión que a un muchacho con botas nuevas me hicieran los accesos de cariño de mi mujer; se los agradecería de todo corazón, se lo juro.» Una reacción idéntica, pero tumultuosa, desenfadada, subiendo cauta y generosa a la garganta, le asoma cuando recibe la visita del capellán de la cárcel: «Él se acercó hasta mí y me besó en la frente. Hacía muchos años que nadie me besaba...» La suspensión final, en la andadura expresiva de Pascual Duarte, equivale a un sofoco de congoja mezclada con asombro. Y se mantiene a lo largo de toda la entrevista: «Me tenía la mano cogida con cariño... y me miraba a los ojos...» «El Padre Santiago estaba emocionado: su voz temblaba como la de un niño azorado...» «Me explicó algunas cosas que no entendí del todo; sin embargo, debían ser verdad, porque a verdad sonaban.» Sí, no es la bestia instintiva y desatada que el estruendo de los crímenes podría hacer pensar el bueno de Pascual Duarte; no puede ser eso el hombre que puede descubrir el buen fondo de una persona en la forma de sonreír, o percibir la resonancia última de una voz cariñosa, bien intencionada, como la de don Conrado, el director del penal de Chinchilla, o que pueda, sin la menor protesta ni el menor desasosiego, es decir, en cuanto se siente protegido, instalado, sobrellevar [34] su tiempo de condena, aligerándolo por su buen comportamiento; no es un criminal - solamente un despreciable criminal- el hombre que se siente plácidamente vivo ante los inocentísimos mimos de la hermana: «Me tenía siempre preparada una camisa limpia, me administraba los cuartos con la mejor de las haciendas, me guardaba la comida caliente si es que me retrasaba... ¡Daba gusto vivir así!» ¿Por qué no seguir así? ¿Qué extraño aire rodea a Pascual Duarte para que la tragedia vuelva irremisiblemente a asomar? Sí, él, Pascual Duarte, es hombre que necesita oscuramente protección: «...la confesión de cariño de mi hermana, aunque ya lo sabía, me agradaba; su preocupación por buscarme novia, también. ¡Mire usted que es ocurrencia!» Y esa mirada de último cariño por mil cosas menudas aflora aquí y allá, diciéndonos de Pascual Duarte más, mucho más que sus bruscas puñaladas. Es la mirada detenida, gozosamente y como al pasar, en la sonrisa de Mario, el único día que la madre tiene con él una manifestación -animal- de cariño, la que le hace ver en el cadáver del hermano, entre el ajetreo del entierro y la mortaja, el detalle encariñado («con su corbatita de color malva» -y de paso veamos el diminutivo-) o el percibir entre el llanto de las mujeres o el canto [35] del cura, la vida alegre, fluyente, del monaguillo («Delante iba Santiago [el monaguillo] con la cruz, silbandillo y dando patadas a los guijarros...»). En ese silbandillo, toda una sonrisa nueva, la posibilidad de una vida entera se perfila queriendo brotar, porfiadamente. Es la misma textura espiritual que cobardemente asoma el día de su huida, buscando un horizonte limpio, cuando los chicos le curiosean al atravesar los pueblos, atraídos por su raro aspecto: «Sus miradas y su porte infantil, lejos de molestarme me acompañaban, y si no fuera porque temía por entonces a las mujeres como al cólera morbo, hasta me hubiera atrevido a regalarles con alguna cosilla

de las que para mí llevaba...» Es la misma mirada que ya se le obnubila el día en que el odio por la madre le quita prácticamente el mundo de en medio: «...el sol se agradecía, y en la plaza me parece como recordar que hubo aquel día más niños que nunca jugando a las canicas o a las tabas.» Era el sol de febrero, el griterío infantil en la plaza rural, la vida sonriente, lo que le hacía dudar sobre lo que iba a hacer: «Pero procuré vencerme, y lo conseguí...» Sí: en esta última ocasión, esa corriente paralela de rencores, paralela a todo su vivir más entrañable, se ha juntado ya, horizonte último, con su misma existencia: en el definitivo confín estaba el asesinato.

«Era un pueblo caliente y soleado»

Vamos viendo cómo Pascual Duarte vive en un medio al que llamarle hostil no sería lo más exacto. ¡Qué difícil, de veras, poner linderos a la convivencia [36] no sana! Pero me interesa destacar cómo Camilo José Cela ha procurado, por el procedimiento de la insinuación, darnos la idea más justa, la que hemos de ir adivinando, del sujeto real, íntimo, de Pascual Duarte, mientras que ha lanzado la coherencia del crimen y lo truculento sobre aquello que puede, a los ojos comunes, condenarle. Sigamos observando a Pascual Duarte, esta vez en su medio, en aquellas cosas donde su mano puede dejar huella duradera, en vez de pararnos en la fugacidad del arrebato. Sea, por ejemplo, cuando habla de su propia casa. Con qué minucia encariñada, con qué regalo en la voz describe la cocina, esa cocina de la aldea extremeña donde se desarrolla toda la vida de la familia: la campana generosa, la loza de colores vivos, azul o naranja, el calendario de anuncio, el retrato de un torero, las olvidadas fotos de familia, el despertador, el acerico donde las agujas y los alfileres esperan la hora recogida de la costura, las sillas y la mesa de pino. También ahora los diminutivos se le escapan a Pascual Duarte, al contar cómo era esa cocina: los guijarrillos del suelo (rodado le llaman en la comarca), el polvillo de plata del letrero del almanaque, las cabecitas de colores de los alfileres, las llamitas del hogar moviéndose a saltitos. «En la cocina se estaba bien; era cómoda, y en el verano, como no la encendíamos, se estaba fresco sentado sobre la piedra del hogar, cuando, a la caída de la tarde, abríamos las puertas de par en par; en el invierno se estaba caliente con las brasas que, a veces, cuidándolas un poco, guardaban el rescoldo toda la noche.» Toda la vida de la modesta casa del peón rural se acumula en torno a la campana de la chimenea, dejando para siempre en el alma de Pascual Duarte el recuerdo temeroso [37] de las sombras de los cuerpos, hechas por las llamas sobre la pared. El resto de la casa, «no merece la pena ni describirlo, tal era su vulgaridad». Incluso el pozo, a la trasera de la casa, debió ser cegado, porque dejaba manar «un agua muy enfermiza».

La vida de Pascual Duarte anda siempre así, encerrada en lugares que no tienen ni el calor ni la gracia honrada y sana de la cocina de su casa. En Madrid vive en una alta buhardilla, en el Callejón de la Ternera, estrecho, hambriento de luz y de cielo; allí tiene que dormir en un cuartucho con el cielo raso inclinado, bajo las tejas. En el ángulo, le pusieron el jergón. «Y en más de una ocasión, hasta que me acostumbré, hube de darme con la cabeza en una traviesa que salía y que yo nunca me percataba de que allí estaba. Después, y cuando me fui haciendo al terreno, tome cuenta de los entrantes y salientes de la alcoba, y hasta a ciegas ya hubiera sido capaz de meterme en la cama.» ¡Qué honda

despreocupación, al fin y al cabo incluso satisfecha, en la frasecilla subsiguiente: «Todo es según nos acostumbramos»!

«Todo es según nos acostumbramos»

La costumbre es otro de los rasgos más claros de Pascual Duarte. Vuelve a su querencia con el automatismo de los animales fatigados por el día de labor, en campo abierto. A ciegas podía recuperar el rinconcillo del jergón; a ciegas se obceca con el recuerdo del olor a bestia y suciedad de su cuadra, que se le proporciona su pantalón de pana, resudado; a ciegas puede [38] andar, reconociendo en la noche oscurísima los menores detalles, camino de su casa; a ciegas -¡qué ceguera terrible!- es víctima del anhelo de volver, como a ciegas golpea con el arma a animales o personas. Por ciega costumbre sufre y calla y por costumbre habría seguido besándole la mano al párroco, de no haber interferido estúpidamente su mujer. El ritmo animal de la costumbre, de lo que no tiene historia en la elemental vida del instinto, es lo que más admira Pascual Duarte: «Envidia al pájaro del cielo, al pez del agua, incluso a la alimaña de entre los matorrales, porque tienen tranquila la memoria.»

La costumbre le puede nacer a Pascual Duarte como un verdadero estallido, en cuanto se encuentra protegido: su constancia y seriedad en el penal, su desusado placer en el cuarto de la Posada del Mirlo, en Mérida, donde va de viaje de novios. En este cuarto «se estaba bien». «El recuerdo de aquella alcoba me acompañó a lo largo de toda mi vida como un amigo fiel...» «¡Qué bien se descansaba en ella!» Emocionadamente van fluyendo del recuerdo los más insignificantes detalles, desde las patas del lavabo hasta el color de una madroñera en un cromó; con una vaga sensación táctil percibimos el peluche de las sillas, la sombra espesa de la siesta detrás de las maderas entornadas. No, no puede ser solamente una frase el que, después de mucho tiempo, la lejana habitación [39] de la posada pueblerina despierte un emocionado «¡Aún me acuerdo, a pesar de los años pasados!» También esa ausencia, calurosamente acariciada, había sido una costumbre más, como el aliento.

Una vez visto este proceso, cuidadosamente perseguido a lo largo del libro, proceso de dosificación cautelosa, para ser leído por el ojo más libre de prejuicios, no nos extraña nada que Pascual Duarte pueda ser para alguien «como una rosa en un estercolero», ni tampoco puede extrañarnos que Pascual Duarte no sepa interpretarlo: era su costumbre no recibir ni una sola palabra de aliento o de bondadosa valoración; aparece claro su asombro, su desenvuelto asombro ante una pelea de violentas palabras -sin pasar de las palabras- en la ciudad; es natural: para él, la costumbre era la navaja desplegada, y no es de hombres intervenir para impedirlo; el corazón, para Pascual Duarte, es otra costumbre: lanzar sangre, hacerla si se quiere, pero sangre destinada a salir por la grieta de una cuchillada.

«...Al irlo a rematar..., sonreía»

Pero hay en La familia de Pascual Duarte un crimen más, no narrado con la minucia de los anteriores, un crimen del que se nos supone conocedores y por el que, a buen seguro, Pascual Duarte ha sido condenado a muerte: es el asesinato de don Jesús González de la Riva, «quien, al irlo a rematar..., le llamo Pascualillo, y sonreía». La figura de la última víctima no figura para nada en el estruendo criminal de la narración. Sale al principio, cuando Pascual Duarte [40] nos describe la casa del noble lugareño, casa de dos pisos, «que daba gozo de verla, con su recibidor todo lleno de azulejos y de macetas. Don Jesús había sido siempre muy partidario de las plantas, y para mí que tenía ordenado al ama vigilase los geranios, y los heliotropos y las palmas, y la hierbabuena, con el mismo cariño que si fuesen hijos, porque la vieja andaba correteando con un cazo en la mano, regando los tiestos con un mimo que, a no dudar, agradecían los tallos: tales eran su lozanía y su verdor.» Cela ha dejado en el vacío todo lo relativo a este asesinato, en el que, quizá, se pueda encontrar uno de tantos hechos de la guerra civil española de 1936-1939.

Ya hemos visto la sequedad adusta y atroz de la casa de Pascual Duarte; en oposición, la casa de don Jesús era fragante y llena de verdor, de jugo. En la casa de Pascual Duarte no hay ni siquiera la oscura mata verde creciendo, canija, en una abollada lata de conservas, sino el breve desierto de la cal en las paredes o el brillo de humildes lozas en las alacenas. De don Jesús, Pascual Duarte puede encontrar una forma de mitigar la sed, sin lograrlo, como inútilmente puede intentar aprender el ritual de la misa en otra ocasión. Don Jesús es el modelo, confusamente puesto ante sus ojos, de la rectitud, la norma consagrada e intocable, por noble y por heredada. Pascual Duarte no puede hacer otra cosa que, desde su miseria, bordear Los jarales, la finca de don Jesús, donde, un día, buscando perdices, se encontró con la primera gran humillación que le asestó el Estirao. ¿Por qué no matar a Los jarales, como se mató a la yegua que provocó el aborto de la mujer? Por otra parte, en ese Pascualillo del moribundo -ya hemos visto cómo sabe [41] colocar a tiempo los diminutivos- adivinamos, con la sonrisa, una mirada tierna y disculpante. Pascual Duarte sabe muy bien que su víctima le ha perdonado y quizá no habla de ello porque acaba de descubrir, asombrado, que existen otros sentimientos, que no todo es el odio por la madre - una mirada, quizá, muy parecida a la que tenía la perrilla Chispa la tarde de agosto en que murió-. También este crimen, la muerte de don Jesús, debió de ser en la plenitud del verano, en Tierra de Barros -«quince días de revolución»-, una torpe, cegadora oleada brotando sin pausa de la tierra endurecida... «Es que la sangre parece como el abono de tu vida...», le dijo Lola, su primera mujer, instantes antes de morir, ya naciéndole perdones en los labios.

He destacado atrás que el asesinato del Estirao no es, en realidad, un crimen, sino un suicidio. Me interesa reiterarlo, porque las apariencias pueden confundirnos. No, Pascual no mata al Estirao. Lo piensa mucho, no hace más que intentos de ahogar esa voz que le hiere. Pascual es un ciego instrumento. El único culpable, al margen de la ley escrita, es el Estirao, que se acarrea su propia condena. Hay que resaltar que, en la singladura total de Pascual Duarte, tan solo el asesinato de la madre es un verdadero asesinato, el único meditado, encontrado como solución única, meta inaplazable. La muerte de don Jesús González de la Riva, conde de Torremejía, ¿cómo fue? ¿Qué sabemos de esa muerte? De todas las del libro, es la que más asombro causa, al tropezárnosla en la primera página, escalofrió inicial, y es, precisamente, de la que nada se nos dice. El asesinato de la madre lo perseguimos acezantes en todos los detalles de la [42] larga espera. Sabemos cómo fue la

luz de la tarde sobre el pueblo aquel día de febrero, ya un aliento de primavera desprendiéndose de los trigales crecidos. Asistimos a las tareas con lentitud de rito, con sosiego de labor honrada: afilar el cuchillo, emplazar la ocasión, preparar la huida, hacer la señal en el calendario, las vacilaciones de la pelea final. Pero de esa muerte por la que, precisamente, Pascual Duarte va a ser ajusticiado, de ésta no sabemos nada. Camilo José Cela ha dejado en una zona imprecisa este pormenor, que debería ser importante. ¿Cómo interpretarlo?

Por lo pronto, debemos percibir, además del silencio que rodea el hecho, la firme tranquilidad de conciencia de Pascual Duarte frente a él. Y no sólo de Pascual Duarte, sino de las personas que podrían tener cabal conocimiento del suceso: el capellán de la cárcel, por ejemplo. Pascual Duarte sabe que, desde el trasmundo, don Jesús González de la Riva le ha perdonado: «...Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí)...» Pascual Duarte no se considera a sí mismo asesino, puesto que, al hacer un recuento de la misa en el presidio, dice que «esa misa» la oyen «un centenar de asesinos [oyen, no oímos], media docena de guardias y dos pares de monjas». El capellán sabe distinguir entre el primerizo aspecto de hiena peligrosa del vivir de Pascual Duarte y la realidad: «...el hombre que quizás a la mayoría se les figure una hiena (como a mí se me figuró también cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, acorralado y asustado por la vida, pasara de ser». [43]

Sí, Camilo José Cela ha dejado en una zona oscura, imprecisa, lo relativo al asesinato del hidalgo rural, buen cumplidor de sus deberes religiosos y enamorado del aseo de su casona. Lo ha convertido en una sombra encendida, que pasa aquí y allá por el libro, en la iglesia, en la presencia de una tapia separadora de una finca, en unas plantas olorosas. Y solamente le hace vivir ante nosotros, en su último instante, en una sonrisa y en un diminutivo cariñoso, dirigidos precisamente a quien va a rematarle. Y no sabemos más. Los sucesos que cuenta Pascual Duarte no llegan a ese acontecimiento: «...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 aun de su crimen sabemos, cierto es, lo irreparable y evidente, pero ignoramos, porque Pascual se cerró a la banda y no dijo esta boca es mía más que cuando le dio la gana, que fue muy pocas veces, los motivos que tuvo y los impulsos que le acometieron». Es decir, quedan libres los caminos para reconstituir el suceso. El crimen ocurrió durante los quince días de revolución por que atravesó el pueblo. No sabemos nada del comportamiento de Pascual Duarte durante esos días. Hay que suponer que en el monumental desbarajuste que conmovió al país, Pascual Duarte saliera de la cárcel, donde estaría por el asesinato de su madre, y volvería al pueblo, a la querencia, llevando a costas el asombro de esa libertad llovida del cielo. Durante ese tiempo, corto y enloquecido, de febril muerte colectiva, la casta social representada por el conde de Torremejía fue sistemáticamente perseguida y, en muchos casos, destruida, aniquilada. Se trataba de una gran muerte [44] anónima, que atravesó las tierras españolas de mar a mar. ¿Por qué personalizar el crimen en el caso de Pascual Duarte? ¿No ayudaría a los jueces su anterior fama de violencias, de hombre «escapado» de la cárcel? Podemos, sí, pensar que Pascual Duarte es el asesino de Jesús González de la Riva, pero también podemos pensar que, simplemente, lo remató, como dice el párrafo inicial: «...al irlo a rematar»... ¿No será que Pascual Duarte se encontró con el noble moribundo, por posibles

torturas anteriores, quizá al llegar a su pueblo de vuelta, y, creyendo cumplir una caridad -vieja caridad, elemental y simplista-, le dio el tiro de gracia? ¿No se lo pediría el propio noble, al que hemos de conceder más variados matices espirituales, capaces de distinguir, como el cura del pueblo, el buen fondo innato de Pascual Duarte? ¿No será una más de esas muertes a mano de Pascual, pero no meditada, no elaborada, como sí lo fue la de la madre? Yo quiero ver todo eso en esa sonrisa, reconocimiento de una cara cercana y amiga en el trance difícil, seguida del diminutivo, Pascualillo, expresión oral del reconocimiento. ¿Dónde, dónde la frontera entre el crimen y el impulso ciego, entre la muerte y el deseo de darla? No, creo que Pascual Duarte no mató al conde de Torremejía. Las horas largas de cárcel, la soledad frente a él mismo, le han despertado la claridad, el sosiego tan anhelado. Y ha visto claro. Por eso puede decirle al guardia civil, a quien encarga su manuscrito:

«¡Dios se lo habrá de premiar..., porque yo así se lo pediré!»

[45]

«...Algún mal aire...»

El presagio, la superstición, la creencia en lo sobrenatural y milagrero llena, como es natural, el trasfondo de la vida espiritual de estas gentes sedientas de bondades intachables. Pascual Duarte se asombra de que las cosas puedan irle bien, cualquiera que sea su naturaleza o su devenir. El mal aire, la ventana que golpea, mecida por un viento solapado, la lechuza que, en la noche, aviva el ciprés del cementerio... Y la muerte, o la pena aguda, en presente y sin espera... Así se le murió el hijo, «once meses de vida y de cuidados a los que algún mal aire traidor echó por el suelo». La vuelta a casa, desde el penal, teniendo que pasar, entre la estación y las chozas, a lo largo de la tapia del cementerio, creciéndose el miedo en su propia condición esquiva, tiene, asimismo, el valor de un funesto presagio: «el cementerio, en el mismo sitio donde lo dejé, con la misma tapia de adobes negruzcos, con su alto ciprés que en nada había mudado, con su lechuza silbadora entre las ramas...» «¡Me daba resquemor llegar al pueblo, así, solo, de noche, y pasar lo primero junto al camposanto!» «La sombra de mi cuerpo iba siempre delante, larga, muy larga, tan larga como un fantasma, muy pegada al suelo, siguiendo el terreno, ora tirando recta por el camino, ora subiéndose a la tapia del cementerio, como queriendo asomarse. Corrí un poco; la sombra corrió también. Me paré: la sombra también paró... La sombra había de acompañarme paso a paso hasta llegar... Cogí [46] miedo, un miedo inexplicable; me imaginé a los muertos saliendo en esqueleto a verme pasar»..., «apreté el paso»... «Llegó el instante en que llegué a estar al galope como un perro huido; corría, corría como un loco, como desbocado, como un poseído.» Y, efectivamente, aún no se ha repuesto del acezar de la carrera, cuando la desgracia, empeñosa, terca, vuelve a ceñirle sin piedad alguna.

«...Nos miran como bichos raros...»

Fuera de su atormentada existencia, hay otras cosas: el mundo, la luz, las gentes anónimas, el campo. También todo esto se ofrece siempre cortado por algo, reja de cárcel o prejuicio de espíritu. El paisaje no existe apenas en la novela. Tan sólo cuando Pascual Duarte, cumpliendo una condena, se lo imagina, rodeado de la alegría de la libertad, lo ve verde y lozano, fértil y hermoso, para encontrarlo al salir «yermo y agostado como los cementerios, deshabitado y solo como una ermita lugareña al siguiente día de la Patrona». Siempre este giro en todo el vivir y el soñar de Pascual Duarte. Él ha mirado a los niños con amor, con ternura (ya lo hemos dicho más atrás), y, sin embargo, le pasma, como exclusiva devolución de su confuso afecto, la crueldad de los niños ante los presos, la maligna curiosidad que se les despierta ante el conducido por los civiles: «nos miran como bichos raros, con los ojos todos encendidos, con una sonrisilla viciosa por la boca, como miran a la oveja que apuñalan en el matadero -esa oveja en cuya sangre caliente mojan las alpargatas- o al perro que dejó quebrado [47] el carro que pasó -ese perro que tocan con la varita para ver si está vivo todavía-, o a los cinco gatitos recién nacidos que se ahogan en el pilón, esos cinco gatitos a los que apedrean, esos cinco gatitos a los que sacan de vez en cuando por jugar, por prolongarles un poco la vida -¡tan mal los quieren!-, por evitar que dejen de sufrir demasiado pronto»... Y, sin embargo, en eso, en las cosas inertes, y en las gentes de fuera, habría podido estar la vida, extraña y múltiple, pero fluyendo contenta, ordenada sucesión de azares tolerables, en los que siempre queda un hueco para la tranquila observación: «El sitio donde me trajeron es mejor: por la ventana se ve un jardincillo cuidado y lamido como una salita, y más allá del jardincillo, hasta la serranía, se extiende la llanada, castaña como la piel de los hombres...» Y por ese campo van las gentes, los asnillos trotones, los niños camino del pozo... La voz de Pascual Duarte se hace tersamente limpia al recontarlo. Lo mismo ocurre con el cariñoso observar a la perra, cuando, desgraciadas sus crías, las enterró en un hoyo, abierto entre los cantuesos: «Cuando al salir al monte detrás de los conejos parábamos un rato por templar el aliento, ella, con ese aire doliente de las hembras sin hijos, se acercaba hasta el hoyo, por olerlo.» Quizá sólo ese hambre de vida, esa necesidad de persistir rabiosamente contra el próximo descalabro seguro, es lo que le hace saltar sobre Lola en el cementerio, aún mullida la tierra de la tumba donde Mario, una sombra fugaz, quedaba para siempre. Apresuramientos, violencia, excitación de una luz entristecida y de la carne joven de la mujer, allí, al borde, lo único vivo...

[48]

«...Algo muy incomprensible y extraño»

Vamos desgajando poco a poco, balbuceando, los entresijos de la realidad Pascual Duarte. Hemos destacado sus dos caras, la ruidosa y primeriza, y la sosegada e íntima, que es la que más nos importa. Y hemos visto el peso atroz de una circunstancia en permanente frustración, una circunstancia donde el asombro por la bondad humana es lo más natural. Postura, en realidad, no muy nueva en el mundo de las letras españolas, como no es, en el fondo, nuevo el deleite de exhibir lo que de esperpéntico tienen los sentimientos humanos. Camilo José Cela no creaba un -ismo -el tremendismo-, sino que reincidía, con mirada limpia, sobre una postura bien española en la que aún se pueden introducir -qué duda cabe- multitud de precisiones y adaptaciones nuevas. En el mundo de Pascual Duarte

encontramos -y éste es otro rasgo que Camilo José Cela añade a la literatura subsiguiente- evidentes nostalgias barojianas. La obra de Pío Baroja, el gran novelista de los primeros años del siglo XX, está presente en los jóvenes escritores de una u otra manera. Correspondería a Camilo José Cela el puesto de ser nexos, el eslabón que une el antecesor maduro del 98 con lo que vaya brotando de nuevo, después de la guerra civil. (Cela es hombre de la guerra civil, el gran hiato, lo que hace aún más valiosa su tarea.) En Pascual Duarte no faltan aspectos de esos que, ya digo, podemos llamar barojianos. Concretamente en el episodio de su huida. Signo quizá del tiempo, este andar al azar, a ver qué sale, a ver [49] si la vida se va haciendo a la vez que la novela, escapando de uno mismo y tropezando con uno mismo en cada esquina... Así, Pascual Duarte, que, barojianamente, busca en Madrid primero, y en Coruña después, la esperanza de una fuga lograda, de saltar a América, sin que nada logre cuajar... El andar en Coruña a lo que saliere, a cargar maletas en la estación, o fardos en el muelle, de pinche de cocina en un hotel, de sereno nocturno en la Fábrica de Tabacos, de guardián en un prostíbulo..., la sombra de la lucha por la vida (de La busca concretamente) se nos pone delante. El crimen, confuso y sombreado de ternuras, el hambre agazapada... Cuando Pascual Duarte llega a Madrid y, al salir de la estación, se acerca a un grupo de obreros reunidos alrededor de una hoguera, la luz desteñida del alba creciéndose encima de los tejados, evocamos, sin querer, el agruparse de los golfillos, ya al final de La busca, en torno a las calderas del asfalto. Sí; también aquí la vida es algo muy «triste; algo muy incomprensible y extraño» como dice Baroja. Algo que, como pensaba el capellán de la cárcel, tuvo a Pascual Duarte acorralado, asustado, como a un manso cordero.

Pascual Duarte tiene, pues, muy hondas raíces en el pasado literario español, mediato o inmediato. El Guzmán, con su aviso a la desconfianza y al recelo, puede ser el remoto precedente. Los realistas del siglo XIX, y sobre todo Baroja, le marcan clima, suburbio, separación. Pascual Duarte era una mirada más, honda, de brillos insólitos, sobre la realidad española, sobre una parcela de la realidad rural española, trágica y obsesionada, desazonante, vista en el escorzo violento de un espejo cóncavo, pero con una última, [50] intangible, verdad. Su éxito fue justificado, un éxito de lectores que se reconocieron algo en los dobleces del libro, que tuvieron un eco amargo en muchas de sus aventuras: al fin y al cabo, lo esencial. Después, ya muy poco importa que pueda parecer a alguien que el libro sea o no premioso, que si está o no exagerado lo truculento, que si tiene o no arquitectura, que si tiene o no concretos precedentes judiciales. El libro es, es decir, existe por su propio respirar, su propio desvivirse. Y es una gran novela, quizá la gran novela española después de la Guerra Civil.

[51]

La colmena

Si Pascual Duarte es la vida de un hombre acosado por la convivencia, La colmena es la convivencia, sin lazos fuertes, de una multitud mediocre, con ganas de vivir, que, perdido todo freno moral -por diversas razones-, se lanza a la circunstancia más inmediata, con vagos escrúpulos, con inciertos resquemores. Alucinante desfile de gentes que corren

alocadas, y en un cortísimo espacio de tiempo, a la gran aventura de resolver el problema más acuciante, en medio de un universal egoísmo. Una mirada primeriza a La colmena, despierta un mundo de vicios, de sentimientos oscuros e inconfesables, pero también, como veíamos en Pascual Duarte, de inesperadas, súbitas ternuras que conducen a la noble y desinteresada disculpa. La vida es así, azar dificultoso y escondido, casi nunca sonriente.

Y mucho menos en este libro. La multitud que revolotea en las páginas de La colmena es, en realidad, símbolo de Madrid, mejor: de un Madrid: el inmediatamente subsiguiente a la guerra civil de 1936-39. Intentemos poner un poco de orden en este inmenso caos - aparente caos- de la novela.

[52]

Gente, mucha gente

La primera característica que nos acusa La colmena es el numeroso vaivén de personajes, personajes en ebullición, yendo, viniendo, desviviéndose, arrastrando su cansancio y su desgana durante unas horas por una gran ciudad, cambiante según las horas, la luz, el bullicio: tarde de café (cap. I), con su luz tamizada por las lunas y el humo de los cigarros, y el arrastrar de los pies; anochecer fatigado (cap. II), cuando el pobre funcionario o empleado hace horas extraordinarias donde puede, para ayudar al triste erario familiar, y todos van a dormir -¿dormir?-, cerrando en compás que aleja y no soluciona las fatigas del día; esa misma noche (cap. IV), con su transfondo de soledad irremediable para todos los humanos, aquí y allá, pretendiendo engañarse; el amanecer nuevo (cap. V), vuelta a empezar, despezándose gentes y pasiones... Y, sobre todo (cap. VI), la indecisión del mañana desconocido, que nadie sabe, ni por remotos presagios o trabajos, a dónde puede llevar...

Y una «gente» llenando una ciudad -y una ciudad maltrecha, ocupada por recién venidos o por antiguos moradores a los que aleja del momento presente el hiato de un vivir político muy distinto-, gente que no puede ser, es inevitable, una gente pulcra, repleta de ejemplares virtudes ni de agazapada bondad. Es gente que vive, sin más, a lo que salga, asombrándose un poco todavía de estar viva. La gente que puebla [53] esa ciudad es una larga teoría de tipos mediocres, que podrán tener diferentes su economía o su pasar, pero, por lo general, andan bastante mal de dinero y bastante bien de enfermedades, tanto del cuerpo como del espíritu. Si pasamos revista a esas gentes nos encontramos con un mundo de medianías (donde, claro está, cabe el relámpago del genio o de la virtud auténtica, de la mejor ley), caracterizadas cada cual con algo bien a la mano y certero. ¡Ah, no, que no se llame nadie a engaño: desgraciadamente, la gente se empeña tozudamente en ser fiel, pero que muy fiel a su tipo!: el vividor, excelente en audacia y desvergüenza, el poeta, hambriento y soñador con los concursos (no buen poeta, claro es); el empleado, que necesita hacer verdaderos prodigios matemáticos para sacar adelante su vida pequeña, alicorta, y su numerosa familia; el músico, que arrastra en su instrumento las conversaciones del café, el músico para el que no se hicieron las lujosas salas de conciertos; el impresor, artesano que no hará ediciones primorosas, ni contratos de trabajo a sus empleados; el prestamista, en plena edad de oro,

mientras la gente adelgaza lentamente en las aceras; el viejo verde, que se aprovecha cuando puede de las ocasiones que se presentan o que logra disponer; el estudiante opositor, la gran profesión de la juventud española, a la vez que su gran tortura; la familia numerosa y desquiciada, donde se mezclan todos los colores y todas las actitudes, desde la monja a la entretenida, desde el juerguista porque sí al adolescente descarriado; las señoritas inútiles, analfabetas, pertenecientes a mil roperos y cofradías, que descubren el amor ilícito en una oscura casa de citas; las beatas remilgosas, saturadas de ñoñez, mala intención [54] y profundísima ignorancia; el semisabio cuajado en una permanente pedantería cayéndole de la boca; el obrero tuberculoso y desamparado, que ve nacerle entre las manos el rencor de no tener medios para curarse; el guardia de orden público, que se dispone a pasar toda una vida disfrutando la gloria de ser ex combatiente; el sereno, observador cazurro de la vida noctámbula; las prostitutas de diversos tipos y riqueza... Alucinante sucesión de burguesía de bajo vuelo, enredada en un inevitable coro de camareros, limpiabotas, médicos de barrio, muchachuelas que buscan en el sexo el pan de cada día, revistas insulsas, culto al dinero y, sobre todo, el culto a un egoísmo sin límites, atroz, a la inmensa mentira de una sociedad limpia y «ordenada», donde todo el mundo pone su granito de aceptada hipocresía... No, no busquemos en La colmena el sacerdote bondadoso de La familia de Pascual Duarte, ni el desenfreno creciente de una pasión. En modo alguno. Todo está cortado por el rasero de la vulgaridad, de la «cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa» vulgaridad.

Vulgaridad, ramplonería

Los mejores, los que podríamos llamar mejores en este desfile de homúnculos, se caracterizan por su ramplonería espiritual. Doña Rosa, la propietaria del café (ese café donde los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en los cementerios), es la típica ricachona, enojada y sucia, que vive pendiente de cobrar sus rentas y de maltratar a los inferiores y subordinados. (Naturalmente, no puede faltar el tachar de rojos a sus empleados, maravilloso comodín que acusa de todos [55] los males ajenos y deja a salvo las propias, intocables virtudes.) Doña Visi y doña Monserrat, escandalizándose, por el orden de las costumbres y paladeando morosamente el problema de la superpoblación china del limbo, mientras don Roque, el marido de doña Visi, consulta a los naipes su propia virilidad, gastada en adulterio con una criadita; doña Pura, contando arrebatos y procacidades de las apreturas, y echando la culpa de todos los «líos» al cine, tan oscuro, y a las piscinas, tan ligeritas de ropa... Unas personalidades engalladas, ensobrecidas, que comparten su vivir entre el llamar rojos a todos los que les conviene y disimular su miedo a que los alemanes pierdan la guerra. Un mundo que escucha embobado lo que su cultura musical les dicta: el vals de La viuda alegre, Luisa Fernanda, La del manojo de rosas, Momento musical, La verbena de la paloma, La cumparsita. Una lista de títulos que también revela una estrecha cercanía con la actitud religiosa o con la postura social: tangos, zarzuelas, populachería... Quizá ese Momento musical, que podría escaparse del conjunto, no es más que una concesión a lo que tiene de banda municipal dominguera. Algo análogo ocurre con la literatura: los hermanos Quintero: «Estos sí que han tenido suerte. Ahí están. Con una calle en el centro y [56] una estatua en el Retiro. ¡Para que nos riamos!» Teatro «emparentado con los suburbios y la Fiesta de la Banderita». «Pero no hay quien los

mueva. ¡Ahí están!»; o la gran mentira de los concursos literarios, o la desdichada aventura de llenar con versos el envés de los impresos de los telegramas o de las cuentas corrientes... Siempre la mentira acechando burlonamente el vivir.

«...Pronunciaron quién mas, quién menos, su frase lapidaria»

Sí, no podía La colmena caer blandamente y blandamente ser acogida, en medios que se reconocían fácilmente en sus páginas, retratados con su estilo más propio: fluir de la vida, saturada de conversación huera, de lugares comunes («Los vecinos de la casa del crimen, que eran todos españoles, pronunciaron, quién mas, quién menos, su frase lapidaria»), donde la estupidez o el bajo interés de los hablantes queda [57] patente; falsa generosidad del hombre medio adinerado, que cuida al hambriento por divertirse, por no estar solo, que finge hacerle el gran favor de darle un trabajo, pero que le pagará poco y no le hará el contrato oportuno y le recordará frecuentemente la ayuda; el egoísmo disparatado, mezclado de insensatez, de quien es capaz de escribir: «La esposa de mi novio ha fallecido de unas anemias perniciosas», ante una posible boda. (Lo de novio, naturalmente, es mera penuria idiomática.) Sí, es inútil desmenuzar más este tinglado de peles que van y vienen con algo escondido detrás de la cara. Lo que ocurre está muy claro: «Vivimos un poco el tiempo de la osadía, ese espectáculo que algunos hombres de limpio corazón contemplan atónitos desde la barrera, sin entender demasiado lo que sucede, que es bien claro.» Tan el tiempo de la osadía, que es un atrevimiento imperdonable -¡qué fácil con sólo girar el ángulo de mira!- que un pobre joven hambriento y mal calzado, Martín Marco, poeta, se atreva a ir por la calle sin un real. Era lógico: así, deberían cachearle, pedirle documentación, reclamarlo policialmente. ¡Andar solo, de noche, sin meterse con nadie, pues no faltaría más!

¡Qué contraste, la vida! Los diversos azares coinciden en un instante, idéntico el tiempo, separado el espacio por el frágil tabique de panderete de las modernas chozas gigantescas, chozas de muchos pisos y múltiples puertas. Valga como ejemplo del contenido de La colmena el siguiente: Don Ibrahim de Ostolaza y Bofarull pasea cómicamente por una habitación de su casa, deteniéndose y gesticulando ante el espejo, mientras recita largos trozos frente a un imaginario [58] auditorio académico. Mucho «Señores Académicos», mucho avanzar un pie y sacar el pecho, algún que otro tecnicismo jurídico. Mucha ópera, poco talento, ninguna humildad. En esos momentos, «la voz de don Ibrahim sonaba solemne como la de un fagot». Al otro lado del tabique de panderete, un marido, de vuelta de su trabajo, preguntaba a su mujer: «¿Ha hecho su caquita la nena?» No, no vale la pena sonreír con miserativamente y culpar al autor de forzar las situaciones. La posible verdad es más verdadera que la verdad misma. Lo ridículo, lo grotesco del caso esta simplemente en que se nos da de antemano una nítida luz sobre los personajes, a los que vemos en ese trance inadecuado a su propia mentira. Más visible es este contraste en la reunión de convecinos de doña Margot, la mujer asesinada. Una colmena, la casa de vecinos entera, acude al llamamiento de don Ibrahim, quien, naturalmente, suelta su inocente pedantería de semierudito al auditorio. En el auditorio figuran todos los vecinos de la casa, menos tres: el detenido por haber descubierto el crimen, un loco y el hijo de la muerta, preso por costumbres «non sanctas». Y allí acuden esas gentes elementales, asustadas por lo inusitado

y violento del suceso: dos mujeres pensionistas («¡Gracias a Dios!... ¡Qué manera de expresarse! ¡Parece un libro abierto!»), un empleado de Sindicatos («¡Soy el jefe de casa y tengo el deber de evitar toda posible coacción al poder judicial!»); los dos médicos que habitan en la casa, que tuvieron que enfrentarse con el cadáver (sobre el que dieron «Exacto y preciso diagnóstico»); un sacerdote y el propietario de un bar; un practicante, un peluquero, un capitán de intendencia, un empleado de banca, un marino mercante retirado, [59] un señor «del comercio», un zapatero, un procurador de los tribunales, un representante de hilaturas, un funcionario del monopolio de petróleos... ¿Quién falta en este empadronamiento general? Es toda la bullente humanidad que nos tropezamos en la gran ciudad moderna, cada cual con su silencio y su muerte a cuestras, escaleras arriba de su gigantesca casa de celdillas, primero A, segundo C, pequeños mundos ignorados, llenos de aburrimiento y desgano cuando han de reunirse todos como en el caso de la novela. Reunión sabida previamente inútil: de ella no sale otra cosa que una recomendación a rezar particularmente por el alma de la muerta y pagar entre todos un funeral. Excelente visión de la ramplonería, la vaciedad, la chatura espiritual de la colectividad humana. Y nada divertida, por cierto.

Amor, «siniestra cucaña»

En este alocado desfilarse, el amor ha de desempeñar también un papel: no es nada raro. Quizá lo estamos esperando desde el primer momento. Y la verdad es que está. Amor es lo que siente Petrita, la modesta criada, por Martín Marco, el hermano de su señorita; Petrita pretende pagar con su propio cuerpo la ruin deuda de Marco, unas pesetas de cafés. Y lo más curioso es que, al parecer, no hay del otro lado las necesarias correspondencias. Amor de adolescente casi, arrebatado, compensador, porque sí, cerrado en sí mismo, pero ¡tan hermoso y limpio, a pesar de las acechanzas de los prejuicios morales! Amor al margen de sus propias relaciones con otro hombre, un pesado bobalicón guardia de seguridad. Amor de idéntico [60] signo es lo que hace a Victorita, a la que le han echado el novio del cuartel por tuberculoso, andar vendiendo sus caricias para ayudar a la curación. Desengañada nostalgia del amor primerizo, asombrado, en trance inaugural, es lo que se siente entre Martín Marco y Nati el día de su reencuentro, acogidos al amparo de un café céntrico. El recuerdo de una tarde de estudiantes, en un jardín, se agolpa, reiterando los besos ingenuos: «...Creí que las cosas eran así, como fueron entre tú y yo, y después vi que no, que no eran así...», «...que eran de otra manera mucho peor...» y Marco acaba aceptando dinero de la antigua novia.

¿Amor? Animalidad, escuetamente enunciada, aunque esconda un rescoldo de sentimientos. Así ocurre con la mujer que, desahuciado el marido («Un cáncer como una casa, el médico me dijo que no puede salir adelante», y todo esto dicho por teléfono, alegremente, ante testigos que no pueden ya abrir la boca ni un milímetro más), llama a cita nocturna a su antiguo novio y padre de sus hijos, ofreciéndole, además, la herencia del marido aún vivo.

Sí, no queda sitio para el amor en el ajetreado ir y venir de los hombres a los que la gran ciudad empuja y desorbita. Sólo queda hueco para el amor violento, subrepticio, la

exigencia del sexo, escondido en casas de citas, en lupanares, en los desmontes de las grandes obras o de las afueras. Jovencitas que se entregan, [61] porque necesitan una recomendación para meter un hermano enfermo en un sanatorio, o para atender como ya señalé arriba, a las necesidades de un noviazgo largo e imposible. La criadita que sale a escondidas, de noche, sin amor probablemente, a engañarse ella misma en los solares de la plaza de toros vieja, «donde se ama noblemente, casi con dureza, sobre el suelo tierno, en el que quedan ¡todavía! las rayitas que dibujó la niña que se pasó la mañana saltando a la pata coja, los redondos, los perfectos agujeros que cavó el niño que gastó avaramente sus horas muertas jugando a las bolas». Estremecedor contraste de instintos sin freno, de tristeza, de ternura compasiva, al borde de la vida misma, lejos de la caliente hondura del lecho santificado y cómodo.

Y aún queda el último escalón de este amor apresurado, disimulado: la casa de citas, mantenida por una viuda también sin arrimo, también sin dinero. Los niños de la casa, «cuando llega alguna pareja gritan jubilosos por el pasillo: ¡Viva, viva, que ha venido otro señor! Los angelitos saben que el que entre un señor con una señorita del brazo significa comer caliente al otro día.» Tristeza gris, agria, la de la casa clandestina, con sus muebles pobres, y sus fotografías de familia, donde la gente esconde no tanto su falta de sentimientos como su miseria espiritual y material, llevada al colmo en la venta de una menor, que, sin familia alguna, va a comenzar, indecisión al frente, un largo, doloroso camino...

La sombra de la guerra

Y, en el fondo, toda esta gente vive bajo una gran sombra, una amenaza: el espectro de la guerra [62] civil, con su cambiante cara. Unas veces es el pasado horror, las privaciones; otras, las consecuencias, la represión, el terror de igual cariz y distinto signo. Lo de menos es esa necesidad de andar comerciando con las ruines raciones del suministro, o hacer malabarismos para convertir los chicharros fritos en excelente plato, o la triste sonrisa de hablar de sobrealimentación a base de un huevo frito o de un poco de leche -seguramente adulterada-. El Madrid hambriento y enfermizo de la postguerra, los ojos brillantes, el aliento acezante, sale a cada paso. Pero no es eso lo más importante. Tampoco lo es la cháchara -¿realidad, pesadilla?- oratorio-libertaria del dueño del bar, lector de Nietzsche, y, en el fondo, con psicología de cura de pueblo, en el que hasta los sueños revelan la gran frustración de una guerra perdida, con todos los ideales y la buena voluntad rotos, desquiciados acaso para siempre. Tampoco es lo más importante el acoso de la protesta impotente, gesto de rabia y desesperación de Martín Marco después de ser momentáneamente detenido por una ronda policial. Lo que grita es la secuela de la tragedia, dejando su huella sangrienta y sin rumbo, acobardando a las gentes, creándoles su aire de inútiles muñecos sin gloria, sin dignidad, ni derecho siquiera al sosiego.

Es el propio Marco, vivo entre recelos; es Celestino, que teme confusamente a los guardias, obligado a vivir dos vidas ante ellos; es el mismo guardia, herido en el frente, y ya sin levantar cabeza, o, por lo menos, con un vivir orientado en otra forma, es el estar a cada paso con las orejas gachas por el ¡rojo! que se escapa agresivo, punzante, de las bocas más

caritativas; es la muchacha a la que le fusilaron el [63] padre «por esas cosas que pasan», y ahora se ve obligada a buscar dinero en la oscuridad de los cines, o en alcobas escondidas, mientras la familia lucha desesperadamente por subsistir; es la soledad rotunda de esa menor, a «la que la familia le desapareció en la guerra, unos muertos, otros emigrados»; es el joven cojo a consecuencia de una herida, que se ve obligado a compartir los afanes con su madre, que vende castañas en una esquina, frío adentro... Es el Madrid de los primeros años de la postguerra, muy asustado de la paz que encontraba después de tres largos años de sobresalto en vilo.

Ternura, ese milagro

Y, como en *La familia de Pascual Duarte*, lo hemos de repetir: lo que puede haber de caricatura, de placentera delectación en lo morboso y malsano, queda compensado con la especialísima ternura que asoma, acobardada a veces, entre los pliegues de las situaciones. Es una mirada repentinamente ancha y desprendida, colgada de las cosas. Y así en numerosas ocasiones; por ejemplo, esa presencia desolada del café vacío, sin clientes, «como un hombre al que se le hubiera borrado de repente la memoria», o las vacilaciones del empleado que, dueño de unas cuantas pesetas, medita sobre el regalo de cumpleaños a su mujer, y aún se habría querido atrever a dar algún dinero a un niño que canta por la calle. Es una mirada cariñosa, tibia, la que observa al niño que canta, que recibe golpazos de los clientes de los bares: «el niño no tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral. Son [64] muy pocos sus años para que el dolor haya marcado aún el navajazo del cinismo -o de la resignación- en su cara, y su cara tiene una bella e ingenua expresión estúpida, una expresión de no entender nada de lo que pasa. Todo lo que pasa es un milagro para el gitanillo, que nació de milagro, que come de milagro, que vive de milagro y que tiene fuerzas para cantar de puro milagro.» Una oleada de ternura de la mejor ley pasa, acallándolo todo, entre los dos hermanos, súbitamente cercanos por un recuerdo, una ausencia agravada: «sobre los dos hermanos se cuelgan unos instantes de silencio, insospechadamente llenos de suavidad». Esa misma ternura, caliente y humana, general ya, es la que revela el cansado regreso de la castañera: «A las once viene a buscarla su hijo que quedó cojo de la guerra y está de listero en las obras de los Nuevos Ministerios. El hijo, que es muy bueno, le ayuda a recoger los bártulos, y después se van, muy cogiditos del brazo, a dormir. La pareja sube por Covarrubias y tuerce por Nicasio Gallego. Si queda alguna castaña se la comen; si no, se meten en cualquier chigre y se toman un café con leche bien caliente. La lata de las brasas la coloca la vieja al lado de su cama, siempre hay algún rescoldo que dura, encendido, hasta la mañana.»

La colmena no es, pues, la novela de un individuo acorralado por la vida, sino la de la vida asaetada de unas oscuras individualidades. De ahí el rasgo supremo de imprecisión, de azar, de hoja lanzada al viento que tienen todos los personajes. Y es que no se puede hacer nada vivo sin ese rasgo fundamental: la vida es no saber hoy qué será mañana, ni qué inconexo lazo unirá dos horas consecutivas. El gran acierto de [65] Camilo José Cela en la arquitectura de la novela ha sido precisamente ése: el dejarnos siempre con un pie levantado, al frente, siempre una esquina que doblar. El ejemplo más claro es precisamente el final del libro, cuando un confuso presagio que no sabemos con rigor -pero que

presentimos duro, y que relacionamos con la guerra, con la gran amenaza de la paz- se desprende de los periódicos, de las conversaciones, etc., contra Martín Marco. Todo parece dispuesto a volcarse contra él. Y él, solamente él, no lo sabe, y avanza, descuidado, sin que el azar le cause ninguna molestia, de cara a la vida, andando sosegadamente, acera de Alcalá arriba, Dios sepa a dónde, llevando doblado bajo el brazo el periódico con los edictos, lo único que no ha leído, porque el limpio de corazón se queda a la orilla de la vida misma, de la vida hecha con anuncios, con racionamientos, contribuciones, edictos...

[66]

La catira

Novela de la tierra

En este rápido mirar las obras de Camilo José Cela, *La catira* se nos presenta con distintos perfiles. Novela de arquitectura logradísima, madurez plena del escritor, consciente como nunca de sus recursos estilísticos (lo que puede incluso producir cierto regusto en una retórica reiteradamente manejada), asistimos en ella a una acción, mejor: a una serie de acciones; la vida de la catira Pipía Sánchez en el campo de Venezuela. Ya no se trata de la aventura de una vida española bajo el sol implacable de los campos extremeños, a brazo partido con la soledad, los prejuicios y la pasión, ni nos encontramos en la complicada máquina del vivir urbano y dificultoso. Estamos ante la inmensidad americana, devoradora de hombres y de esfuerzos; la tierra americana, clamante por el hombre que la hiera amorosamente, deseosa de volcar su vida hacia afuera.

Los problemas que un libro de tal naturaleza plantea son, pues, radicalmente distintos de los que ha tratado Camilo José Cela corrientemente y, de añadidura, provocan el de la lengua en que tales problemas [67] han de ser expuestos y llevados. En *La catira* nos encontramos otra vez con un largo espacio de tiempo. En él, la catira Pipía Sánchez mantiene enhiesto su vivo afán por la tierra, verdadero personaje de la novela. La tierra americana, ese elemento de grandeza literaria ya desde las primeras narraciones de la Conquista, surge otra vez aquí, con sus exigencias, sus valores, sus angustias, su abrumadora necesidad de hombres.

Toda la novela es el hilo capital del desvivirse de Pipía Sánchez por dar a esa tierra, la heredada y la adquirida, un propietario, un patrón, hecho de sus propias raíces: «Porque la tierra quea, negra... La tierra quea siempre, ¿sabe?» «La tierra quea siempre... Manque los cielos lloren durante días y días, y los ríos se agolpen... Manque los alzamientos ardan, güeno, y mueran abrasaos los hombres... Manque las mujeres se tornaran jorras, negra...» «...la tierra tié que sé e la mismítica sangre que la apaciguó.» Por esa tierra, Pipía Sánchez, mujer de extraordinario vigor y riqueza de actitudes, destacadísimo hito en un mundo de elementales pasiones al borde de la barbarie, ha dado muerte al hombre que pasaba por ser su padre, ha visto morir al que acaba de ser su marido, ha vuelto a casarse y ha tenido un hijo y ha visto morir a su esposo y a su hijo en circunstancias de evidente tragedia. Y, sin embargo, el mandato de sus propiedades, de su ganado, está ahí, exigiendo su atención permanente y sin vacilaciones, como una servidumbre casi fatal, divina. Es la tierra, la

inmensidad del llano, cuajado de soledades, temeroso y repleto de destinos: «la catira Pipía Sánchez, desde la muerte del hijo, se agarró aún más a la tierra. La tierra [68] es, al mismo tiempo, caritativa y cruel, hermosa y monstruosa, blanda como la pluma de garza y dura como el viento del páramo, amarga y dulce, sonreidora y esquiva, desmemoriada y rebosante de amor». En una palabra: la tierra es la vida, con su permanente asechanza y su ininterrumpida esquividad, alimentándose de muertos.

Esta presencia de la tierra, como una sombra incalculable, sin límites, identificándose el anhelo con el horizonte, se hace palpable en todas y cada una de las páginas de la novela. Es lo que surge como rasgo amenazador en las frecuentes asomadas de la caribera, la bandada de peces carnívoros, que llena de sangre, a veces humana, la corriente de los ríos: «la caribera cargó sobre el hombre y sobre la bestia, que braceaban, inútiles y violentos, acodándose en su propio espanto...» «El animal mostró el morro un instante y por el aire volaron orgullosos, vencedores, brillantes, los dos caribes que se cebaban en su boca sangrienta...» «La caribera prendió al hombre y al animal a las rígidas bridas del agua, y el hombre y el animal, tiñendo el agua de sangre y hiel, se hundieron, ya para siempre jamás, en la muerte del río Apure, esa muerte que tiene cara de papel de lija.» Y sobre el macabro espectáculo, de una salvaje belleza estremecedora, se repite, insensible, la grandiosa puesta de sol: «el llano, a veces, varía poco, muy poco».

«...El llano mata limpio y por derecho...»

La naturaleza brota por todas partes, imponiéndose desde su silenciosa, amenazadora presencia. No se [69] trata, no, de que sepamos con mayor o menor precisión -para esto existen los recovecos de la novela- por qué se lucha, ni de que vayamos viendo la preocupación por los vallados, por las tranqueras o por los nuevos hierros para el ganado, ni el devenir tumultuoso y seguro de las estaciones. Hay, además, una soterránea seguridad de armonía que solamente una naturaleza gigante y poderosa puede tolerar. Es, concretamente, ese sistema de repeticiones -uno de los recursos estilísticos más claros y personales de Camilo José Cela- con las que, entre acciones, sucesos, narraciones o presentaciones, la oscura melodía del llano se impone, por sí misma, en nombres, supersticiones, ruidos, colores, etc. Valga, como ejemplo expresivo de este sistema de ver «algo que se mueve» sobre el fondo imponente, los rasgos del mestizo Rubén Domingo. Cita larga, en verdad, pero bien significativa: «...no era tercio que se perdiera en el llano, ni fuera de él. Cuando las lluvias se abren sobre la tierra, por el cielo retumba la maraca áspera del invierno tropical, el mestizo Rubén Domingo, que lleva un calendario en las orejas, coge el banco y se raspa lejos, muy lejos..., allí donde no lleguen las aguas.» Cuando las lluvias caen, inclementes y porfiadas, y los ríos se agolpan traidores como tigres, el mestizo Rubén Domingo, que tiene una brújula en los pies, le hace un corte de mangas a la inundación - ¡Ah, río Apure, qué crecío vas; ni yo me boto, ni tú me ahogarás; ya me viste pu elante, pues míame pu atrás! -y le deja a solas, con quien quiera quedarse.» «Al mestizo Rubén Domingo no le gusta el llano del invierno, el desolado mundo del ganado con el agua al vientre, el mar que desarraiga el yerbazal, que aísla al jobo y al yagrumo, [70] al merecure y al ceibo, a la juásdua y a la palma moriche.» Es evidente que no se trata de cualidades espontáneas, nativas, del mestizo: la naturaleza le ha impuesto su carácter sosegado,

taimado, fugitivo. Casi un verdadero nomadismo. La lluvia y el calor de los vientos condicionan su vida, su pasajero errar por las sábanas inmensas: «durante el invierno, allá por junio, por julio y por agosto, el chucuacu y el pato real -yaguazo le dicen los llaneros- cruzan el húmedo aire de la sabana, graznando amargamente, mientras el oso del morichal, al araguato aullador, la verde iguana se miran en las aguas tristes y casi sin esperanza, desde el alto balcón de los árboles. Por estas fechas, ya no suele verse por allá bajo el mestizo Rubén Domingo...» «El mestizo Rubén Domingo, todos los años, se va del llano cuando el llano avisa, cuando el relámpago comienza a encenderlo, y el calor sube, y el vaho envuelve a la tierra, y los caños y los ríos se agolpan; cuando el tigre se marcha con el pelo hirsuto, y el tiro se vuelve rijoso y pendenciero, y la culebra cambia la concha, y el venado se aleja en rebaños atónitos y estremecidos. Que el llano mata limpio y por derecho y a nadie arrolla a traición.» Cita muy larga, repito, pero que viene a llenar en la novela de Camilo José Cela las largas descripciones de la vieja etopeya tradicional -la de las novelas realistas, por ejemplo-. Todo un proceso de acomodación, toda una exacta justificación adivinamos detrás de ese imponente desfile de la naturaleza.

Esas frecuentes repeticiones no son mero artilugio estilístico. Dentro de ellas se van desgranando las situaciones, la superstición, el afán concreto, la impasibilidad desazonante de la naturaleza, ausente por [71] completo de la mísera tragedia humana. En *La catira* ha logrado Camilo José Cela su más meditada y limpia arquitectura, verdaderamente subyugadora, en un desfile de personajes de mil tipos, pero vivos, rigurosamente llenadores de la inmensidad de su horizonte.

Instintos, elementalidad

Como una fuerza desatada de la naturaleza pasa la tragedia por la novela. Así, en una lucha de tormenta, desencadenada como una inundación o como un terremoto, acaece la muerte de don Filiberto, el primero y no logrado marido de la catira Pipía Sánchez. Como un remolino más del turbión idéntico, Pipía mata a tiros al que oficialmente era su padre. En lucha con un potranco salvaje, muere el segundo marido, y en un choque contra una bestia, atravesada inesperadamente en el camino, muere el hijo de Pipía Sánchez. Siempre algo instintivo, ciego, animal, que se levanta del borde de la vida, para hacerla cambiar brusca y trágicamente de rumbo. Y siempre, a vuelta de cada ocasión, la misma tierra rigiendo los anhelos de la catira, acogiendo hambrienta los cuerpos rotos, deseosa de seguir, de quedar, tan insensiblemente floreciendo...

Y también las reacciones humanas son, por lo general, en los personajes secundarios, toda una larga melodía que acompaña al motivo central, son, digo, puramente instintivas, elementales, sin reverso posible. Impulso puro y ciego. Tal ocurre con el asesinato del indio Consolación y la violación de su viuda, lucha de animal más fuerte que doblega al más débil, y en la subsiguiente huida de la india María después [72] de pegar fuego al ranchito: solamente unas aves asustadizas ponen su acorde a la desolada tragedia. Análogo sistema vital reflejan los amores huidizos de la negra María del Aire, o la violación del cadáver del peón Gilberto Flores. Reacciones instintivas reflejan esos nombres aparatosos que despiertan en el lector europeo una sonrisa burlona, pero que responden a la capacidad de

asombro y deslumbramiento del hombre absorbido por los horizontes sencillos y grandiosos, el espanto ante lo nuevo, no natural y casi milagroso: Telefonía sin hilos, Sexquicentenario, Supereterodino, Televisión, Penicilina. Detrás de cada uno de esos nombres existe la reverenciosa actitud del espíritu rural, domeñado por las fuerzas naturales, ante el prodigio del esfuerzo intelectual, de la voz de otros pueblos con otras formas de vida o de historia. En otros nombres vemos, disimulados en su posible verdad tangible, el humor delgado de Camilo José Cela, que, incide sobre las características del personaje casi inevitables, condicionadas por el nombre. Así nos sucede con Job Chacín, el cura, o con el licenciado que quiere acabar, a su manera, con la obra de Pipía Sánchez: Zorobabel Agüero. ¿No hay un trasmundo que apenas intuimos, pero que nos hace ver límpidamente el carácter, el papel, la condición del licenciadito? ¿Qué oscura verdad habrá llenado algún día, paz al canto, Armisticio Fernández? Libertad de Asociación Gutiérrez no hace nada del otro mundo al llamar raza latina a curas y monjas, y desear su aniquilamiento, del mismo modo que Pompilio Lira -¿no llevarás alones, nuestro buen Pompilio, disimulados por la ortopedia del brillante uniforme?- es el natural e irremediable director de [73] la Agrupación Sinfónica Panamericana. Una desenvuelta claridad llena lo que parece una ironía y es natural desenlace: la muerte de Libertad de Asociación Gutiérrez, acaecida un aniversario de la toma de la Bastilla. Los nombres de batalla de Saludable Fernández (y el legal, claro, sobre todo en una rumbera) son igualmente espejos claros y seguros: «el Tornado Cubiche, que usaba en los cabarets de lujo», y «el Ardiente Vendaval de Guanabacoa, que reservaba, cuando las cosas se ponían mal dadas, para las representaciones populares». Y, es muy importante hacerlo resaltar, esta creación morosa de nombres revela, en el fondo, la ternura, esa ternura sencilla y casi candorosa, a que nos tiene acostumbrados Camilo José Cela, a lo largo de todo su novelar. Son casi una justificación, una explicación fatalista de muchas lacras, de muchas torpezas e ingenuidades...

Manifestaciones múltiples de estas notas acordes podrían espigarse fácilmente página a página. Simpatía embrionaria a veces, tumultuosa y avasalladora otras; calor, inocentes bromas, ligeras ironías. En el mundo elemental de La catira, estas pequeñas escapadas del espíritu encierran un valor extraordinario, comunicativo, supridor de la complicada psicología urbana de otra novelística (no olvidemos que lo más logrado de La catira es, precisamente, su rural arquitectura, casi selvática, diríamos). Así ocurre, por ejemplo, con los mimos de la negra Cándida José para el joven heredero, las pasajeras y grotescas furias de don Job Chacín, la humilde y enamorada actitud de don Juan Evangelista Pacheco, etc., etc.

Y todas estas leves pinceladas ofrecen almas que viven su limitado horizonte con una permanente sonrisa [74] a lo largo del libro. Como ejemplo único, dentro de la voz bien entonada siempre de Pipía Sánchez, citaré este: es el momento en que va a comunicar a su nuevo caporal, Feliciano Bujanda, la decisión de hacer un solo hierro para los múltiples ganados. Feliciano Bujanda, nervioso ante la dueña, acentúa su tic, levantar una ceja. «La catira Pipía Sánchez, meciendo la cuna de Juan Evangelista con el pie, cobraba un raro aire sosegado y solemne. -Guarde la ceja, pues, Feliciano Bujanda, que se le va a ispará.» De tan ingenua manifestación (Feliciano Bujanda piensa que su ama es una mujer «como del otro mundo») nace la verdadera autoridad, la que se acata espontáneamente y se reconoce necesaria y buena, no el caudillaje, siempre en litigio, en pelea renovada. Camilo José Cela

ha sabido, con su maestría excelente, dosificar estos, al parecer, inútiles momentos, pero que constituyen el engranaje fundamental de los espíritus, asombrados por la voz desmesurada de la tierra.

La tierra queda siempre

La catira es, pues, la novela de la tierra americana -dentro, se entiende, de la peculiar visión de Camilo José Cela-, a la que sirven de pretexto Los Llanos venezolanos. «El mundo lo forman Europa, América, Venezuela, Chile, Suiza, la China, España, el hato Potreritos, el hato del Pedernal, el hato Primavera, el llano, el mar, la selva, la montaña, el corazón [75] de Pipía Sánchez...» Es decir, unas cuantas cosas y, sobre todo, los hatos de Pipía Sánchez. Pipía es la representación de esa tierra con todas sus virtudes y todo su aliento. Su prestigio, fruto de su tenaz esfuerzo, encauza y fomenta todas las actitudes, en reconocida aquiescencia («¡Que lo que la catira piensa es mesmitico el evangelio, pues!»). Porque el vivir de Pipía Sánchez no es un vivir cualquiera, hecho y deshecho con arreglo a circunstancias o vocación lograda, no. Es como el vivir de los campos, de los pastizales, esperando el sucesivo, ordenado fluir de las estaciones, con la amistad veleidosa de los elementos: «...si las juerzas se me escapan... uste me verá caé e platanazo, pues, como el gavilán al que le ha pegao el plomo, ¿sabe?, rendía sobre esta tierra e la Pachequera, Catalino Borrego... Sobre esta tierra onde nací, Catalino Borrego... Sobre esta tierra en la que me casé, Catalino Borrego... Sobre esta tierra que me vio parir un hijo, Catalino Borrego... Sobre esta tierra que me verá morir, Catalino Borrego, cuando me llegue la hora...» Y, ya para terminar, al final de la densa novela, Pipía Sánchez, contemplando su soledad dramática, se da cuenta de que su cuerpo puede tener aún otro hijo, otro propietario de sus tierras, ser ella aún como la tierra, esperanza de nueva cosecha, para quedar, quedar, quedar solamente, por encima de los hombres y de los tiempos... Ser ella, Pipía Sánchez, como la tierra de América, clamante por un dueño, por un amo amoroso. Todavía en América la tierra sobra, y consume hombres, vidas, sentimientos, devorándolos con su angustiosa grandeza. [76] Sí, todavía es grande ahí, y ancha, la tierra, y crecida de tragedia, como estas propiedades de Pipía Sánchez, domeñadas con amor, con entrega, con enconada lucha.

[77]

Otras novelas

Hemos venido viendo, hasta ahora, las novelas de Camilo José Cela que podríamos llamar «mayores». Esto no quiere decir que las que restan por mirar sean «menores», no. Quiero decir con aquella calificación que La familia de Pascual Duarte, La colmena y La catira son las obras hasta ahora de más empeño y trascendencia, las que han planteado problemas que, de una o de otra manera, han legitimado su condición de excelente escritor. Por otra parte, las considero significativas en su quehacer. Y por eso me he detenido más ampliamente en ellas, pero, repito, esto no significa en modo alguno una preconcepción de

menosvalía para las demás. Las demás son otra cosa, elaboradas también conscientemente, y hechas, sin más, porque al escritor le dio la real gana de hacerlas. «El Lazarillo lo escribí porque quise -cuando el escritor rompe a escribir lo que quieren los demás, empieza a dejar de serlo-», nos aclara Camilo José Cela. Y, añadido yo, en cada uno de los restantes libros, Camilo nos ha dado cumplida prueba de su vocación de escritor.

Porque ser escritor no es solamente llenar y llenar cuartillas, a lo que saliere, dispuesto a imponerse por la polvareda que tal trabajo levanta. Supone, además [78] del hecho material de escribir, estar inserto en una tradición -mediata o inmediata- con todas sus problemáticas adjuntas: lengua, observación, público, herencia, futuro previsible, voz interior, decisión de vida. Cualidades de las que el escritor va sacando a flote sus criaturas, para lanzarlas después a luchar por su vida propia, a ganársela o a perderla. Y los libros de Camilo José Cela son buena prueba de ello.

La vuelta al mito

Comencemos con Las nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes. Para todo novelista español, por mucha que sea la ingenuidad, la pedantería, el anhelo de asustar y de asomar el pecho -por cualquier razón que tenga-, existirá siempre el peso de una tradición de la que -quírase o no- ha nacido la novela moderna en el mundo. Y ese nacimiento tuvo lugar en 1554, con la aparición del breve librito narrador de las calamidades de un hombre, cosa hasta entonces olvidada por el arte de escribir, por esa literatura a la que, desde otro clima y otra razón histórica, llama Camilo la cataplasma -ya creo que lo he dicho antes-. El que Camilo José Cela haya vuelto sobre el viejo mito literario es cosa muy de agradecer y de aprovechar. Porque el regreso a los viejos mitos no siempre es una expedición fructífera, ni mucho menos. Y aquí sí lo ha sido.

Para muchos, la vuelta al mito es, sin más, una torpe -o mañosa- recreación arqueológica. El autor escoge del mito los rasgos que le parecen más sobresalientes (los que le parecen a él, no los que realmente [79] tiene el héroe antiguo) y los vuelve a poner en circulación, generalmente en un tono falaz, arcaizante. Abundan los ejemplos. Para otros, y esto me parece lo único valedero, y Camilo José está en esta línea, volver al mito no es hacer el viaje a través de siglos y acaeceres, sino traer el mito a hoy, reactualizarlo, intentar ver aquí y ahora lo que de permanente y palpitante encierra la lección del clásico. Los clásicos no son clásicos, decía Ortega, más que para ellos mismos. Hagamos nosotros otro clasicismo, el nuestro, procurando aprovechar su experiencia. Y esto es lo que ha intentado Camilo José Cela en el Nuevo Lazarillo. Nada de -como ha hecho el cine- ver al viejo Lázaro en un escenario acomodado a nuestros ojos, lo que es imposible de casar sin graves adulteraciones que no pueden gustarnos (el mito exige, ante todo, respeto para su escondida armonía), sino ser hoy un Lazarillo. También hoy se puede ser mozuelo de muchos amos (unos pastores, unos músicos vagabundos, un pobre viejo errante y aficionado a los astros, unos titiriteros, un boticario, una bruja saludadora) y andar padeciendo hambre con cada uno de ellos, cada cual administrándola a su manera. De los viejos rasgos, Camilo José Cela ha sabido acertar con los más importantes: el primero, el nacimiento humilde, al otro lado de las normas. El segundo, ese no salirse del «pueblo», es decir, no andar más que en los

medios sociales y de paisaje en que anduvo el primer Lázaro, con el cual nació la geografía real y literaria de su país. Pueblos de España, desolados, llenos de pasiones elementales, en los que, ya que no alguaciles que persigan a los mendigos, o entren en negocios de bulas, existe la Guardia Civil. El Lázaro primero, orgulloso de poder [80] taparse con la ropa vieja y presumir con ella, es aquí el mozuelo que se hace algo parecido a la ropa con unas pieles de cabrito; el Lázaro que anunciaba en mil quinientos y pico su alegría por tener unos zapatos usados, es aquí el que logra una boina de un enfermo; como el viejo Lázaro, el actual sabe de las largas caminatas y de la corta comida; el hidalgo antiguo, con su palillo entre dientes, sin haber probado bocado alguno, parece estar sonriendo al margen de la página, cuando el viejo aficionado a los astros se está muriendo con toda su soledad y su hambre auestas: «...el guiso de perdiz que te sobre me lo restriegas por los labios cuando haya expirado, que mejor me parece un cadáver con aire de indigestión, que otro con aspecto de haberlo hecho de hambre y de frío». Los dos Lázaros, el viejo y el nuevo, reciben los golpes que se pierden, y a éste le parece natural, y hasta piensa que si alguna vez tiene criados, para eso están, para recibir los golpes; el Lázaro de hoy no sabe francés ni cantar misa; el Lázaro de hoy no tropieza en los pueblos con gentes caritativas, ni con clérigos vistos a través de una lupa erasmista, sino que encuentra lo que hay: pueblos con rencores hacia sus convecinos, boticas húmedas, posadas tristes y, en todos esos pueblos, un tonto: «...siempre resulta que en cada pueblo de España hay un hombre en los huesos al que apedrean los mozos, llaman tonto las mujeres y dicen los demás hombres que lo que quiere es vivir sin trabajar». Si el Lázaro antiguo es acomodado -todo un torbellino de razones detrás, sujetándolo- de pregonero en Toledo, la capital espiritual entonces, el Lázaro de hoy es entregado a la Caja de Reclutas, en Madrid, la capital de hoy. [81]

Y las dos vidas van al aire y al sol de la meseta, por geografías conocidas, donde los ríos y las gentes se llaman por su único, intransferible nombre. El mito ha vuelto a funcionar vívidamente.

Novela de la inacción

En Pabellón de reposo -aclara el propio Camilo José Cela- «intenté hacer el anti-Pascual. Algún crítico dijo que el Pascual Duarte estaba muy bien, pero que había que verme en la piedra de toque del sosiego, de la inacción. Aunque no lo entendí mucho, como no soy amigo de polemizar, porque la discusión, como el amor y el afán de mando, me parece un claro signo de deficiencia mental, escribí Pabellón de reposo, que es una novela donde no pasa nada y donde no hay golpes ni asesinatos, ni turbulentos amores, y sí tan sólo la mínima sangre necesaria para que el lector no pudiera llamarse a engaño y tomar por reumáticos o luéticos a mis tuberculosos. Sin referencia geográfica, onomástica o temporal que permitiese su localización en una época o lugar determinados (salvo, quizá, la relativa, y siempre muy aproximada, situación en el [82] calendario que pudiera averiguarse por la terapéutica, empleada por mis marionetas), Pabellón fue mi prueba pacífica, mi experimento pacífico, o, dicho de otra manera, mi experimento por el segundo camino, mi segunda prueba.»

Sin embargo, no es exactamente el adjetivo pacífico el que conviene a *Pabellón de reposo*. Más bien se podría llamar al libro la novela de la quietud forzada, donde lo pacífico, como es natural, no es precisamente lo significativo. La procesión va por dentro, aquí, en una sofrenada turbulencia. La novela responde a un período del autor en el que se vio obligado a guardar reposo por razones de salud, y gastó las largas horas horizontales en meditar este libro, y en leer, desenfrenadamente leer, leer sin descanso. Y, evidentemente, responde a una preocupación que podríamos llamar literaria, es decir, al afán de hacer novelable el confuso y atormentado mundo silencioso de los enfermos. Al fin y al cabo, una forma nobilísima de escapar a la insidiosa asechanza de la enfermedad, que exige una atención sin descanso ni interrupciones.

Tres son los planos en que se desenvuelve *Pabellón de reposo*. Uno, el más claro, la primera persona en que hablan o piensan los enfermos. Para ellos, la vida es una angustiada sucesión de depresiones y exaltaciones. El enfermo se cambiaría por todo lo que parece sano y funcionando, como, bien a la mano está, el mismo cocinero de la casa: «Lo daba todo: mi título universitario, mis treinta y dos años, la casa que me dejaron mis padres en la costa, con su emparrado que llega hasta la misma orilla, mis libros, mis amigos.» La vida dentro del sanatorio tiene unas fronteras muy justas, limitando siempre el futuro con el paseo final, [83] siniestro, hacia el cementerio; todo adquiere así un significado tétrico: el número que marca las prendas y la habitación (el 40, el 14, etc.), la carretilla que lleva el ataúd atravesado, chirriando con su única rueda; la falsa y pasajera ilusión de que los esputos sanguinolentos procedan de la garganta («y se queda pensativa, haciendo inauditos equilibrios para creerse, ella también, que aquella sangre salía, efectivamente, de la garganta»). Tan dispuesto está todo en aquella mansión de la muerte, que uno de los pocos paisajes internos del edificio es la ordenada geometría del almacén de ataúdes: «No puedo, sin embargo, apartar de mí la idea de un cadáver, encerrado en esa funda enternecedora del ataúd. Cuando vine, ahora hace año y medio, estaba la puerta de la bodega abierta, bien me acuerdo. Al pasar se veían los ataúdes amontonados cuidadosamente, puestos en fila, esperando su trágico turno. Los había aún sin pintar, aún con la fresca madera de pino al aire; eran los que todavía no estaban preparados, los que tenían aún un respiro -¡quién sabe si largo!- por delante.» Es la casa donde las largas horas de sosiego, a solas con la propia desesperanza, llenan la cabeza de fantasmas y de pensamientos tristes, negros, disparatados: el tener conciencia de no poder besar a la amada, porque se transmite el mal; el acariciar obsesivamente las esperanzas, a vueltas con ratos de loca rabia sorda; la impotencia ante el no saber cuánto va a durar esa situación; el asalto de la vida pasada, brotando mansamente, dolorosamente, etc. Todo el proceso mental del enfermo para el que no hay otra cosa que su enfermedad, y que no quiere oír hablar de nada que no sea su mal. Creo con Camilo José Cela que, realmente, [84] este ver el tipo de enfermo-ombligo del mundo es un paso para ayudar a la curación del posible enfermo lector.

Un segundo plano de la novela lo representarían las intromisiones del mundo de los sanos en la vida rutinaria y espectral del sanatorio. Se limita a aldabonazos, a escarbar en la tapia altísima de la enfermedad, vanamente, o a exhibir el egoísmo especial frente a los inútiles. Son esas noticias de un administrador sobre las cosechas, que llegan coincidentes con empeoramientos del enfermo, es decir, cuando el gesto indiferente de hombros apenas si tiene hueco... Es la correspondencia del hombre de negocios, al que la enfermedad obliga a ir desprendiéndose poco a poco de su «importante» bagaje hasta encontrar su verdadero

lugar. Ni acciones en oscilante sube y baja, ni los caprichos de la amante, etc., tienen sentido entre las cuatro paredes de la habitación. Son, finalmente, esas cartas de gentes que, encarándose con el autor, le ruegan que no hable más del asunto, por ejercer influjo pernicioso sobre los enfermos.

Y queda el tercer plano: el mundo de los sanos en torno al sanatorio. Una isla incomprensible, afuera, sin asideros. Es el Intermedio del libro. En él se nota la actitud de los propietarios del sanatorio, preocupados por los dividendos y las estadísticas, hablando de frías cantidades detrás de las que resultaría imposible [85] reconocer el problema de los internados. Se incide sobre la fría familiaridad de la enfermera con la muerte, la enfermera que, en el cuarto de costura, cuenta una muerte entre carcajadas, que se escapan de sus carrillos sonrosados, saludables. Se insinúa la turbia historia del cocinero con una pincha, y se contempla, rejas afuera, el paso de un auto, donde van el antiguo médico y una doncella a la que expulsaron del sanatorio: «Al pasar ante la verja tocó la bocina con cierta sorna.» Es la vida, la vida de fuera, provocativa, egoísta, con su fluir. La vida en pie envolviendo al sanatorio.

Y dentro, todo igual. Solamente el giro incesante de las estaciones. En la primera página, el calor hace remontar la vida hacia los montes. En el epílogo, las nieves hacen descender al valle a esa misma vida, en ordenado reflujo. Solamente adentro, las esperanzas y las desolaciones crecen.

Evocando sueños

De otro tipo diferente es Mrs. Caldwell habla con su hijo. En ella, Camilo José Cela da un nuevo cariz a su arte: «Esta Mrs. Caldwell es la quinta novela que publicó y la quinta técnica de novelar -¡qué horrorosa y pedantesca expresión!- que empleo.» Efectivamente, Mrs. Caldwell no se parece a ninguna otra. Estamos, desde la primera página, inmersos en un mundo alucinante y alucinado, de vanas pesadillas, en las que Mrs. Caldwell habla con su hijo, marino muerto en el Egeo. Un mundo onírico, bien distinto de los que suelen ocupar y preocupar a Camilo José Cela, y en el que, en sus elementos reales, sin embargo, [86] le seguimos reconociendo. Le reconocemos sobre todo, en el rápido sesgo burlón con que son liquidadas multitud de apreciaciones -vamos a llamarlas «capitulillos» de la novela.

Sí, en el reino del disparate, del absurdo. Como en los sueños más enrevesados. Sin embargo, flota aquí y allá y reiteradamente, como un regreso machacón, el amor, confuso amor de la madre por el hijo muerto. No pongo ejemplos, ya que es el motivo más insistentemente repetido. El mayor encanto del libro, que tan apartado del resto de la producción de Cela se nos presenta (narración llena de luz y de sol), es precisamente esa niebla, voluntariosamente perseguida, en la que quedan los objetos y los personajes, entremezclados con las derivaciones inesperadas del pensamiento de Mrs. Caldwell. Solamente la pasión por el hijo sobrenada, vuelve a aparecer, insinuándose en la bruma, especialmente al final de innumerables episodios: «Sobre las arenas del desierto, Eliacim, te hubiera amado con descoco, con valentía, como no me atreví a amarte en nuestra ciudad, más por miedo, tenlo por seguro, a las paredes que nos cobijaban y al aire que

respirábamos, que a las gentes que pudieran mirarnos e incluso fotografiarnos para nuestro vilipendio y orgullo.»

Y con el sueño, todos los rasgos de él, desenvueltos cumplidamente: el trabajo estéril, reiterado, la imprecisión que deja inconexos los extremos lógicos necesarios; el uso de los adjetivos con un sentido opuesto al real, sin escándalo; el revisar todos y cada uno de los pequeños accidentes de la vigilia; los disparates más inocuos, como la colección de ríos, o la relación entre los naipes y el desarrollo glandular; la [87] desazón de la tómbola con sus numerosos reclamos de ilusión, o la sugestión de unos viejos pisapapeles, o de una moda pasada; el relato a borbotones, mitad socarronería, mitad curiosidad de turista, del viaje de prácticas del hijo muerto, etc. Y en todas partes el trasfondo de la pasioncilla, insidiosa, asomándose, dejando entrever en ocasiones pintorescos pensamientos sobre el matrimonio («El matrimonio es sucio e impuro; el estado perfecto del hombre y de la mujer es el noviazgo. El matrimonio mata al amor, o, por lo menos, lo hiere de mucha gravedad»), o desdén manifiesto por el padre del hijo deseado («En nuestra casa, hijo mío, nunca se pintaron los techos de verde. Tu pobre padre (q. D. h.) tenía muy comunes y adocenadas ideas sobre el color de las habitaciones. Y así nos fue»), o se hacen las más inverosímiles e inútiles operaciones, donde el subconsciente aflora: «Me mirabas vestirme y desnudarme con arrobos, tomando notas en un cuadernito -cosa que me molestó, relativamente, porque ya no soy la que fui-. Para complacerte, amor, estuve todo el día vistiéndome y desnudándome a una velocidad vertiginosa, a un ritmo que me fatigó y me hizo toser.»

Decididamente, es un descanso volver la última página y saber que Mrs. Caldwell está, para morir, en un hospital de lunáticos. A pesar del cuidadoso laborar de Camilo José Cela por obtener un libro lleno de nieblas oníricas, a pesar, reconozcámoslo, de sus aciertos expresivos y de su tino en el desarrollo del libro, digamos también que nos encontramos mucho más a gusto cuando el autor nos lleva de la mano, paisaje cambiante y luminoso, por una carretera de España adentro. De esto vamos a ocuparnos inmediatamente.

[88] [89]

Libros de viajes

[90] [91]

La mochila al hombro

Hay en la obra de Camilo José Cela un apartado, los libros de viajes, en los que el autor, la mochila al hombro y el campo de España por delante, abriéndose en caleidoscópico sucederse, nos da sus particulares visiones del paisaje y del paisanaje. Varios son, hasta ahora, los volúmenes dedicados a tal menester: Viaje a la Alcarria, Del Miño al Bidasoa, Judíos, moros y cristianos y Primer viaje andaluz. Libros que, naturalmente, no son novelas. (Camilo José Cela gusta, y con razón, de considerarse novelista ante todo.) Pero, en cambio, son páginas de un enorme interés, insustituibles para conocer la andadura mental del escritor. Son páginas donde el escritor se exhibe con loable impudor; donde habla de su propia experiencia y de sus propias debilidades, sus exclusivas preferencias y

sus arrolladoras simpatías. Donde le vemos con más claridad, con más nítidos perfiles. Creo que, en este sentido, los libros de viajes de Camilo José Cela, especialmente Viaje a la Alcarria y Judíos, moros y cristianos, son excelentes piedras de toque para percibir la situación intelectual de un escritor, español e inteligente, en los mediados de nuestro siglo. [92]

Porque en un libro de viajes (nos dice el propio Camilo José Cela) la mixtificación no cabe, «porque el campo y el mar, los animales y la gente, se desnudan ante quien llega a ellos, enseñando en los ojos la clara patente de la buena intención, el diáfano pasaporte de la más rebotante y decidida buena fe». Por otro lado, un libro de viajes no debe ser otra cosa. No caben en él modas literarias, ni corrientes de camarilla, ni actitudes pedantescas. Un libro de viajes es un libro antiguo, un libro que «casi no se ha movido desde que lo inventaron. Hoy como ayer, el escritor viajero es un hombre que se pone en marcha; se sorprende lleno de honestidad con lo que ve; lo apunta de la mejor manera que sabe y después, si puede y si le dejan, lo publica. Si el escritor viajero anduvo por el Congo o por el Tangañyca, en su libro hablará de leones y de elefantes, de «safaris» emocionantes y de vegetaciones ubérrimas. Si el escritor viajero no pasó de la Alcarria, en sus páginas hallarán cobijo el bigotudo garduño y la abeja laboriosa, la florecilla del monte y el zagal que cuida las cabras y marca enlazados corazones, a punta de navaja, en la amorosa y aguanosa varita de verde fresno. En definitiva, es igual. El escritor cumple con reflejar lo que ve y con no inventar. Para inventar ya están otras esquinas de la literatura.»

En efecto, estamos en otra esquina de la literatura. Quizá en la primera que doblamos al intentar evadirnos de las asechanzas cotidianas, al intentar tropezarnos con nosotros mismos. Vamos a salir al campo, al aire, al sol de los caminos, a ver en qué consiste la tierra sobre la cual vivimos y morimos. A conocer España, tan discutida, tan traída y llevada. [93] A medida que nuestros pasos, luz débil de la amanecida, avanzan hacia la estación, por las callejas aún adormiladas, nos vamos dando cuenta de que no es rigurosamente nueva esa decisión, sino que cuenta con una noble, cercana, excelsa tradición: la de los hombres del 98. Ha habido sobre el telar de la vida española unos cuantos hombres egregios que aconsejaron reiteradamente -y lo practicaron como pudieron- el andar por la tierra de España, por sus pueblos diminutos y escondidos, a la caza de su más honda, insoslayable verdad. Ahora vamos a repetir esa aventura. ¿Cómo?

Alcarria adentro

El primer libro de viajes es el Viaje a la Alcarria. La Alcarria, en tierras de Guadalajara, un arrabal de Castilla lanzado hacia Aragón, es un «hermoso país al que la gente no le da la gana ir». País que habla «un castellano magnífico y con buen acento», y en el que no se ve «nada extraño, ni ninguna barbaridad gorda -un crimen, o un parto triple, o un endemoniado, o algo por el estilo». Un país donde el viajero va a ver, inocentemente, pueblos humildes, algunos con mucha historia a la espalda y aún más dejadez y abandono en el espíritu, pueblos donde va a manar la ternura callada de unos niños jugando al sol en las plazuelas con soportales, y el pasajero, aunque profundo, rubor de las ruinas insignes. A lo largo del libro solamente vamos a encontrarnos y a hablar con pueblo, con gentes

humildes, modestas (pastorcillos, labriegos, posaderos, arrieros, buhoneros, vagabundos, la variopinta agrupación pasajera de un vagón de tercera [94] clase en un tren comarcal...). Nos tropezaremos con los lugarejos destartados y decrépitos, de pomposo nombre resonante en el naufragio colectivo de una historia olvidada: Torija, Brihuega, Tendilla, Pastrana, Zorita de los Canes... Vamos a detenernos ante el paisaje no por mera preocupación descriptiva -que en vano buscaremos-, sino por una mirada intelectual, asociadora, percibidora del matiz, del sonido, de la luz vacilante y fiel de la hora. Acompañaremos a esa gente de los pueblos en sus transitorias y milenarias preocupaciones, a sus éxitos cobardes y a sus desventuras, llevadas con estoica resignación. Charlaremos con el erudito del pueblo acogido a la humedad de una tienda donde se vende de todo en pintoresco revoltijo, medio chiflado y grotescamente pedantesco; sufriremos con el inválido que toma el sol en su carromato de ruedas, en el portal de una casa de hondo zaguán fresco, mientras las moscas zumban, insistentes, a su alrededor. Nos detendremos ante el escaparate del comercio principal, con su múltiple desorden, con sus esculturillas de escayola y sus cromos de la Santa Cena y del Ángel de la Guarda; oiremos, con un escalofrío, la voz de la resignación humana de las gentes, transidas de lo falaz y caduco de la existencia, siempre una suave burla orillando su gesto fatigado. Oiremos las leyendas locales, el fluir de los ríos altos de la meseta, el ir y venir de los gitanos, las canciones de los campesinos que vuelven, el sol puesto, al refugio del pueblo, la azada sobre el hombro. Veremos, una vez más, la desidia y la ignorancia adueñándose de edificios portentosos, estropeando libros inimitables, y sentiremos el peso de un pasado lleno de gloria y polvoriento, sin que tengamos [95] la savia suficiente para hacerlo florecer de nuevo. Pueblo, pueblo de España, mesiánico, que juega a los naipes, que ora y se divierte... ¿No nos asalta a rachas, con gran energía, el recuerdo de Miguel de Unamuno o de Azorín? ¿No pensamos en otras Andanzas y visiones, en otro Por tierras de España, en un Pensando en España, siempre tan actual, tan perentorio?

Nostalgia de la España árida

El segundo libro de viajes, *Del Miño al Bidasoa, Notas de un vagabundaje*, podía alejarnos un poco de estas sospechas. Andamos por toda la franja nórdica de la España húmeda, salpicada, aquí y allá, de indianos y veraneantes. El indiano pomposo y enamorado de su tierra, y el veraneante ordenancista y burgués, ocasionalmente despreciador de la tierra donde veranea. Pero también vamos viendo pueblo y paisaje, gentes y naturaleza, dejándonos impresionar brevemente, ingenuamente, por sus escorzos más fuertes y significativos: las romerías con el ataúd de la promesa, las rúas compostelanas, las viejas ciudades como Betanzos, Mondoñedo, Salas, Infiesto, San Vicente de la Barquera. Visitamos en ellas a los hombres -también pueblo-, que algo nos pueden enseñar con su tarea o con su ejemplo. Soltamos, más o menos socarronamente, nuestros juicios y prejuicios literarios (¡oh, Campoamor de Navia!); volvemos a ver las caravanas de gitanos con osos y cabras amaestradas, perdiéndose por las carreteras chorreantes. Volvemos a sentir esa ternura jugosa por los niños que juegan bajo [96] los grandes árboles de las alamedas, vigilados por criadas risueñas, torponas. Salen nuevamente los tontos del pueblo, la solterona triste y agradecida a una palabra cordial, esa vida triste y apagada de las ciudades pequeñas, sin horizontes, sin sonrisa apenas.

Nuevamente la echadora de cartas, y el camarero jovial y vivaracho, y la joven amargada por una pena eterna, y los tipos descentrados y no casables con la mayoría organizada, pulcra, recta, oficialmente virtuosa y sana. Pero nuevamente caemos en las sospechas que nos levantaba el Viaje a la Alcarria cuando leemos, entre otras muchas aseveraciones diseminadas aquí y allá, juicios personalísimos del autor: «Santander es país donde el tiempo y el dinero y la hacienda crece y prospera leyendo libros, importando abonos y hojeando catálogos de complicadas y exactas maquinarias. El desprecio por el reloj y por el calendario que siente el castellano de la meseta -el buen castellano de Segovia, de Ávila o de Valladolid- es algo que no entiende el santanderino. El «tengo toda la vida por delante» del guerrero de Arévalo, del estudiante de Alcalá, del pastor de Cuéllar, del vinatero del Tiemblo y de Cebreros, o del paciente sangrador de pinos de las Navas del Marqués, no sirven para los valles de Santander». ¿No se tratará, en el fondo, de una nostalgia, si se quiere oscura, difusa, pero en la que se acusan unos valores, los del castellano de la meseta, de cierto matiz? Sí, indudablemente, algo grita desde una hondura soterrada, en una escondida galería espiritual del autor cuando nos dice su pensamiento verdadero, meditado (en la Alcarria se sentía como el pez en el agua, como se sentirá luego, ya lo veremos, en Castilla) ante la vida de Vizcaya: «En [97] Somorrostro aparece la industria. El vagabundo piensa que la industria es algo que tiene escasa defensa, algo que hay que tolerar porque es necesario y útil para los demás, pero no por ninguna otra razón.» Nuestro autor prefiere vivir menos cómodo sin la industria, que hacerlo, con ella, más desasosegado. «El vagabundo que es, sin haber tenido en ello arte ni parte, un viejo occidental, antepone, ¡y qué le va a hacer!, la calma a la mecánica, aunque sabe bien que sus ideas, si es que esto son ideas, están llamadas a ser no más cosas que históricas y enmohecidas piezas de museo; el mundo, cada día que pasa más cercano a su aburrido final, tiende hacia las máquinas y las estadísticas, aún a trueque de olvidar los bellos nombres de las estrellas, la delicada color de las florecillas silvestres y el sabor del aire cuando Dios amanece sobre el campo abierto.» En este ambiente de la industria, de la vida no ilustre ni virgiliana, en el sentido más noble de esas voces, ni los niños saben reaccionar como niños, ni consiguen divertirse, ni son capaces de comprender fabulosas historias que «reconfortan las almas y dan insospechada vida a los sentidos». No, a nuestro hombre le gustan otros tipos de tierras, las altas de cielo y campos de pan llevar, o los montes abruptos, pero no el paisaje de chimeneas de Vasconia. Allí se siente, «entre tanto trajín y tanto afán», «desgraciado como un niño sin consuelo»; «entre tranvías que van y vienen, autobuses que vienen y van, y gentes que no se quedan, y que se afanan, como hormigas, de un lado para otro», el vagabundo «añora sus horas de campo abierto y monte coronado y sus paisajes de mínimas flores solitarias, triste ganado lleno de resignación, y el sol, como amo de todo, columpiándose [98] indolente, coqueto y gallo, entre dos nubes livianas». Ya no nos puede extrañar nada que el vagabundo llegue a una clara conclusión: «piensa que lo mejor de Vizcaya viene a resultar, para los demás, precisamente aquello que menos le divierte y le llama la atención». Quizá es algo más que un símbolo el final del libro, en la casa de los hermanos Baroja, en Vera de Bidasoa, donde Ricardo, una de las personalidades más atrayentes del 98, da hospitalidad al vagabundo, entre sus cuadros, sus incomparables grabados, la extraordinaria biblioteca de Pío Baroja. Hoy, desaparecidos los dos hermanos Baroja, esta recalada final de un vagabundaje en el calor de su vida, ejemplar, laboriosa y honrada, me parece tener todo el valor de un mito.

La Castilla que el vagabundo entiende

Pero, hasta ahora, todo son suposiciones, referencias más o menos cercanas. Tenemos un vago presentimiento, a veces tan afilado, que dispone de una nítida evidencia. Pero no acabamos de ver ensamblados los libros de viajes como nos gustaría, sin grieta posible, sin que resbalase ningún elemento de nuestra construcción. Y he aquí que el tercero de nuestros libros, *Judíos, moros y cristianos*, viene a darnos una ejemplar ayuda. Se trata de una excursión por Castilla, las tierras altas del corazón de España. Un vagabundaje por los pueblos y los campos de Ávila y Segovia, yendo de aquí para allá, deteniéndonos morosamente en los lugarejos y en sus gentes, y contando esas entrevistas. Volvemos a recordar el caminar incesante [99] de algún héroe barojiano (Fernando, en *Camino de perfección*) y el impulso de los libros de viajes de Miguel de Unamuno, o las impresiones rurales de Azorín. En una palabra, una «literatura de andar y ver». Dicho de otro modo, *Judíos, moros y cristianos*, ¿es un libro de raíces noventayochistas?

No es mi proyecto, ni tampoco es de este lugar, el replantear cuestiones demasiado sabidas, aparte del duro riesgo de manejar adjetivos particularmente resbaladizos: «noventayochista» (aunque también hay que tener presente que, en nuestro país, hay que repetir muchas veces y en muchos tonos las verdades más diáfanas, para que lleguen a ocupar su siempre discutido puesto). Lejos de mí afirmar, por otra parte, que *Judíos, moros y cristianos* deba su indiscutible valía a una literatura y a unas circunstancias ya lejanas: le sobran frescura y lozanía, y ángulos nuevos, para afirmar tal ligereza sin más, cómodamente. Lo que sí creo entrever es que, consecuencia de esa literatura y de esas circunstancias ya alejadas, hay, en el mundo personal de Camilo José Cela, unos cuantos supuestos que él considera válidos, elegidos libérrimamente, entre todo el acervo heredado de supuestos posibles -heredado o adquirido-. El escritor separa, escoge, de entre todo lo que a él llega, aprendido, oído o vivido, lo que cree más eficaz y adecuado a sus exigencias y a su personalísimo contorno. Esto es lo que quiero decir -y nada más- cuando recurro a noventayochista. Camilo José Cela ha aceptado -e integrado consigo mismo- unas cuantas directrices de la generación literaria que se va extinguiendo y las reelabora personalmente, les presta su calor de vida, de hombre más joven y con otra problemática. Tal [100] es la postura de los poetas de la segunda mitad del siglo XVI frente a Garcilaso e incluso la de los poetas del XVII frente a la tradición escolar grecolatina. Intentaremos ir desmenuzando esa actitud.

«Castilla, España de los largos ríos»

Castilla ha sido el gran invento generacional del 98. Una Castilla literaria, distinta de la geográfica estrictamente hablando, que llena páginas y páginas en la obra de todos los escritores de la generación. Un paisaje desolado, árido, donde la vista no puede descansar, y el alma se siente traspasada de anhelos, en perpetuo desasosiego. Un paisaje donde se encontraba ajustado correlato con una situación anímica en ruina sangrante: la llanura sin árboles, quemada bajo un sol de justicia o agrietada por el cierzo empedernido. Pero, al fin y al cabo, una criatura literaria, acomodados algunos de sus rasgos, exagerándolos, al

torcedor de una circunstancia espiritual. Pues bien, esa misma tierra de Castilla va a ser el motivo de Judíos, moros y cristianos. Ya al abrir el volumen, a manera de lema inicial, Cela ha recogido estas palabras, ajenas por añadidura: «Te aseguro que no saldré sin pena de esta Castilla la Vieja, lo mejor de España.» La posible afirmación inicial que aquí entrevemos se va confirmando a lo largo del libro. El autor delimita rigurosamente Castilla, su Castilla, es decir, procura moverse ya en un cuerpo concreto, sin la lejanía espectral de los noventayochistas.

Y procura -dice- darnos de esa comarca el color, el sabor, el olor. Hablar de su cielo, de su tierra, [101] de sus hombres y sus mujeres, de su cocina, de su bodega, de sus costumbres, de su historia, de sus manías. Una Castilla íntegra y localizada, carne y hueso, piedra y viento, palpitante, a diferencia de aquella otra del 98, poetizada, esquema puro, melodía acorde con un espíritu atormentado. Aquí se trata de observarla, interpretarla, y amarla después, lo que -reconoce Cela- resulta laborioso: «Esto es lo que tiene Castilla, que no es bonita ni fea, ni buena ni mala, ni siquiera variada o monótona, sino sorprendente y extraña, y sobrecogedora. Por eso es difícil conocerla, y aún más amarla. Pero también por eso, quizás, cuando se la conoce, se la ama y ya no se le puede volver la cara. Castilla es un poco como una droga de amargos y duros primeros sorbos, que sobresalta y espanta al forastero.» Cela es un drogado por esos sorbos amargos de la literatura de principios de siglo, la literatura que empezó a plantear a los españoles problemas que urgían, que se replantean, quizá, nuevamente aquí. Sólo así nos podemos explicar las rotundas aseveraciones del libro: «El vagabundo... se siente feliz -y también ligeramente preocupado- en estos escenarios castellanos...»; «El vagabundo lleva intención de volverse a meter... por los pardos paisajes en los que, entre tanta sequedad, se siente dichoso, como el pez en el agua». Una ecuación de igual signo reflejan esos recuerdos del unamuniano «Gredos, espalda de Castilla», o de la adaptación a la serranía del «tierras tristes, tan tristes que tienen alma», de Antonio Machado. La droga ha producido su efecto.

[102]

Antonio Machado, el hombre más bueno del mundo

Es evidente que sobre el vagabundo de Judíos, moros y cristianos opera el prestigio literario del 98. Apenas empezado su andar, hace un curioso recuento de los «más hondos y sagaces entendimientos de Castilla» en los últimos tiempos. Ahí está casi entera la nómina de los hombres preocupados por el paisaje y la realidad viva de Castilla: Unamuno, bilbaíno; Azorín, alicantino; Baroja, donostiarra; Antonio Machado, sevillano. Pero el vagabundo no se conforma con el empuje inicial que estos nombres representan, sino que añade, ampliándolos, otros que suponen, dentro de esa línea, nuevos puntos de mira, nuevas aportaciones: Rusiñol, el pintor de los verdes de Aranjuez, «castellanos al fin»; Zuloaga, guipuzcoano; Solana y Ortega, madrileños. Se tiene la impresión de que no se quiere romper con el pasado inmediato, sino que se desea eslabonarlo, encadenar nuestro hoy al ayer, por medio de sus más sólidos prestigios: Unamuno, Azorín, Machado, Ortega, el viaje de Camilo José Cela, vagabundo por el valle del Duero. Este prestigio operante y voluntariamente, gustosamente acatado, se refleja en multitud de casos a lo largo del libro.

Son esos recuerdos de Pío Baroja en Aranda de Duero -espectro de Eugenio de Aviraneta y Segovia («el vagabundo piensa que don Pío tiene razón», al hablar del Alcázar, en Camino de perfección precisamente -¿no lo habíamos recordado por oscuras razones hace unas líneas tan sólo?-, donde llega a reproducir un trozo del novelista para [103] describir el arrabal y su cochambre). Es Azorín en Ávila, recontando los cubos de la muralla. (Aquí mismo, Solana y Unamuno se asoman al borde de la página.) Zuloaga es el natural eco de Pedraza, de Turégano, de Segovia. Ya he apuntado arriba como el «Gredos, espalda de Castilla», hace vibrar el eco de Unamuno en una gran parte del libro. Valle-Inclán capitanea con sus esperpentos la galería de tipos siniestros recordados. La figura inconfundible del gran escritor gallego viene recordada, inevitablemente diríamos, al final de una narración, donde esperamos su nombre como silencio último de una melodía. Por todas partes el acoso de las preocupaciones noventayochistas, el ansia de la realidad de España, oprimen una y otra vez.

Sin embargo, hay una viva presencia en el libro, casi una voz consejera y sonando. Es la de Antonio Machado. Toda la actitud noventayochista de Judíos, moros y cristianos, tan numerosos desenvuelta, queda sublimada en el recuerdo del poeta. Una asociación de Machado y Azorín, enseñándonos esa Castilla popular y artesana, de oficios tradicionales y notables, se nos ofrece en la visita de Peñafiel, sobre el Duero: «Peñafiel es villa de arrieros y molineros, de bataneros y curtidores, de coloreros y tintoreros, de alfareros, caleros y ladrilleros, de pasteleros y boteros, de zapateros y tejedores, de plateros y hojalateros, de panaderos y chocolateros, de albarqueros y carreteros, de cabestreros y callistas...» La larga enumeración del poema de Machado al libro Castilla, de Azorín, se nos aviva en la memoria de inmediato, y nos hace ver cómo la visión de Cela es más concreta y atenta, más apegada al plural reclamo de las puertas [104] y talleres precisos, sin las fugaces evocaciones de una historia preconcebida:

Castilla -hidalgos de semblante enjuto,

rudos jaques y orondos bodegueros-,

Castilla -trajinantes y arrieros
de ojos inquietos, de mirar astuto-,
mendigos rezadores
y frailes pordioseros,
boteros, tejedores,
arcadores, perales, chicarreros,
lechuzos y rufianes,
fulleros y truhanes,
caciques y tahúres y logreros...

Pero aún hay más. El vagabundo ha ido a Segovia y pretende que su libro sea una guía, un apoyo para el viajero subsiguiente. Cela aspira a avivar, en posibles lectores futuros, las notas más profundas de la emotividad ante Segovia, sus casas, sus hombres, sus recuerdos. Segovia, nadie puede dudarle, está llena de memorias insignes, de monumentos nobilísimos. El autor va pasando revista a todos, repartiendo su humor y su inocente estado de mirón -tal un turista agobiado por la demasiada historia- para explicárnoslos; numerosas

iglesitas románicas, una catedral gótica y un acueducto romano, palacios, torres, patios, el Alcázar, etc. Pero ese estado de ánimo se quebranta por un vientecillo emocionado, en la auténtica peregrinación a la casa de Antonio Machado. Estremecido avance, camino del Callejón de los Azotados, antes Desamparados, donde el vagabundo va a dormir una noche. Toda la tristeza doliente de esa habitación «de profesor con poco dinero» se agolpa en una vigilante resonancia, despierta sobre el frío [105] mañanero, cuando el vagabundo abandona la casa. Ya no nos puede extrañar nada que su mirada prefiera el juego de unos niños en la plaza provinciana a las solemnes y erguidas catedrales, como opinaba Machado, porque «el vagabundo -¡que Dios y don Antonio le perdonen!- se permite el lujo de pensar lo mismo». Un humor entristecido, detrás del que se adivina una agazapada ternura, nos hace sonreír al leer ese «permitirse un lujo» de la frasecilla copiada: raro capricho del que el vagabundo «procura no privarse». ¿Podrá extrañarse nadie ahora de que, al comenzar el Viaje a la Alcarria, recién salido de su casa, el vagabundo recuerde, entre la bruma de la ciudad despezándose, unos versos de Antonio Machado, el hombre de alma más limpia que jamás existió? Sí, estos viajes son para ver las gentes, sus

caravanas de tristeza,

gentes que

laboran, pasan y sueñan,
y un día como tantos
descansan bajo la tierra.

Evidentemente, aquí no se engaña a nadie. La voz de unos cuantos hombres con obra plena y excelente está operando sobre nuestro vagabundo.

«Entre los poetas míos tiene Manrique un altar»

Hagamos una cala más en el meollo de este libro. Nos encontramos alusiones literarias, intercaladas en el texto. Unas veces es el recuerdo de eminentes escritores, [106] nombres que ocupan ya un lugar intocable en la historia literaria. Otras veces, con ese vivo reclamo de la bastardilla y de su colocación en el centro de la página, nos brotan versos. Conocidos versos, ecos de lecturas o de actitudes poéticas familiares. ¿Cómo son esos nombres, esas poesías engarzadas en Judíos, moros y cristianos? Y otra vez nos encontramos con una disposición ya madura. Es Azorín el autor de los tan traídos y llevados artículos en torno a la famosa generación del 98. Y allí se nos dice del amor que sintió por los primitivos esa generación. Sí, hay una vena de reconocimiento, de placentera identidad con los primitivos, que llena toda la literatura de principios de siglo. Su análisis nos llevaría muy lejos (prerrafaelismo inglés, modernismo, evocaciones de Botticelli en Rubén Darío y en Valle-Inclán, etc.). Es el estremecido recuerdo de Berceo y de Manrique en los versos de Antonio Machado, el elogio de Juan Ruiz en La voluntad. O, en el fondo, y Dios sepa por qué oscuros azares de la peripecia intelectual, la exhumación admirable de toda la Edad Media por Ramón Menéndez Pidal. Volvamos a nuestro libro. Y nos tropezamos de nuevo con el

bueno de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, el del cuello recio y la nariz grande, cruzador del Guadarrama por los caminos del siglo XIV:

Pasando una mañana
por el puerto de Malangosto
salteome una serrana
a la asomada del rostro.

Y nos encontramos con don Juan Manuel, el que puso punto final a su Conde Lucanor «trece años antes de la peste de Florencia, con la que nace el [107] Decamerón, de Boccaccio»; el príncipe don Juan Manuel, «creador del género novelesco», dice Camilo José Cela con una no disimulada simpatía, sintiéndose heredero y deudor del viejo noble preocupado por las palabras y su compostura. Aún una vez más, páginas adelante, otro primitivo: Jorge Manrique: «Entre los poetas míos, tiene Manrique un altar», cantaba Antonio Machado. Para acordar con el sentido de ruina, de muerte, de una vieja ciudad castellana, sumida en agonía interminable, la literatura española ofrecería multitud de ilustres testimonios, que Cela, sin duda alguna, conoce. Y, sin embargo, ha sido la voz de Jorge Manrique la elegida:

Dezidme, la fermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
y la fuerça corporal
de joventud,
todo se torna graveza
cuando llega el arrabal
de senectud.

No, no digamos como pretexto que cayó en Manrique por ser más fácil, más conocido, más a mano. Afirmar eso sería puerilidad. La cita de Manrique obedece a algo más hondo, entrañable, doliente, quizá compadecido. La misma ortografía arcaizante viene a demostrarlo, haciendo un escondido guiño de asentimiento desde su fuerça, así, con cedilla, o su joventud, o esa f-, inicial de fermosura, tan henchida de lejanías [108] (falta solamente arraval, para mantener el texto de la antología Poesía de la Edad Media, de Dámaso Alonso). Sí, no se trata de una simple coincidencia.

Análoga disposición indican los recuerdos épicos, recreados una vez más, en su ya larguísima vida literaria. Verdad es que las citas de la gesta de los Infantes de Lara son circunstanciales y muy breves. Pero ¿y esa nueva versión de un trozo del Poema del Cid? Es verdad que a Camilo José Cela no le gusta darse aires de filólogo, ni mirar de costadillo, pero lo cierto es que esta asomada del viejo poema es una tarea de filólogo de verdad, de filólogo de carne y hueso. Un trocito del Cid viejo, el hallazgo de las escarnecidas Sol y Elvira en el robledo de Corpes, trae a esta Guía de Castilla la Vieja el afán de los

traductores del Poema (Salinas, Alfonso Reyes), continuadores de una de las vías más llenas de sentido de la vida española de mil novecientos y tantos. Otra vez Camilo José Cela anudándose por encima de hombres y de años a una ya noble tradición. Todavía le atan más a la tradición más eficaz de la literatura nacional -a la vez que a la debilidad por lo primitivo- los recuerdos de las canciones tradicionales, viejas de tiempo y de penas, ya sin fecha posible ni condición episódica. Eso es el recuerdo del zéjel de Lope de Vega:

Hoy, segadores de España,
vení a ver a la Moraña,

que sí, será, como Camilo José Cela dice -¿por qué despistar, por qué esa inútil excusa?-, un ripio ilustre, pero que instala a Lope en un mundo popular -ya insistiremos sobre la preocupación popular noventayochista, también aquí reflejada- y antiquísimo, [109] es decir, primitivo. Lo mismo que esa fantasía pasajera, aguas del Duero abajo:

Vi los barcos, madre,
vilos y no me valen
.....
Sus camisas, madre,
vilas y no me valen,

avivada aún más por esa muchacha bañándose, téticas al viento, a la que se dedica otra cancioncilla vieja:

No me las enseñes más,
que me matarás...

Sí, Diego Sánchez de Badajoz, y el Cancionero de Barbieri, y otra vez el Cancionero de Upsala, y el Cancionero llamado Danza de galanes, y un villancico de Vázquez, y..., y... Tradición que nos lleva lejos, a una época de desnudez pura, primitivismo de verdad.

Canciones, canciones de boca en boca. Voz de la calle, perpetuada ya para siempre en los viejos cancioneros musicales, y exhibida con una unción extraordinaria, haciéndola funcionar nuevamente en el acaecer de la vida, al borde de un camino, en una ribera sombreada. Un papel análogo desempeñan las citas de canciones populares en otros pasajes del libro. Canciones de corro -En el fondo del mar, como las llaves-; cantares -En la venta, Juanilla-; romancillos -De Francia vengo, señora, / traigo un hilo portugués-; folklore de coro excursionista -Ondiñas veñen-, o de cancionero regional -Al olivo, al olivo-, o la música estremecida de soledad en lo alto de un monte -Una palomita blanca / que ayer tarde [110] bajó al rido- (¡Aquellas niñas de Sacedón, que, en el atardecer alcarreño, cantan Yo soy la viudita / del conde Laurel, / ¡quisiera casarme y / no tengo con quién!). Conjunción de primitivismo y de obsesión literaria por lo popular. Lejos, muy lejos de las primeras desazones primitivistas del siglo pasado; en sus finales, pero floración del mismo tronco.

Y, como siempre, otros recuerdos literarios. El paisaje se amplía, se ensancha en dimensiones justas. Estamos ya muy lejos de esos momentos de revisión del pasado literario que los hombres del 98 se propusieron en 1900. Ya no vamos a ver cómo se

destaca lo falso de la picaresca, o la grandilocuencia de algunos diálogos cervantinos (en La gitanilla por ejemplo, comentada en La voluntad, de Azorín). Así, Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso sirven en varias ocasiones de norte eficaz a esta guía en carne viva: bullicio del Azoguejo segoviano, popular y festero; ternura del Tormes adolescente en la vega de Alba (ya no vamos a encontrar posturas agrias contra la filosofía campoamoriana, sino, como ocurre en Del Miño al Bidasoa, una divertida conversación entre el vagabundo y la estatua de Campoamor, charla repleta de gracia, de comprensiva ironía). Y, por último, en este ensanchar las sombras de un pasado, aparece, un poco perdido en los renglones, Pérez Galdós.

Muy curioso este guiño de Galdós, en Judíos, moros y cristianos. (La huella de Pérez Galdós en la novela posterior a él está todavía por estudiar, y supongo que dará muchas sorpresas). Para Galdós ha habido, en la revolucionaria y protestona generación del 98, muy agudos ataques -Don Benito, el garbancero-, pero, asimismo, muchas palabras generosas y reconocidas. [111] La generación tan discutida ha amado el paisaje y lo ha incorporado a la literatura con un brillo deslumbrador, inigualable. Amor al paisaje de Castilla y peregrinación por él es este libro de Cela. Pues bien: Azorín, en su Paisaje de España visto por los españoles, pone a Galdós como ejemplo de escritor que ha visto el paisaje de Castilla. Se trata del prólogo a Vieja España, de José María Salaverría (Madrid, 1907). Es muy posible que Camilo José Cela, hombre bien informado y repleto de curiosidades, haya tenido en sus manos el libro de Salaverría; pero no creo que sea un libro muy manejado hoy. En cambio, la cita de Galdós ante Madrigal de las Altas Torres es la misma que el propio Azorín destaca en su delicioso libro: «Este pueblo (Madrigal) y Viana, en la ribera de Navarra, son los más vetustos y sepulcrales» de toda España. ¿Recuerdo involuntario, expresa gratitud? Integración en un mundo de lecturas conforme con la propia personalidad, de la que es imposible prescindir sin traicionarse gravemente.

«Navares de Ayuso colecciona despoblados»

Amor a los viejos pueblos. He aquí otro de los rasgos de la espiritualidad noventayochista. La vieja ciudad castellana, polvorienta, en prolongado e inevitable derruirse, los pueblecillos insignificantes, olvidados en la llanura o en el lomo de las sierras, donde restos heráldicos e iglesias deslumbrantes revelan un pasado huido. Esos han sido lugares de especial delectación para la búsqueda de España, ocupación primordial de un grupo de hombres excepcionales, allá [112] en los primeros años del siglo. Un pueblecito, Los pueblos, de Azorín, y numerosas páginas de Unamuno en sus Ensayos o en Andanzas y visiones españolas, son prueba rotunda de esta mirada lenta, encariñada. Abramsos Judíos, moros y cristianos otra vez. Y seguimos teniendo viva esa raíz, profunda, nutridora de nuevos y valiosos frutos. Pueblos y más pueblos, lugares y lugarejos son los personajes reales del libro, a veces solamente enunciados, lanzados a la contemplación del lector tan sólo con el prestigio de sus nombres: nombres de viejas ciudades y de venerables templos o abadías, enfermas de pasado brillante, o los insignificantes caseríos olvidados en el llano extendido al sol implacable. Madrigal de las Altas Torres, Arévalo, Medina del Campo, orgullo de una torre, de un castillo en ruinas, a solas con sus recuerdos. «Al vagabundo, al cruzar estas viejas ciudades muertas y señoriles, gloriosas, militares y

olvidadas, le queda flotando sobre el corazón una tenue nube de amarguilla conformidad, de resignada y paciente melancolía.» Ésta es la actitud del vagabundo frente a la quietud soñolienta de Pedraza, por ejemplo, «pueblo de aire militar y derrotado», o de Turégano, el pueblo segoviano de los cuadros de Solana y Zuloaga: Turégano, «como Pedraza y como tantos y tantos pueblos castellanos viejos, ya fue más de lo que hoy llega a ser.» «Turégano es testigo de un inmenso mundo de fiera lucha y de lenta y despiadada agonía». La ciudad decrepita, las piedras linajudas en desmoronamiento permanente producen tristeza, y a veces un encogerse de hombros saturado de amargura: «El vagabundo, ante estas piedras que sufren como sufren los hombres, no puede evitar que le invada el alma [113] una tristeza infinita. El vagabundo a veces es muy sentimental. Otras veces, en cambio, nada le importa nada, y lo único que quiere es dormir.» Este apenarse por el decaimiento -bien llena de humo la erguida cabeza- brota en repetidas ocasiones. Véase, por ejemplo, lo que dice de Villatoro. En Villatoro -nuevamente la afición a lo primitivo- el vagabundo acaricia emocionadamente los toricos ibéricos de la plaza. El resto del pueblo ya no despierta tanta emoción: «...con lo poco que queda de su castillo y con lo que el tiempo va dejando de su vieja parroquia, tiene un aire noble, vetusto y vergonzante, de hidalgo venido a menos: de hidalgo que ya que no la panza, sigue manteniendo la frente en alto y orgullosa». Y quedan luego esos innumerables pueblos minúsculos, sangre de España, donde el tiempo pasa despacio y los sinsabores más leves adquieren caracteres de tragedia inmensa: unas pocas casas pegadas heroicamente al terruño inhóspito: «El vagabundo siente muy dentro de su corazón a estos pueblos minúsculos, olvidados, aislados, polvorientos, grises, que imploran sin demasiado entusiasmo el milagro del cielo, porque ya escarmentaron hace siglos de las terrenas administraciones...» Trasunto de Antonio Azorín, de Los pueblos, de Un pueblecito. Olor honrado de las aldeas, de los zaguanes profundos y frescos, de tahonas y lagares, de ajeteo tranquilo bajo las campanadas reglamentadoras. La voz de Miguel de Unamuno vuelve a sonar al oído, sosegada: «Recorriendo estos viejos pueblos castellanos, tan espaciosos, tan llenos de un cielo lleno de luz, sobre esta tierra serena y reposada, junto a estos pequeños ríos sobrios, es [114] como el espíritu se siente atraído por sus raíces a lo eterno de la casta.»

Ahora entendemos muy bien el tono apesadumbrado de la visita a Pastrana en el Viaje a la Alcarria. Vemos perfectamente el gesto del viajero al ver cómo se saquea la antigua alcoba de la princesa de Éboli, en el palacio ducal, arrancando los maravillosos azulejos a punta de navaja, y vemos cómo es de tangible la amenaza de desmoronamiento de los viejos artesonados. En Pastrana, ciudad bella como pocas, «podría encontrarse quizás la clave de algo que sucede en España con más frecuencia de la necesaria. El pasado esplendor agobia, y, para colmo, agosta las voluntades: y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos, y, al final, sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez, ya son como un caritativo e inútil valor entendido.»

«...Chapuzarnos de pueblo...»

Camilo José Cela se nos va apareciendo, en consecuencia, dentro de un magisterio muy bien aprendido. Huellas de Miguel de Unamuno, camino de Medina del Campo a Olmedo, haciendo el trayecto a pie, o ayudándose con el carro de unos trajinantes de vino. Llegada a Arévalo de Camilo José Cela y de Unamuno, muchos años de por medio entre cada arribada. Para los dos, el ancho cielo sobre la confluencia [115] del Adaja y del Arevalillo, y los recuerdos de los añejos acaeceres dentro del castillo. Las plazuelas de la villa dan para los viajeros su mejor resonancia. Persecución de la vida auténtica, esfuerzo por encontrar la raíz más leal y nutricia de la casta española. Dentro de esas viejas ciudades vivirá un pueblo, del que se sabe muy poco, y al que los hombres del 98 intentaron poner asedio para captar sus vivencias más puras. Creo que, a fuerza de preocupación, no lo consiguieron, o al menos se les escaparon muchas facetas de su vivir. Pero enseñaron a amarlas a todos sus sucesores. Esto es lo que consigue Camilo José Cela: darnos una -y no entristecida- visión, mezcla de ternura y socarronería, de esa casta tan buscada y rebuscada. Porque dentro de estos pueblos tan llenos de luz y de recuerdos para la literatura de principios de siglo, hay, ahora, en los libros de Cela, gente, mucha gente, charlando, cantando, sufriendo, odiando, gentes con diabetes y los recibos de la contribución en apremio, pobre gente que se negocia hora a hora el pan de cada día, más esquivo y difícil por momentos. Ese pueblo lee, canta, ríe, se desentiende, blasfema. Unamuno se quejaba de que se ignorase qué cosas leía el pueblo, o qué coplas cantaba: «Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya, y nadie para su atención en las coplas de los ciegos, en los pliegos de cordel y en los novelones de a cuartillo de real la entrega, que sirven de pasto aún a los que no saben leer y los oyen. Nadie pregunta qué libros se ennegrecen en los fogones de las alquerías y se deletrean en los corrillos de los labriegos...» «...alimenta el pueblo su fantasía con las viejas leyendas europeas de los ciclos bretón y carolingio, con [116] héroes que han corrido el mundo entero, y mezcla a las hazañas de los Doce Pares, de Valdovinos o Tirante el Blanco, guapezas de José María o heroicidades de nuestras guerras civiles». Pues aquí tiene hoy, muchos años después, un español que renuncia a su comodidad, que no viaja en coche-cama ni en lujoso automóvil, que se para a la entrada de un calvario para oír al pueblo cantar Jalisco nunca pierde -no romances, no viejas canciones- o Por el humo se sabe dónde está el fuego «desafinando como condenados». Un español que en la Plaza del Coso, de Peñafiel, la amenazadora vigilancia del castillo sobre el Duero en lo alto, congrega a las gentes agitando una campanilla -prestada por Paquito, monago tartaja del convento de Santa Clara- y recita La desesperación, de Espronceda, El tren expreso, de Campoamor, y La casada infiel, de Federico García Lorca. Los hombres, preguntón Miguel de Unamuno, se declararon por La casada, las mujeres por Campoamor. Pueblo, pueblo de España, cambiante y vivo, que puede seguir dando vueltas a su lugarillo, montado en un burro la noche de una boda, como en Miño de Santisteban, o que considerará más bonita [117] La Granja que El Escorial; que lleno de hidalgos sin oficio -¡sombra de Marcos de Obregón!: «como usted sabe, en Castilla los hidalgos no tenemos oficio, aunque con los revueltos tiempos que corren, también nos hayamos quedado sin beneficio»-, despioja paciente y cachazudamente su miseria al sol: «...subido sobre un montón de grava del camino, don Toribio de Mogrovejo de Ortiz de la Seca y de Castilmimbre de Fuentespreadas y de López de Valdeavellano, se despiojaba paciente, antiguo y orgulloso, igual que el gavián». Este don Toribio, hidalgo de largo nombre campanudo, sin tierra donde caerse muerto, ¿no es un pariente cercano de aquel otro don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, que en el Buscón, de Quevedo, aparece, también caminos de Castilla adentro?.

Pueblo, sí, oscuras gentes celosas de su inútil tratamiento y su solar ilusorio y arruinado. Gentes que convergen, la azada al hombro, por las carreteras de [118] atardecida, al calor de la querencia -abundantísimos en Viaje a la Alcarria. Pueblo que es el componente fundamental de España, la gran pregunta siempre en carne viva, la España que es siempre la gran aventura penosa de los españoles: «Al vagabundo, que ama a España sobre todas las cosas, le duele ver que a España, desde hace trescientos o cuatrocientos años, se la vienen merendando, sin treguas ni piedad, la estulticia, la soberbia y la socarronería». Dolor de España, el problema acuciante y perentorio, la gran incógnita de todas las mañanas y la gran insatisfacción de todos los atardeceres, una insidiosa fatiga orillando las tareas: «El vagabundo, a la vista de los perdidos toros de Guisando, se siente casi dichoso al encontrarlos tan pobres, tan mudos, tan recoletos. Quizá estén mejor así -amarga imagen de España- vivos de milagro. Al vagabundo, los ajados y siempre mal afeitados, los ulcerosos y aparatosos maceros de las grandes solemnidades, le producen la misma honda tristeza que las purpurinas que regurgitan las fuerzas vivas en las inauguraciones y en las conmemoraciones.» Sí, esta España difícil y contradictoria, siempre en litigio y siempre furiosamente amada, pero externamente poco agradable. Esa purpurina equivale, saltando por encima de muchos almanaques, a las estatuas detestables recordadas por Pío Baroja en Divagaciones apasionadas: «Un fracaso más, una tontería [119] más, significan en nuestro país una serie de estatuas detestables más.»

Otra vez «primores de lo vulgar»

Y aún quedan en pie numerosos detalles, aquí y allá, asomándose taimados y recordando con su leve insinuación que Camilo José Cela se ha insertado en un mundo cultural de determinados límites, de paisajes concretos. Son las preferencias ejercidas ante lo vivo, lo palpitante, transido de humanidad: «...al vagabundo le azaran los monumentos. El vagabundo prefiere una muchacha peinándose la mata de pelo ante un espejillo de seis reales a la puerta de una choza de adobes, a una catedral gótica o a un jardín de estilo francés.» Es el recuerdo de Machado, decidido por los niños que juegetean en las plazuelas, las golondrinas de las torres, las hierbas de las callejas y los tejados. Es el entusiasmo por lo pequeño, lo diminuto, lo que aparentemente es incapaz de figurar en la brillante historia, que queda, quizá, lo más henchido de hombre, de vigiliadas y desvelos: «Sin restarles méritos (a las catedrales), el vagabundo prefiere los monumentos menos aparatosos, menos espectaculares y grandilocuentes. El vagabundo siente una especial ternura por estas piedras nómadas, por estas piedras que nadie parece querer...» Las palabras sobre los pesos operantes en el catolicismo español, o sobre los pregones -un recuerdo de Solana-, la simpatía por el románico y, sobre todo, el tono de encendida ternura compasiva por el desheredado, el incapaz, ese desfile de tontos o medio tontos de pueblo, en Piedrahíta, en [120] Ávila -Merejo, el gran Merejo, buen personaje de Pintura zuloaguesca o solanesca-, o la dulcísima expresión del muchacho que regala una trucha al vagabundo en Hoyos del Espino... Sí: todo contribuye a poner de manifiesto una mirada lentísima y aguda para el mundo pequeño y desvalido, el mundo que hace la intrahistoria, la realidad sangrante de cada hora. Una mirada disolviéndose en gruñona ternura.

Ahora, y otra vez hacemos un giro hacia atrás, entendemos muy bien algunos trances del Viaje a la Alcarria y Del Miño al Bidasoa. Esa niña que corta lirios «en silencio», a la orilla del camino de Brihuega, o el que, con parálisis infantil, toma el sol en una puerta de Cifuentes, leyendo, pensativamente, los cuentos de Andersen («...algunas noches, cuando lo meten en la cama, se le oye llorar en voz baja, durante mucho tiempo hasta que se duerme...»), demuestran esa ternura espontánea, recogida, que se impone poco a poco, taladrando. Aún más con ese tonto de Budia, «a quien falta un ojo. Camina rígido, hierático, con lentitud, y va rodeado por dos docenas de muchachos que lo miran en silencio. El tonto tiene una descalabradura, aún sangrante, en la cabeza, y un aire de una profunda tristeza, de una inusitada tristeza en todo su ademán. Anda arrastrando los pies, apoyado sobre un bastón de cayado, con el espinazo doblado y el pecho hundido. Con una voz chillona, estremecedora, el tonto canta:

Jesús de mi vida,
Jesús de mi amor,
ábreme la herida
de tu corazón. [121]

Una mujer con un niño a cuestas se ha asomado a un portal: -¡Lástima no reventases, perro!»

Ese sentimiento está muy vivo en todo el libro; es el que hace contemplar a los niños jugando al balón en la plaza, o las niñas saltando a la comba; el que le hace ver la iglesia monumental, deteniéndose sobre todo en la orla de rosas de té del pórtico; etc. Mirada que ya se hace consustancial con el escritor, y que encontraremos en toda su obra, a veces pudorosamente disimulada.

«Inteligencia, dame el nombre exacto de las cosas»

Es el propio Azorín, y en el mismo artículo tantas veces aducido, quien enuncia, como rasgo de los hombres del 98, la preocupación por el idioma. Esa generación, dice Azorín, «se esfuerza en acercarse a la realidad y en desarticular el idioma, en agudizarlo, en aportar a él viejas palabras, con objeto de aprisionar menuda y fuertemente esa realidad». Corresponde a Azorín el haber renovado el léxico literario, llenándolo de voces -nombres, por lo general- saturadas de vida popular, olvidadas hacía mucho tiempo por el habla empobrecida de los realistas y de las ciudades. Una brisa de campo y mar, de montes y de llanuras de toda España, orea las páginas azorinianas. Gabriel Miró es otro buen ejemplo de este paladeo de los nombres. Frutos, pájaros, hierbas, tareas del campo, útiles de labor, viejas costumbres, designaciones de los pequeños accidentes del terreno, oficios desaparecidos, etcétera, entrando orgullosamente en la andadura de la prosa literaria española, dándole una dimensión [122] nueva. Unamuno no se queda atrás, si bien más localizados geográficamente sus afanes (y más filólogo), es más limitada su aportación. Ahora, Camilo José Cela ensancha una vez más aquel quehacer, tenazmente, al servicio de la gran fortuna común del idioma, patrimonio nobilísimo frecuentemente descuidado por la mayoría de los que dicen vivir de él o para él. Recordemos los montones de voces que nos

asaltan, delicadamente resurgidas, desde las páginas de Clásicos y Modernos, o de Una hora de España, o de Castilla, o de España. ¡Qué nueva vida, flora, fauna, viento vivo y bueno! Judíos, moros y cristianos despierta ecos análogos. Son esos -cito sin orden, llevado solamente de mi sana alegría al reconocerlas, ordenándose en la aventura lingüística de miles de expediciones, pequeñas o grandes, por las tierras de España o por el diccionario; es mi oficio, al fin y al cabo-: alfandoque, sequillos, charamusca (¡algunas voces son americanas, con absoluta vigencia!), nuégados, esfiladres, alarifazgo, alcabala, tercias reales, martiniegas, almadraque, peringosa, marmarisola, trepeletre, pindajo, carrasquillas, tranquillón, salmerón, alperchín, azacayas, tronga, guirlopa, cibiérgueda, tángana, tarángana y tantas más... Los innumerables nombres del pino, ¡con qué frescor de primera mano, inocencia absoluta, los enumera Cela!: negrales, rodenos, salgareños, pudios, albares, royos, blanquillos. Con igual asombro se enumeran voces que no son más que meras dislocaciones fonéticas: -joyuela, ameal- o semánticas: carear. Preocupación por los nombres, por la voz exacta que despierte, a su conjuro, la hora, la sazón, la trascendencia toda de la porcioncilla de esta tierra de Dios, donde penamos y sobrevivimos. [123] Esto justifica la anhelante disposición de Camilo José Cela por recoger y usar el mayor número posible de apodos: Petaca, Tahonerito, Verduras, Tiriti, Baulero, Candil, Gangrena, Pegotechico, Túnel, Brazo fuerte, Chuletas, Gilillo, Cuerpo limpio, Chuchi, Cometa, Broncista, Fideísta, Panojista, Pelón, Ostioncito, Veneno chico, Fresquito de Valladolid, Lechuga... Preocupación, viva preocupación por el léxico. A veces, piensa el vagabundo, las palabras se salvan por su propia nobleza y sonoridad: «No es malo hablar del Gargantón, ni del Berrueco, ni de la Cabeza nevada, ni del Calvitero; tampoco lo es guardar los viejos adjetivos: El Venteadero, Olla Nevada Cimera, Los Pinarejos. Lo malo para el vagabundo es mezclar la pulida palabra del señorito con el paisaje agreste del pastor. De esa coyunda no pueden nacer sino hijos muertos. En España -viejo país-, cada rincón tiene su nombre, no hay más que buscarlo.» Sí, hay que buscarlo. Nunca se agradecerá bastante a Camilo José Cela este fervoroso esquilmo de la lengua, hecho con toda conciencia, luminosamente. Tradición noble, noblemente aprendida y más noblemente aún perseguida. Basta, para darse una idea ajustada de ello, comparar el vocabulario que Miguel de Unamuno se vio obligado a poner al final de su Vida de don Quijote y Sancho, con los que figuran en Judíos, moros y cristianos, uno de ellos de una jerga, el barallete. Integración de un puñado de españoles aparte, empeñosamente encerrados en su secreto hasta estas páginas, ya superados en la plural disciplina de la convivencia. Otro tanto significan los signos de los mendigos. Lengua, vida, comunicación. De todo eso van siendo buenos ejemplos los libros de Camilo José Cela. [124]

Y ahora un nuevo rodeo hacia los otros libros de viajes: nombres, nombres asomando a cada paso del viajero que atraviesa la Alcarria: topónimos menores, apodos de los habitantes (judíos, perjuros, pantorrilludos, cuculleros, miserables, rascapieles, tiñosos, tramposos, gamellones); los matices semánticos de la región (posada, parador, fonda, mesón), nombres evocadores de las viejas calles, en las viejas ciudades (Boteros, de las Damas, del Toro, del Altozano, del Regachal, del Heruelo, Real, Estepa, Hastial, Bronce, Hospital), de los paradores (Parador antiguo de Juan Nuevo); un regusto de estampa azoriniana despiertan las enumeraciones de la vegetación: «en el monte de la dehesa, la vegetación es dura, balsámica, una vegetación de espinos, de romero, de espliego, de salvia, de mejorana, de retamas, de aliagas, de matapollos, de cantueso, de jaras, de chaparros y de tomillos; una vegetación que casi no se ve, pero que marea respirarla».

Este rasgo, tan hondo como el de la mirada penetrante hacia todas las cosas externas y menudas, surgirá ya en toda la obra de Camilo José Cela: es su más evidente marchamo de escritor, ese rebuscar en la entraña del idioma, hablado o escrito, hasta encontrar la voz justa, olvidada o no, que ponga ante los [125] ojos la realidad viva de sus criaturas. En *Del Miño al Bidasoa*, naturalmente, no falta esta tarea. Valga solamente a manera de ejemplo, el capítulo donde el vagabundo se encuentra con don Ferreol, el folklorista; los apodosos que se aplican a los naturales de numerosísimos pueblos santanderinos desfilan por allí; también hay los nombres de calles, en el viejo Mondoñedo (del Perejil y de la Princesa, de Fuentevieja y de San Roque, de las Angustias y de los Remedios) y nombres de barcos: «al vagabundo le gustan mucho los románticos, los elegíacos, los confusos y remotos nombres de los barcos»... «Santelmo, Dos Hermanas, Bella Juanita, Tabeirón...»

Esta voluntad de estilo es la que nos explica el tono decididamente coloquial y rural (en el más noble sentido) de la lengua de Camilo José Cela. De ahí la abundancia de voces que una retórica siquiera tenuemente cuidada, académica, preciosista, desterraría por escatológicas, poco pudorosas o, simplemente, demasiado directas o infantiles, y de las que no voy a dar ejemplos. Léxico, sin embargo, insustituible en esta andadura intelectual. De ahí también la presencia de copiosos refranes y frasecillas hechas o proverbiales, la mayor parte incorporados a la narración, diluidos en el diálogo, como ha ocurrido siempre (en *Lope de Vega*, por ejemplo) que el idioma artístico se vuelve hacia ellos sin exhibición de humanista: como *Perico por su casa*; como *alma que lleva el diablo*; servir lo mismo para un roto que para un descosido; como *Dios manda*; tener o no tener vela en este entierro; lo que hay en España es de los españoles; no dejar títere con cabeza; no es oro todo lo que reluce; el infierno está empedrado de buenas intenciones; y las que te rondaré, [126] *morena*, *Ávila*, tierra de cantos y de santos; saber hasta latín; para todos los gustos; ver la paja en el ojo ajeno; cuanto menos bultos, más claridad; meterse a redentor; mirar por encima del hombro; *buey suelto*, bien se lame; de grandes cenas están las sepulturas llenas; la ocasión la pintan calva; Dios lo coja confesado; a troche y moche; quien bien quiere a Beltrán, bien quiere a su can; al mal tiempo, buena cara; meterse en un belén; camina y Dios dirá, párate y guarda para mañana; aguarraditas de abril, unas ir y otras venir; etc., etc., etc. Al lado de este repertorio vivo, que sería interminable en los libros de viajes, encontramos algún refrán viejo, lleno de contenido histórico o local: «Cuando vieres mujer medinesa, mete a tu marido detrás de la artesa», o bien: «Quien de Castilla señor quiera ser, a Arévalo y a Olmedo de su parte ha de tener», y «Agua de Duero, caldo de gallina». En fin, todo contribuye, aunadamente, empeñosamente, gozosamente, a darnos la sensación de un escritor que se siente «un poco gorrión del cielo, y gazapo del monte, y can de los caminos, que ata menos, Dios lo sabe, que sentirse contribuyente». Contenido tradicional, personajes de picaresca, regusto adormilado en la voz del pueblo, ¿no nos suena todo esto a los momentos más logrados de la literatura española?

Una escapada a Galicia

Para terminar con este examen de los libros de viajes recordaremos un hecho importante. El noventayochismo que, como vengo señalando, es eficaz e insoslayable, se

matiza con algo más. No solamente Castilla, sino más tierras de España. Del Miño al Bidasoa [127] es el gran ejemplo. Camilo José Cela es gallego, y se siente a gusto en el aire y el campo de Galicia, andando, vagabundo, por las calles de Santiago de Compostela, con el mismo sosiego y placer que tuvo al recorrerlas de niño. Como gallego, se ha criado en el ambiente de encantos y meiguice, de la brujería casera y de la soterraña superstición típicas de la comarca. Por esto, con toda naturalidad puede llevar un ataúd en la romería de Santa Marta de Ribarteme, y encuentra natural que un monaguillo ande a bastonazos con un alma en pena, y supone que unas nubes andan sobre el cielo de Betanzos en estrecha relación con las brujas, o expresa su miedo por los espíritus. Es el pulso de la tierra propia (obsérvese que apenas sale Galicia en los primeros noventayochistas), que brota del hondón más auténtico. Incluso en Judíos, moros y cristianos aparece algo que recuerda, vivamente, esta condición de familiaridad con los fantasmas. No quiero decir, claro es, que el conjunto de almas en pena, encrucijada al canto y Santa Compañía desfilando entre la niebla, sea la exteriorización más íntima de la vida galaica, sino que llamo la atención sobre la gustosa complacencia con que la mentalidad gallega se deja influir por el mundo sobrenatural. En todo Judíos, moros y cristianos, libro donde el sol llena diáfano la totalidad de las páginas, donde se esquivan, pudorosamente casi, las hazañas nocturnas, hay solamente un episodio escalofriante, con poderes extrahumanos pesando: el alobamiento. Admirables páginas ésas del caminante que empieza a sufrir los efectos del asedio astuto del lobo. A diferencia de los cuentecillos de Valle-Inclán, donde el elemento ultraterreno representa el papel principal, aquí sabiendo [128] perfectamente qué y cómo ha de ocurrir, Cela logra dar la sensación de escalofrío, de horror, tan solo con la desnudez de su habla. Episodio admirable de veras en la ensambladura total del libro.

Allá abajo, Andalucía

En el Primer viaje andaluz, Cela insiste, con sabiduría ya trabada, madura, sobre los caracteres -todos, todos y cada uno- que he venido señalando para los precedentes libros de viajes. La voz de Camilo José Cela suena en la peregrinación andaluza con un eco de sosegada seguridad en lo que se viene diciendo, muy definido y preciso: eco que quizá no había en los libros anteriores. Eco que no es otra cosa que la resonancia de la madurez y, también, la serenidad de la experiente costumbre.

No sería nada difícil ni trabajoso incorporar el Viaje andaluz, desmenuzándolo, en los diversos apartados que he indicado arriba para sus hermanos mayores. Sea el primero el de las autoridades literarias -¿literarias?, ¿no son ya vida plena, incorporada irremediabilmente?-. Nos encontramos, por diversas razones -y con algunos nombres varias veces-, con Quevedo, «bordón de perdidos», con Vicente Espinel, con Gregorio Guadaña, con Castillo Solórzano, con Estebanillo González, unas veces citados por su nombre, otras por la evolución directa de sus criaturas. Es natural tropezarse con Góngora en Córdoba y con numerosos nombres en Sevilla: Lope de Vega, Bécquer, Arias Montano. En varias ocasiones, las circunstancias evocarán a Fernando Villalón, a Gerardo [129] Diego, a Juan Ramón Jiménez, a Pedro Salinas. Vemos de nuevo cómo el pasado literario inmediato no solamente no se desdeña, sino que sigue vigente y celosamente guardado: buena prueba, la respetuosa peregrinación a la casa de Juan Ramón en Moguer, episodio

que nos recuerda la parecida -¡más honda, claro es!- expedición segoviana a la casa de Antonio Machado, en Judíos, moros y cristianos. Pero, y nos interesa muchísimo, hay que destacar la primordial presencia de otros nombres: Antonio Machado es compañero del vagabundo en casi todo el viaje: Córdoba, el olmo seco, la luz de Sevilla, la mujer manchega. En las primeras páginas nos encontramos con Miguel de Unamuno, «mentor de andariegos». El regodeo en la carroña del arrabal (que no es afinidad o dialectología tremendista, sino lo popular, lo pueblo que acosa a las ciudades) nos viene de la mano de Gutiérrez Solana y de Pío Baroja: «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 gilís con las arteras suertes de la carteta. Don José Solana y don Pío Baroja, desde el otro mundo y amigados ya, contemplan -tíernos y estremecidos, como en vida fueron- el agrio y desheredado tejemaneje de sus criaturas. Un gallo portugués, rabón y con el gañote pelado, se hincha de mierda en la cuneta.» (Obsérvese la descarnada luz radiante que rodea todo lo enunciado, sin matices, ni penumbras, ni contrastes, lo que acentúa aún más la trágica desolación del suburbio.) Pío Baroja se recuerda también (el Baroja [130] de La feria de los discretos), en Córdoba. Con este mismo motivo se cita el Azorín del Paisaje de España visto por los españoles -¿no nos confirma esto, indirectamente y con la cálida evidencia de la corazonada, la suposición que aventurábamos para el recuerdo de Galdós ante Madrigal de las Altas Torres?-. También recordamos a Azorín cuando el vagabundo, al pasar por Getafe, nos habla del extraño y olvidado Silverio Lanza, el escritor que tanto se movió junto a los hombres del 98, en sus comienzos, recordado agradecidamente por Azorín, por Ricardo Baroja, por Gómez de la Serna.

También el Viaje andaluz se detiene dulcemente adormecido en Manrique, en las coplas populares, en varias poesías, delicadas, conocidas poesías del Cancionero tradicional. Vemos esa seguridad a que aludía al comienzo de esta nota: Camilo José Cela recuerda un zéjel -como en Judíos, moros y cristianos-, el de las tres morillas, Aixa, Fátima y Marién. ¿Por qué no hablar ahora de ripio ilustre, como calificaba el de Lope de Vega en Judíos, moros y cristianos, sino llamarle oración? Sí; evidentemente el vagabundo se siente seguro de toda seguridad en este mundo primitivo: más respetuoso que Lope con la tradición, mantiene sin alterar el texto viejo. Lope habría rehecho uno nuevo, mitad suyo, mitad colectivo.

El Viaje andaluz nos enseña el mismo vagabundo que hemos visto ya, despreciador de las solemnes catedrales, de los pomposos monumentos. Un vagabundo que, «como ya se imaginarán quienes le conocen, no entra en el Museo». Ese Museo es nada menos que el de Sevilla, el segundo de España. El vagabundo, a quien no le interesa mucho la lujosa calidad y [131] cantidad de los grandes monumentos, se siente feliz hablando con quien se tropiece. Así, asomada ya familiar, estamos otra vez con los tontos de los pueblos; contemplamos la caravana de húngaros, con su mona amaestrada, chillona y vestida llamativamente, y sus cabras, y sus osos; oímos al charlatán que vende portentosos elixires, y nos arrobamos con la chiquillería que juega en las plazuelas, o con los viejos que toman el sol, y nos vemos impotentes, atados por Dios sabe qué recias ligaduras, cuando, en el escenario donde nació, vivió y murió Platero, instantes después de dejar caer unas verbenas sobre la tumba de Juan Ramón y de Zenobia, nos tropezamos con un hombre «sacudiendo una mano de palos a un

burro». El contraste, visible solamente en el más escondido rincón del alma, tiene toda la punzante ironía del mejor apunte carpetovetónico -¡carpetovetónico en el campo plácido de Moguer!

Todo el Viaje andaluz es un chorreo de prodigioso léxico. Nombres de la cocina andaluza, de peces, de pelo de animales, de hierbas, de sombreros; adjetivos casi olvidados; las múltiples parcelas del cante jondo y del flamenco... Nombres, nombres, el gran quehacer, remozar, dar plasticidad al idioma para que la realidad quede bien delimitada y sujeta. Otra vez esa seguridad a que vengo aludiendo: «En el campo de Osuna crecen, cada una con su aroma y con su virtud para curar la enfermedad, la malva y el malvavisco, la manzanilla y la zaragatona, el orozuz y la viborera, la centaura y la hoja del llantén. El vagabundo ya las va conociendo.» Subrayo esta última frase para destacar cómo Camilo José Cela se empieza a sentir gozoso de su sabiduría, de su experiencia. [132] Sabiduría y experiencia, ya queda dicho en algún sitio de este ensayo, que no son universitarias, sino hechas a campo abierto, botas puestas sobre el camino, o los ojos colgados de páginas ilustres y olvidadas.

Y, como en todo, el amor por España. El lamento por ese ver desvanecerse las cosas que no deberían desvanecerse jamás. Écija se va -como Arévalo, como Pastrana, como tantas otras ciudades- desmoronando. «El vagabundo piensa que todas estas piedras ilustres hubieran podido conservarse -y habla, como es lógico, en general, y refiriendo lo que dice no a Écija, ni aun a Andalucía, sino a toda España- si tus inquilinos, en vez de empecinarse en la funeraria actitud de embalsamar el tiempo ido..., se hubieran esforzado, día a día y con aplicación, a conservar el presente.» En fin, Primer viaje andaluz nos asegura de muchas suposiciones previas. Sobre todo, en la necesidad de ensanchar el reducido ambiente castellano de los noventayochistas -antes el norte de la Península en Del Miño al Bidasoa; ahora el sur- y no perder de vista la necesidad ineludible de contestar a la pregunta eterna de qué sea España: «...si el Estado fuera más patriota y sensible, a él podría pedirle que, sin abusar, apalabrara a unos cuantos vagabundos que le explicaran España, esa cosa que el Estado, en España, históricamente ignora.»

El vagabundo

Y estos vagabundos, estos hombres que podrían explicarle a España su propia verdad intransferible, ¿quién y cómo son? El vagabundo, el escritor, el hombre español anhelante de explicarse su paisaje y [133] su ahora, tiene que ser, forzosamente, un personaje dramático. Amargamente dramático. Está acostumbrado a ver las cosas tal como son, como se ofrecen a nuestros ojos, y no logra exaltarlas, trascenderlas. Sería, de intentarlo, una expedición a la vana patriotería, a la farragosa cháchara hueca e inoperante de los discursos conmemorativos, primeras piedras, funerales, etc. El vagabundo ve y toca los perfiles agudos, las aristas dolorosas de la realidad, y no las trasciende. Todo lo más, las lamenta. Entendiéndolas, se queda solo en el umbral mismo del problema, exhibiéndole, y no propone soluciones ni panaceas, ni siquiera las insinúa. Se limita a encogerse de hombros, a dar media vuelta y volver a empezar la búsqueda -seguros de encontrarnos con algo muy parecido a lo que provoca este íntimo desaliento, entregados a una desesperación mansa, a

esa angustia típica de la literatura de la postguerra. Hay en Judíos, moros y cristianos unos cuantos ejemplos claros, a pesar del disimulo que los envuelve, exactos reflejos de esta congoja, vivida plenamente sin ser trascendida. He aquí algunos:

El vagabundo se ha encontrado (comienzos del capítulo III) con el tonto de Canalejas de Peñafiel, Quiquito Esteban, mozuelo a quien las muchachas desdeñan. El trozo se cuenta con la técnica de repeticiones y dilaciones tan característica de Camilo José Cela. Entre cada parcela del diálogo, unas acotaciones, unas pinceladas, nos van dando la gradual situación del espíritu ante lo que se viene diciendo, hasta que, [134] al final, Quiquito Esteban sale huyendo, en carrera cobarde y alocada, con «el aire siniestro y desconsolado de los flacos canes malditos que rondan, incluso sin esperanza, los mataderos». Veamos el trozo entero:

El vagabundo, que es hombre a quien se le dan bien los tontos, quiere dedicar un recuerdo al tonto de Canalejas de Peñafiel, Quiquito Esteban, garzón babosillo y servicial, escurrido de carnes y harto de maduras, que le ofreció una rebanada de pan de trigo salmerón untada de aceitejo alperchín, un pajarito vivo y un lazo de alambre para cazar conejos.

.....

El vagabundo, saliendo de Canalejas de Peñafiel, contesta a lo que le pregunta Quiquito Esteban, que se brindó a acompañarlo hasta el camino de Torre, poco antes de llegar al Duratón:

-¿Tiene usted novia?

-No, hijo, que tuve una, pero se me murió.

Quiquito Esteban tenía cara de gorrión con piojillo.

-¿Y qué le pasó?

-Pues, ya ves, que le dieron las fiebres.

-¡Vaya!

Quiquito Esteban, al saber que al vagabundo se le había muerto la novia, se puso triste como un gazapo empanzado, y pensativo igual que un niño con hambre.

-Yo tampoco tengo novia, yo nunca la tuve...

-¡Hombre, tú aún eres joven! Ya tendrás tiempo de tenerla.

-No, señor, yo nunca tendré novia... A mí no me dejan arrimar las mozas... Ni me quieren por galán, ni tampoco que las baile...

Los ojos de Quiquito Esteban brillaban con una extraña mezcla de honesta lujuria y de acobardada y [135] espantable crueldad. El habla de Quiquito Esteban se había hecho entrecortada y en su voz se posaron, como pájaros negros y de mal agüero, unos broncos sonos de animal y cruel sentido.

-¡Ya ve cómo son!

Quiquito Esteban, de repente, se puso a llorar como una Magdalena, se volvió y salió corriendo por la cuesta arriba, camino de Canalejas de Peñafiel, el pueblo donde las mozas, ¡con cuánta inútil falta de caridad!, no le quieren por galán.

Con el sol brillándole en la boinilla capona, los hombros encogidos y los cueros sin gracia, Quiquito Esteban, galopando de huida, tenía el aire siniestro y desconsolado de los flacos canes malditos que rondan, incluso sin esperanza, los mataderos.

.....

El vagabundo comió sin apetito. El vagabundo tuvo que hacer un esfuerzo para levantarse. El vagabundo, de haberse dejado llevar por su voluntad, habría vuelto sobre sus pasos y, en Canalejas de Peñafiel, hubiera dado a su amigo Quiquito Esteban, el doliente doncel en desamor, un hondo, inexplicable y prolongado abrazo contra su corazón.

¿Y cómo es la reacción del vagabundo? Ante el anónimo del personaje central se amontonan, tumultuosamente, las naturales consecuencias del encuentro con el hombre anormal, que pasa su juventud al margen de la vida. Siente nacer en su interior una compasión extraordinaria, pero no se entrega a ella, sino que, por el contrario, volviéndole la espalda, se deja llevar del dramatismo de esta peripecia inevitable, en la que se enreda la fuerza de la estructura social, regida desde la mano del más fuerte. El vagabundo viste de indiferencia su reacción y se lanza de nuevo [136] al camino, de espaldas al último encuentro. El recuerdo escarmentado de don Quijote y Juan Haldudo se nos enreda en los pliegues de la memoria:

Pero el vagabundo se metió a la derecha, de espaldas a Quiquito Esteban y a las altivas mozas de su pueblo, aguas arriba del Duratón y en busca de Torre de Peñafiel, pueblo de valle y de encinar y robledal, por el que pasa mustio como alma en pena.

Veamos otro ejemplo. El vagabundo ha llegado a Madrigal de las Altas Torres. Volvemos a ver la técnica del trozo anterior, mucho más clara en este caso. Entre cada diálogo, seco, cortante, monótono, diálogo llevado a la fuerza, se intercalan, como repetidos armónicos, recuerdos, alusiones, citas, etc., de la densa historia del poblado. Entretanto, el diálogo se ha ido afilando cada vez más, hasta acabar en ofensa, acrimonia, insultos, imposibilidad de entendimiento. Y la situación se resuelve otra vez con un volverse de espaldas, un marcharse, a cuestras todo el dramatismo de un malentendido porque sí, inexplicable, pero que nuevamente nos pone en el camino, entristecido y mustio el vagabundo, sin el oportuno gesto cálido que justificaría la vida. Otra vez camino adentro, presente la angustia de lo inevitable:

En Madrigal de las Altas Torres, arruinado romance, nació aquella novilla montaraz que se llamé, tan bárbaramente, Isabel la Católica. En Madrigal de las Altas Torres, soldado en quiebra, expiró su postrer aliento aquel ruiseñor herido que se firmó, tan tímido, Fray Luis. En Madrigal de las Altas Torres, paladín ya viejo, lloró aquella paciente hormiguita que se nombró, tan ejemplar, el Tostado. En Madrigal de las [137] Altas Torres, halcón a tierra, el verdugo mandó para el otro mundo a aquel grillo con manía de grandezas que se dijo, ¡pobre Gabriel Espinosa, de oficio dulcero!, el rey don Sebastián de Portugal, perdido en tierra de moros.

En la plaza, un viejo está sentado al sol con la bragueta llena de moscas.

.....

El viejo, se conoce que para recordar, está apoyado en la columnilla que, según dice, marca el lugar donde ejecutaron al pastelero.

-¡Hace buen día!

-Los hay peores...

Fray Luis pidió -y a su encierro del capítulo se lo llevaron- una estampa de la Virgen, para disponerse a bien morir; un cuchillo, para partir el pan, y unos polvos de misteriosa y monjil receta, para espantarse las melancolías.

-¿Es de Arévalo?

-No, señor.

En el caserón que, desde hace cuatrocientos años, es convento de agustinas, nació la reina Isabel. En el mismo año que la reina Isabel tomó Granada, un protegido suyo descubría América y otro, Nebrija, se sacaba de la manga la gramática castellana.

-¿Es de Cantalapedra?

-No, señor.

La casa en que nació el Tostado estuvo frente a San Nicolás, la iglesia en donde, según dicen, fue bautizada Isabel. San Nicolás es la única torre, no tan alta, de Madrigal de las Altas Torres. Quizá el nombre le venga, a Madrigal, de las torres de la muralla, que el tiempo se comió.

-¿Es de Medina?

-No, señor. [138]

Isabel la Católica metió en religión, dícese que a políticas patadas, a las hijas naturales de Don Fernando, su marido. Tanto monta, monta tanto.

-¿Es de Peñaranda?

-No, señor.

Don José Zorrilla tuvo mejor fortuna con Don Juan Tenorio que con Traidor, inconfeso y mártir. El viejo de las moscas se engalló.

-Entonces, ¿de dónde puñeta es usted?

-¡Ah!

Las cuatro puertas que quedan de Madrigal de las Altas Torres se llaman: de Medina, la del norte; de Peñaranda, la del sur; de Arévalo, la del este; de Cantalapedra, la del oeste.

-¿No me lo dice?

-No.

El viejo de la diabetes se puso hecho un basilisco y rompió a regurgitar semejantes ofensas, que el vagabundo, para no pegarle una patada en las moscas, tuvo que recordarse el respeto debido siempre a los mayores. El vagabundo, que no tenía ganas de meterse en ningún belén, se fue del pueblo por el camino de Barromán.

Un último testimonio de este marcharse, aún después de haber vivido intensamente el momento, después de haberse incorporado al ahora sin vacilaciones, nos lo encontramos en la experiencia de Bohoyo, donde el vagabundo es amorosamente acogido por una viuda. El episodio aparece narrado con discreta finura, eludiendo toda situación descarnada. Cuando el vagabundo, ya al borde de lograr lo que se viene madurando, dice «-Señora, lamento en el alma parecerme a su esposo, que en paz descanse», ¿no vemos el deseo sartriano de conseguir razonamientos [139] que oculten un sollozo?. Siempre dentro de esa mirada honda hacia la realidad española, la amargura de los libros de Camilo José Cela se encadena perfectamente con el aire nuevo, europeo, de la literatura del momento. No se trata de dependencias, claro está, sino de la común filigrana de la época histórica, que puede ser impulsada o matizada por lecturas o por información, pero en la que se reconoce el pulso del tiempo. Detrás de todas estas actitudes, se ve un grito de atención, de alarma contra los seres o las cosas que, instalados en una situación caduca o envejecida,

necesitarían de una renovación de la estructura colectiva. Son una amonestación, una reiterada advertencia a un orden social quebrantado.

[140] [141]

El apunte carpetovetónico

[142] [143]

Nos queda por observar en esta rápida carrera, a través de la producción en prosa de Camilo José Cela, sus narraciones breves, dispersas en multitud de títulos y ocasiones, y recogidas en volumen la mayor parte, después de diversa vida editorial. La fugacidad más o menos premiosa de la colaboración asidua en revistas, periódicos, o el impulso de libros de cortas dimensiones, han proporcionado a Camilo José Cela una inusitada agilidad en la elaboración de pequeñas estampas, o impresiones de la vida ordinaria, que, no llegando a ser cuentos, ni artículos propiamente dichos, participan de ellos, y les dan una dimensión nueva. Son los trozos que Camilo José Cela ha llamado apuntes carpetovetónicos.

¿Qué es un apunte carpetovetónico? Camilo José Cela ha hablado largamente -y con gran precisión- sobre sus apuntes. Lo ha hecho en el prólogo a *El gallego y su cuadrilla* (Ediciones Destino, Barcelona, 1955): «El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, [144] la España árida.» Nos parece una definición exacta, a la que muy pocas cosas se le podrían añadir. Quizá, la cualidad de ser una vivísima impresión, fugaz, que no puede articularse en rigor con ninguna otra, sino que representa por sí, por sus aristas tremendas, una total personalidad, un cerrado mundo. Sería muy curioso perseguir, para estudiarlo, el rastro de la palabra carpetovetónico en el léxico y en la literatura. Yo me acostumbé a oírla mucho, en el habla coloquial en medios cultos, durante una estancia en Galicia. No sería nada raro que este adjetivo haya alcanzado su difusión durante los años de la guerra civil. Las personas ilustradas que lo usaban en la conversación, aludían siempre a la sequedad, violento tono agrio, de contraste y rudeza del mundo de Castilla, de la Castilla abrasada y polvorienta: se encerraba siempre, de una u otra forma, una idea de 'brutalidad' (siempre me parecía reconocer en el adjetivo un vago sentimiento de defensa por parte del gallego ante los estúpidos prejuicios que allá suele llevar el castellano medio). Este adjetivo, ¿habrá tenido en periódicos o en algún otro género de literatura constancia escrita de su valoración, de sus matices?. [145]

En los apuntes de Cela, muchas veces nos encontramos con la posibilidad de estos valores, pero hay también otras: hay sencillamente una contemplación del acaecer de las cosas, que no podemos predecir a qué meta se encaminan. Sin embargo, el tono general es siempre de dureza, de pasmo, sin sutilezas de salón ni mucho menos... Quizá como es la vida sobre las tierras altas, donde Ortega dijo en alguna ocasión que el vivir era una permanente lección de heroísmo. Vida difícil, donde el clima, las gentes, la pobreza, el

mundo desafortado de unos ensueños sin asidero material se enredan y embarullan. Viven, en una palabra.

Como es natural, y Camilo José Cela lo pone bien en claro, el apunte no es un artículo por el mero hecho de que no precisa articularse con nada. No tiene principio ni fin, es simplemente un deslumbramiento. Sus conexiones suelen ser múltiples y diversas. Y tampoco es un cuento por no tener abstracción alguna, ni tener subjetivismo. Es así, como él se presenta, como una explosión.

También es indudable que para captar la hosca belleza -a veces al filo de la grandiosidad- de tal acaecer humano hace falta una retina especial. Y es indudable que en la más noble tradición artística española, esta retina está muy bien representada. Hay en todo el arte español una ladera donde lo agrio, lo triste, lo desafortado y violento, ha tenido un cultivo verdaderamente exquisito -si es que este adjetivo podemos aplicarle en este caso. Camilo José Cela recuerda algunos hitos de esta manera artística: Las Coplas de ¡Ay, panadera!, algunas páginas de Torres Villarroel y de Quevedo, etc. Podríamos, quizá, matizar estos asertos, para hacer mas justas las apreciaciones, [146] pero, en lo esencial, Cela acierta. (Quizá, como en Quevedo o en Valle-Inclán, habría que destacar la furia, la desazón trágica que les hace ver el mundo como a través de una lagrima contenida, lo que hace el efecto de una lente deformante: cosa que no existe, o no existe, al menos, como cualidad primordial, en el apunte carpetovetónico.) Mucho más exacto es el recuerdo de la obra de José Gutiérrez Solana, obra a pleno sol, por las plazas y las posadas de los pueblos, llena de gritería, y de olores, y de vitalidad estallante. Camilo José Cela recuerda, además, a don Ciro Bayo, el gran errabundo, y las páginas [147] de España, nervio a nervio, de Eugenio Noel. «Nos llevaría a todos muy lejos de nuestro modesto propósito -dice Camilo José Cela- de hoy... el intento de desarrollar, aunque muy someramente, la idea de que la literatura española (en cierto modo como la rusa, por ejemplo, y a diferencia, en cierto modo también, de la italiana), ignora el equilibrio y pendula, violentamente, de la mística a la escatología, del tránsito que diviniza -San Juan, Fray Luis, Santa Teresa- al bajo mundo, al más bajo y concreto de todos los mundos, del pus y la carroña, y, rematándolo, la calavera monda y lironda de todos los silencios, todos los arrepentimientos y todos los castigos (el vicario Delicado, en las letras; Valdés Leal, en la pintura; Felipe II, en la política; Torquemada, en la lucha religiosa; etc.), pero me basta con dejar constancia de que en uno de esos pendulares extremos -ni más ni menos importante, desde el punto de vista de su autenticidad- habita el apunte carpetovetónico: como un pajarraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico. Y que no puede morir, por más vueltas que todos le demos, hasta que España muera.»

Ante todo, necesito salir al paso de una posible y torpe generalización. ¡Mucho, mucho cuidado con el apunte carpetovetónico! Al lector confiado, fácilmente engañable, acostumbrado a los guiones de cine ñoño y sin trascendencia, y a una literatura aún más fácil y fragmentaria, le puede, por pesos ajenos, caer encima un gran error: el de quedarse con la pura cáscara y no ver en el apunte más que el aspecto divertido, lo que [148] tiene de anécdota hilarante y graciosamente expuesta. Nada más lejos de la verdad. Complacencia, solamente, ante la explosión de violenta personalidad, de arrolladora vida a pleno sol, que representan las energías de un pueblo que, de vez en cuando, no encuentra barreras a su aliento. Pero también una aguda, clamorosa llamada a una verdad interior, a una más honda

y sosegada y duradera y articulada vida. Aprendamos a ver en el apunte lo que presenta de atroz caricatura de numerosas exigencias vitales, tenaz llamada al orden y la compostura espirituales, a la caridad, a la verdadera trascendencia. Como en el verso inaugural de Berceo, es menester entrar al meollo de esas llamadas sobre nuestra propia forma de vida, quitar la corteza a muchas manifestaciones del desvivirse hispánico. Quizá viéndolas, solamente viéndolas desde fuera, baste para comprenderlas, encarrilarlas, hacer regular y valedero su aliento desbordado.

Un monumental «entierro de la sardina»

Abramos El gallego y su cuadrilla. ¡Qué estridente teoría de tipos, todos familiares, todos con una resonancia cercana, inmediata, en muchos de nuestros afanes y de nuestras circunstancias! El libro, en conjunto, se nos presenta como una de esas inmensas mascaradas a lo Ensor, a lo Solana, un monumental entierro de la sardina, o triunfo de la muerte, adonde se convocan todos -o casi todos- los humanos que nos encontramos, cien veces al día, en este vivir: en el café, en las tertulias, en las romerías, en las reuniones en casa o en el campo, en el anecdotario pintoresco entre libro [149] y libro, al salir de una biblioteca. Y todo ello acuñado con un aire intransferible: español. Inconcebibles fuera de nuestra atmósfera. Y esto ya nos trae la primera pregunta: este ser español, este ser una de las facetas peculiares, inalienables, de lo español, ¿no tiene también una ascendencia noventayochista?

Es indudable, y Camilo José Cela lo ha dado a entender nítidamente en la larga cita que he copiado líneas atrás, que esto se da en la literatura española. Él mismo ha citado ejemplos insignes. Yo, sin embargo, querría matizar un poco todo esto. La literatura española es una literatura donde el sentido, el dolor de tener una patria con la que no se está conforme, algo que duele en un trasfondo en carne viva, está muy presente. Es ya en los elogios de las crónicas donde no sólo la topística medieval es lo funcionante, sino el calor, el tono especial de cada cronista, quien, al ensanchar su enumeración, pone en ella un temblor especial de pasión, de insatisfacción. En la exclamación del rey sabio -¡Ay, España, no hay lengua ni ingenio que pueda contar tu bien!- me ha gustado ver siempre una escondida pena: la de no ser eso, aceptado de buenas a primeras, una clara invocación a los que no quieren ver tales excelencias... Es aún más angustioso y doliente el grito de Fernán González:

Señor, ¿por qué nos tienes a todos fuerte saña?

Por los nuestros pecados no destruyas España.

Algo muy cercano resuena en alguna ocasión cervantina, en Quevedo y en tantos más. Pero quizá hasta el 98, toda esta vuelta hacia adentro se queda en algo puramente abstracto, de categorías superiores. Habla [150] gente a la que unos problemas de dimensiones gigantescas, universales, les impiden mirar de cerca. Es desde el 98 cuando la problemática española (de lo español, para ser más exacto) se hace radicalmente perentoria, taladrante, y la vista se detiene asombrada en el vivir más elemental del pueblo de España. (En pintura empieza antes: Goya, a quien el comportamiento de este pueblo fascina.) Camilo José Cela

ahondará más, y, lo mismo que hemos visto hacía en el paisaje dotándolo de una corporeidad que hasta entonces no había tenido, hace ahora una corporeización de los mitos noventayochistas: ya no el anacalo, ni el buen Juan Pedro el de los Prietos, etc., sino el torerillo maleta que se desangra sobre un mármol sucio, o los tontos, los escalofriantes, los estremecedores tontos de los pueblos... Pero sobre esto volveremos más tarde. Vengamos de nuevo al libro que ahora nos ocupa.

El gallego y su cuadrilla es pueblo. Radical pueblo de España, azacaneado su vivir por mil afanes y desventuras: el hambre, el frío, las supersticiones, la buena voluntad, el afán de vivir. Pueblo que

ayuna y se divierte,
ora y eructa..., un pueblo impío
que juega al mus, de espaldas a la muerte,

como cantaba Antonio Machado. Sí, es pueblo de España; no nos movemos de ciertas categorías sociales, las que, desde luego, hacen la intrahistoria. Nos sentimos otra vez, como nos pasaba en los libros de viajes, con los pies bien puestos en la tierra, instalados en una herencia firme y sólida. No es una casualidad, ni un artilugio vano y cómodo el que haya citado [151] unos versos de Antonio Machado. El escritor no tiene empacho -¿por qué iba a tenerlo?- en citar como el gran poeta es su guía: «el escritor, paseando por las afueras de Cebreros, la mano diestra apoyada sobre el hombro de Santa Teresa, la contramano al brazo de don Antonio Machado, piensa confusamente en los ingenieros y en los gobiernos, en la totovía que cruza por los aires y la perdiz que pasa por el suelo rodeada de grises pollitos pelados, en el agua que se tiene y la que no se tiene, y ¡ay!, en esas ganas de hacer, esa buena fe sin límites que se llama la voluntad y que se pierde por los mismos cauces por los que se puede ganar...» Es en ese pueblo donde el escritor, al oír las cigarras, alocadas en las tardes de verano sobre los árboles de la plaza, evoca la tarde de los toros, la de la fiesta, con el olor de la sangre y las cigarras silenciosas para que flote «el homenaje a las gentes que trabajan sin fatiga durante trescientos sesenta y cuatro días y una mañana». Gobiernos, desidia, sed milenaria, las gentes trabajando de sol a sol... ¿Unamuno no anda por aquí cerca, muy cerca? ¿No será que ya es el problema inevitable, nuestro, y no nos hace falta -¡ni siquiera!- evocar una espectral autoridad? Y esto ocurre en un pueblo, en un pueblo de la alta Castilla rodeado del roquedal poderoso, sombras de pinares escoltándolo: «...un vientecillo de siglos se estremece ligeramente sobre las altas copas de los árboles, delante de la iglesia. Se detiene en su paso la mujer que cruza, de vuelta de la fuente del pilón de la plaza, el pilón de piedra más duro del mundo, el del agua buena... y la cigüeña que cuenta las horas, conforme van cayendo, desde su nido, del alto reloj de la torre, mira con sus grandes ojos atónitos [152] el mismo espectáculo que vieron las cigüeñas de cuatrocientos años atrás».

Y en este vivir del pueblo, sin necesidad de precisar una geografía concreta, nos encontramos con los niños que juegan en las plazas, «cantarines como gorriones, triscadores como cabras, veloces como lagartos». Asistimos a esa indefinible pena del niño pueblerino endomingado, rígido, esclavo de la ropita limpia, olorosa de membrillo: «los niños peinados el domingo con limón y agua de colonia, los niños que entran en misa de la mano...» Vemos de nuevo el chiquillo sucio, arrastrándose en el polvo y el tamo, jugando,

sólo a la hora de la siesta, con unos huesos de albaricoque, mientras un enjambre de moscas zumbadoras le rodea. Oímos otra vez a los niños pobres, flacuchos, mal vestidos, que cantan flamenco en las romerías, por unas monedas. Se nos cuelgan los ojos de la vieja, vestida de negro, que toma el sol, en pleno verano, al abrigo de una resolana, mientras, inmóvil, medita silenciosa, o arregla de vez en cuando el pañuelo de la cabeza, las golondrinas yendo y viniendo, chiadoras, siesta adentro. Subimos lentamente los caminos en cuesta hacia la romería, con la familia veraneante, familia de un empleado, que pasa con su gente tan sólo los fines de semana, quedándose él atado de la oficina y deja solas a sus gentes en el pueblecito cercano, para que los niños mejoren de color, y asistimos, aquiescencia asombrada, a todos y cada uno de los incidentes, de los fugaces ratos de mal humor, de pelea verbal entre los componentes de la familia. Estamos bordeando el costumbrismo, es verdad, pero sin caer en él. Lo de menos es el calvario del pobre jefe de familia, entre el doble fuego de la mujer y de [153] la suegra, y los caprichitos de los niños, y el acoso permanente de su buena voluntad y su no muy largo peculio. Lo importante es ver esas gentes que hacen la romería, los niños del montón, los que se revuelcan por los suelos y no tienen que estar atados a sus ridículas ropas de figurín o de escaparate de gran almacén del centro urbano; el mendigo mutilado que pide limosna a gritos, el muñón repugnante al aire; la rosquillera sucia, desgredada, quizá picada de viruelas, que le acompaña; el ciego salmodiante; la gitana que echa buenaventuras; los soldados medio borrachos cantando a grito pelado; los veraneantes medio lelos, medio cursis, que cantan estupideces con los ojos en blanco... La vida de una romería, incierto desencanto al final, mientras el cansancio crece y nos acongoja la sensación de haber perdido lastimosamente el tiempo, además de no habernos divertido... Contemplamos, con una secreta pesadumbre, el vivir monótono, sin justificación casi, de la señora rica, espiritada, que pasa sus horas rezando o mirando por las ventanas, o haciendo tertulia con su hermana, y que deja sus propiedades a unos sobrinos lejanos, a los que apenas conoce... Un regusto azoriniano nos invade ante esta doña Concha que pasea su luto y su matrimonio estéril por la gran casona rural, de patinillo soleado y de grandes cámaras silenciosas y oscuras. Correteamos con Blas, el tonto del pueblo, Blas Herrero Martínez, pobre muchachito algo alelado, robador de frutas, deforme, siempre sonriente, siempre recibiendo los golpes que a sus convecinos se les antoja regalarle... Vemos surgir nuevamente aquella triste, impotente ternura que habíamos visto escondidilla en el Viaje a la Alcarria. Pasamos revista [154] a los cafés y bailes del lugar, con su estratificación jerárquica, sus clientes, su olor característico. A veces, entre estas estampas tan vivas y en presente, aparece alguna recordada, que casa perfectamente con las demás; así, el recuerdo del pregón del vendedor de romances -por cierto, también aprovechado en el Viaje a la Alcarria-; el gran telón pintado con el crimen o crímenes -un cuadro de Solana lo recuerda-, que aún de niños veíamos por algunos rincones madrileños, calle de Toledo abajo, se hace aquí corpóreo, con aliento y latido. Seguimos, una sonrisa acosando los labios, las incidencias de la jira campestre con las señoritas bien, aburridísimas, de un cursi abrumador, donde las chicas (con sus motes: la Tuerta, la Plantá, la Tonta, caritativas alusiones a algún rasgo muy personal), lucen sus habilidades, sin poder sentarse en el santo suelo en todo el día: tan finos eran los vestidos, conjuntados con tacón alto y guantes... Una jira con trozos de zarzuela, juegos de prendas, y un señor cosmopolita (había estado una vez en Lisboa) que traía una merienda a base de conservas... Pueblo, vida del pueblo sosegado, con sus tertulias (el veterinario, el peluquero, el sastre, el cura, el boticario), tertulias por las que el tiempo no ha pasado... («...no había pasado el tiempo desde García Prieto, [155] y la república, la guerra civil y la revolución la conocían un poco

de referencias...»), con el ruidoso suceso de una función de varieté de cuando en cuando, (chistes, bailes, danzas de moda, mucho griterío y pateo, algunas filas vendidas dos veces, inevitable escapada nocherniega de las chicas del conjunto con los prohombres de la localidad, intervención subsiguiente de las esposas ofendidas y de la Guardia Civil, etcétera), o con los concursitos veraniegos, en los que el pueblo sale bien parado, a pesar de emplear disparatadamente los trucos de la propaganda (pueblo con economía sana, basada en la agricultura: «Sí, señor, la mar de sana. Todo el mundo lo dice. Y muy autárquica, además. Aquí, lo que más llama la atención es la autarquía, ¿verdad, usted?»).

La tarde de los toros

Y ese pueblo, por lo menos una vez al año, en las fiestas -como ya queda señalado atrás- organiza una corrida de toros. Es el gran número de la feria. La plaza se cierra con carros y talanqueras, aislando del mundo el pilón, los dos o tres árboles ruines que pueda haber, el torero y el toro. Quizá también quede en el círculo improvisado algún guardia civil, para impedir, fusil en mano, que la gente se lance a colaborar en la muerte de la bestia. La corrida suele acabar a tiros, es decir, el toro es fusilado por la misma guardia civil: un acto de servicio. Leyendo *El gallego y su cuadrilla*, es decir, precisamente el apunte carpetovetónico que da nombre al libro, se nos ponen delante de los ojos las pinturas de tema análogo de Gutiérrez Solana. La tarde, de grandes nubarrones teatrales, el miedo [156] de los diestros, todo el pueblo encaramado en carros, gradería, balcones, ventanas. Un griterío ensordecedor. Y unos pobres hombres, con su modesto traje de luces - frecuentemente ni eso- que, toda la desilusión de una carrera frustrada a cuestras, o, si aún son jóvenes, toda la impaciencia de ir triunfando en las piernas ágiles, se buscan la vida, colgada de un hilo -y nunca mejor dicho-, esta tarde en que el público grita y grita excitándolos: «¡Que te arrimes, esgraciao!» «Arrímate, que para eso te pago.»

Los torerillos andan llenos de trucos, de pequeñas picardías. La profesión es dura, el dinero parco. «Casorro es pequeño y duro y muy sabio en el oficio. Cuando el marrajo de turno se pone a molestar y a empujar más de lo debido, Casorro lo encela cambiándole los terrenos, y al final siempre se las arregla para que el toro acabe pegándose contra la pared o contra el pilón o contra algo.» «Así se ablanda», dice. Otros toreros andan llenos de cicatrices -otras tantas tardes de fiesta que acabaron mal-, y el toro es un animal viejo y resabiado. Solamente los gritos, los pregones flotan en el aire, y la necesidad de ir tirando, que oprime a los torerillos, parece vivir en el ambiente cálido de la tarde de la fiesta, donde la muerte esta agazapada en la esquina, quizá junto al caño, o bajo uno de los desmedrados árboles de la plaza. Al final, «...el toro estaba con los cuartos traseros apoyados en el pilón, inmóvil, con la lengua fuera, con tres estoques clavados en el morrillo y en el lomo; un estoque le salía un poco por debajo, por entre las patas. Alguien del público decía que a eso no había derecho, que eso estaba prohibido. Casorro estaba rojo y quería pincharle más veces. Media docena de guardias [157] civiles estaban en el redondel, para impedir que la gente bajara...»

Y la corrida adquiere tonos de caricatura atroz, de aguafuerte trágico, cuando el diestro es mujer. «Independencia Trijueque, Gorda II, señorita torera». Otra vez un famoso cuadro

de Gutiérrez Solana, Las señoritas toreras, nos ayuda. Cualquiera de aquellas mujeres de expresión cerril y alucinada podría ser Gorda II. Cualquiera de ellas, lo mismo que Gorda II, sería capaz, a fuerza de coraje, de hacerle «un corte de mangas al tendido», con las naturales consecuencias: escándalo fenomenal («...como si les hubiesen puesto a todos un petardo en el recto, se armó la de Dios»), violentos consejos a la diestra por parte del Chiva, su apoderado y mozo de estoques, protección por la fuerza pública, etc. Independencia Trijueque, Gorda II, acabó llorando, echada en el camastro de la fonda, de cara a la pared...

A veces, no todo acaba en gritos o palos, o en el alboroto a la puerta del fonducho. Es entonces cuando el apunte carpetovetónico se desenvuelve en su matiz más hiriente. Acabada la corrida, en la misma plaza se inicia el baile. Quizá algunos lugareños han acudido a mojar la suela de sus alpargatas en un charco de sangre: «Según dicen, cuando a la sangre de toro se mezcla algo de sangre de torero, las alpargatas se vuelven duras como el hierro, y ya no se rompen jamás. Hombres ya maduros, casados y cargados de hijos, usan todavía el par de alpargatas que empaparon en la sangre de Chepa del Escorial, aquel novillero a quien un toro colorao mató, el verano del año de la república, de cuarenta y tantas cornadas sin volver la cabeza.» La gente va y viene por la plaza, [158] un pasodoble sonando entre el gentío y la polvareda, y los campanillazos de la rifa, y los pregones de los vendedores, y las salmodias de los mendigos. Todo el mundo ríe, come, bebe, baila, grita. «Si de repente, como por un milagro, se muriesen todos los que se divierten, podría oírse sobre el extraño silencio el lamentarse sin esperanza del pobre Horchatero Chico, que, con una cornada en la barriga, aún no se ha muerto. Horchatero Chico, vestido de luces y moribundo, está echado sobre un jergón en el salón de sesiones del ayuntamiento. Le rodean sus peones y un cura viejo; el médico dijo que volvería...»

Y la fiesta sigue. Contraste brutal entre la muerte, la única triunfadora de la tarde, y el jolgorio pasajero: «sobre el sordo rumor del valle, casi a compás del pasodoble Pan y toros, las campanas de la parroquia doblan a muerto sin que nadie las oiga. Horchatero Chico, natural de Colmenar, soltero, de veinticuatro años de edad, y profesión matador de reses bravas (novillos y toros), acaba de estirar la pata».

[159]

También en la ciudad nace el apunte

En ocasiones, el apunte se desplaza a medios urbanos, burgueses, donde la ironía, el leve ridículo de gentes sin medida exacta de sus limitaciones nos provoca una comprensiva sonrisa. Así ocurre, por ejemplo, con la familia que desea veranear en San Sebastián, y no puede; la orquesta desmedrada y errante de baile en baile, de fiesta en fiesta; la puesta de largo de una señorita, con todo su cortejo de apariencias, [160] de palabrería, de prejuicios vanos; etc. Dentro de este grupo figuran las inocentes burlas del mundillo literario, la reunión poético-musical, con recitadoras infantiles, mucha ignorancia y poquísimo talento; el poetón que escribe ripios a los amigos muertos y acaba con un empleíto en la Diputación Provincial; el jovencito con veleidades líricas; la preocupación de los intranquilos vates por si la censura dejará pasar una inocente rosa; etc. Por todas partes, ese sosegado ángulo

burlón, donde todos estamos en el secreto, todos menos los que deberían estar, los que hablan y piensan así, a machamartillo, sobre la contradictoria piel de toro de la península. Especialísimo interés para el caso particular Camilo José Cela, tiene el apunte Zoilo Santiso, escritor tremendista. El terrible autor de novelas no aptas, de libros asquerosos y tremendistas, «era, en el fondo, un buen muchacho, o, por lo menos, procuraba serlo. De pequeño había pasado la escaletina, y desde entonces le habían quedado unos puntos de vista algo diferentes a los de sus tías, las hermanas de mamá y papá.» Páginas atrás, al hablar de La familia de Pascual Duarte, hemos podido ver en qué consiste el tremendismo inaugural; en esencia, saber mirar el mundo enloquecido que nos rodea, dejando incluso un portillo abierto a la ternura. Por eso entendemos muy bien la voz de Camilo José Cela entre la confusión sembrada por la palabrería de una crítica digamos conservadora, y las verdades de a puño: «Zoilo Santiso (el escritor tremendista), a pesar de lo burro que era, tenía muchos enemigos, y algunos escritores pornográficos, cuando llegaron a viejos, le publicaban edificantes articulitos en los papeles, diciéndole que había que ser más moral [161] y más decente y que eso del tremendismo debía ser prohibido como la morfina o la cocaína, pongamos por caso».

El guiñol de Cristobita

Varios son los tomos de Camilo José Cela que están destinados al apunte carpetovetónico o lo bordean. Los tiempos actuales, en los que el escritor se ve obligado a entrar en la comedia humana a codazos y a esquivar de refilón sus sacudidas, condenan, en cierta forma, a la expresión rápida, fugaz, momentánea casi, de esa realidad vital, angustiosa. Sin embargo, creo que es El gallego y su cuadrilla el más representativo de este espíritu. La génesis de este volumen ha sido complicada y larga, y en el prólogo (Barcelona, Destino, 1955), Camilo José Cela explica cuidadosamente lo que el volumen encierra y lo que deja fuera. Incorpora casi por completo Baraja de invenciones y los apuntes aparecidos en alguna edición del Nuevo Lazarillo. Puede fácilmente llamar a engaño -y en la cortedad de nuestra vida literaria surge en seguida el motejar de refritos- tanta variedad de títulos. No obstante, hay que ver, lo primero, el afán de Camilo José Cela por dar unidad, maciza unidad, a lo que ha ido brotando, día a día, ante el acoso de las colaboraciones periódicas y de las circunstancias. Mirando así los apuntes, se hacen estos más vivos, más fluyentes: reunirlos, sopesarlos, cambiarlos de lugar y darles, por fin, un hueco fijo equivale a otra forma de vida, andar y luchar tras una meta. El gallego y su cuadrilla es una excelente fe de vida. [162]

Quedaría algo aparte el volumen titulado Nuevo retablo de don Cristobita (Invenciones, figuraciones y alucinaciones). Aunque el título nos lleve de inmediato al aire de guiñol, de marionetas, en que tantas veces, compasivamente, vemos la gran cucaña de la vida nacional, el subtítulo del libro da bastante claridad sobre su contenido. En este volumen abunda el trasfondo galaico de lo sobrenatural, del ensueño, de cierto tipo de sentimientos y de actitudes que no tienen las descarnadas aristas de El gallego y su cuadrilla. Es un mundo suavizado por una tenue neblina, pero en el que también podemos ver el trágico latido del vivir. Don Cristobita, libro hacia adentro, nos da ilustradoras palabras sobre el hombre Camilo José Cela; por ejemplo, su recuerdo de los pedagogos y de los condiscípulos

aseaditos y sapientes; recuerdos de infancia; el encanto de hechizos o supersticiones; etc. Y, al lado, la estampa, cercana al apunte, del redactor de notas necrológicas, puesto ante el hecho real en su propia casa, o los apuros de la novia que ha de alquilar su traje nupcial, o la ceguera de los padres ante un hijo anormal, o la venganza más terrible, la satisfecha contra el bolsillo del enemigo, como predicaba siempre Guzmán de Alfarache... Formas del vivir, como vemos, o del convivir, esa grande, esa arriesgada aventura.

[163]

El paso de una generación

[164] [165]

Camilo José Cela se nos presenta a la altura de sus cuarenta y cinco años como la personalidad más destacada de la prosa española en este tiempo en que el vivir español ha ensayado nuevas formas y manifestaciones de su historia. Analizando la estructura interna de su literatura, nos hemos ido encontrando con una serie de caracteres que nos eran familiares y a los que no era muy difícil encontrar una raíz en el acervo de ideas noventayochistas. Hemos visto amor a los pueblos -pasión casi, diríamos-; amor por esas gentes del pueblo, curtidas por el sol implacable y los vientos de la tierra alta, observadas con una paladeada delectación, deteniéndonos en sus lacras y en sus virtudes; hemos visto cómo vive ese pueblo, en qué gasta sus horas de diversión, de soledad o de ensueño, y hemos caminado con Camilo José Cela por las viejas ciudades polvorientas, decrepitas, a las que la mucha historia acogota y anonada. Nos hemos detenido ante los viejecillos huesosos, de piel hondamente arrugada y de conversación de orillas místicas, que toman el sol en las plazas de los pueblos, mientras las enfermedades, o la preocupación por el apremio del fisco, les van, lentamente, empequeñeciendo. [166] Y hemos visto, en fugaz chillería, manifestaciones relampagueantes de brutalidad, de inesperadas reacciones crueles, las del hombre malo, las de esas gentes sobre quienes pesa la sombra de Caín. Hemos visto el fervor de Camilo José Cela ante la figura de Antonio Machado, o ante Pío Baroja, o el eco azoriniano de muchas de sus páginas, o la cercanía, en expresiones y actitudes, de Miguel de Unamuno. Todo esto nos ha llevado a colocarle en una línea del vivir intelectual español, en la que insertaríamos las más egregias figuras de principios de siglo. ¿Cómo podríamos ver este pasado y cómo verle funcionar en el presente?

Una España ensanchada

De todas las facetas del 98, es claro que en Camilo José Cela repercute, con ecos violentos, una, la esencial: la preocupación de España, el no dejar pasar un día sin saber a qué atenerse respecto a esa aventura, al parecer tan clara: la de ser español. Gran parte de su literatura es también una literatura de andar y ver, de echarse al camino a lo que saliere, y ver, mirar hondamente, ahincadamente, esas gentes que llenan el paisaje. Y nos da como resultado -¡ojo, comienzan las diferencias!- una España llena de cicatrices -la guerra-,

devorada por la socarronería, la dejadez y la estulticia. No una España espectral, de tonos concretamente previstos, maravillosa criatura de arte, pero, en fin de cuentas, espectral, como, en cierta forma, fue la España del 98: una España de tras el mundo. La España de Camilo José Cela está, además, ensanchada; caben en ella muchas peripecias más que en la anterior, diversas geografías y diversas gentes. Entre [167] las dos porciones vitales, entre esas dos literaturas, como un hiato insalvable, está la guerra española de 1936-1939, que marca, quiérase o no, una separación, un rumbo diferente, algo, llamémoslo como fuere, pero que ha provocado que el «dolor de España» típico de todo intelectual preocupado de principios de siglo sea, ahora, verdadero dolor físico, llaga en carne viva no exenta de desencanto. Es decir, sobre una posible herencia intelectual pesa, abrumadoramente, la experiencia más honda que puede pesar sobre una generación cualquiera. No nos extrañemos, pues, del aire de mueca, de sangrienta mueca, que tienen muchos de los personajes de las páginas de Cela.

Siempre la guerra

Sí, nos vamos a encontrar a cada paso con esta experiencia. Está ahí, la tenemos ahí, viva, en el recuerdo doloroso y en el ejercicio cotidiano. Rodeándonos. En cuanto buceemos en la obra de Camilo José Cela, nos la vamos a encontrar, bien en el libro mismo, bien fuera, condicionando su propio vivir. Camilo José Cela se dio a conocer con La familia de Pascual Duarte. ¡Qué revuelo, qué larga serie de alarmas, de gestos horrorizados! Nació la palabra tremendismo, se emplearon voces graves, engoladas, recriminación va y consejo viene. ¿Por qué? Porque se había vuelto, casi como una consecuencia -por otra parte, y en aquella sazón, inevitable-, de los años de lucha, y como siempre ocurre, a una manera literaria. (No olvidemos tampoco que Pascual Duarte está dentro de la guerra, muere por ella, por algo que en ella ha hecho). Habían vuelto a ponerse [168] de moda lecturas sosegantes, ortodoxas en el más fácil y llano sentido de la palabra. Circunstancialmente, nombres y títulos del pasado inmediato eran desterrados, condenados, reducidos a un silencio que no destruye jamás una verdad. Era natural, pues, la gritería: en toda la ladera de la novela sana, realista, gastada, no se encontraban peripecias semejantes a las de Pascual Duarte. Los que condenaban La familia no se acordaban, en absoluto - prefiero decir esto a pensar que no sabían-, de muchas situaciones de nuestra picaresca y, desde luego, no se acordaban, ni poco ni mucho, de los aguafuertes de Gutiérrez Solana, ni de los esperpentos de Ramón del Valle-Inclán, ni, desde luego, de La busca, de Pío Baroja. La gran casa de vecindad del suburbio con sus corredores, sus innumerables puertas, su pared desconchada, donde un jilguero delira al sol primerizo -¡ya en Galdós!-, no figuraba en la literatura que se puso en circulación. Y, sin embargo, en esta literatura a que me vengo refiriendo el tremendismo tenía ya su mejor hueco. Acordémonos, repito, de la Corrala en La busca. El crimen, con su orla oscura de amor verdadero, la suciedad, la tristeza roñosa y degradante del arrabal resultan, en Pascual Duarte, voz a campo abierto, casi sonrosada, espontánea, natural. Sí, quiero creer hoy que aquel revuelo, ya pasado y perdido, no era más que una falta de información, ruptura con la tradición más cercana y valedera. Pero es demasiado grande el peso de una herencia inmediata para romper alegremente con ella -y, sobre todo, cuando atenazan preocupaciones coincidentes-. La obra de Pío Baroja está presente en la mayor parte de las novelas actuales. Barojianas son Nada,

de Carmen [169] Laforet; Un hombre, de Gironella; Las últimas horas, de Suárez Carreño. Hombres, rostros, situaciones, nombres, geografía, acción se repiten, a veces extrañamente próximos (hasta ese robo en descampado por las Ventas, en Las últimas horas, y las gentes noctámbulas en el bordillo de las aceras, y el salir infatigablemente azares y azares...). En otros libros es Galdós, todavía no bien asimilado, el que sale. Ese Galdós, el gran maestro de la vida misma, de impasible mirada serena, que dio al Madrid entero de su tiempo la jerarquía artística que le faltaba.

No español, sino hispánico

Pero aún hay más. Vayamos mirando sobre el quehacer literario para ver de colocar a Camilo José Cela en su momento. Pensemos en La catira. Otro griterío, sobre todo entre los lectores venezolanos. ¿Es también un esfuerzo ex-nihilo? Hagamos un poco de memoria. En 1926 publicó Ramón del Valle-Inclán su Tirano Banderas, Novela de tierra caliente. Prodigioso mosaico de las provincias todas del idioma, desde la prosa acicalada del modernismo hasta las expresiones del argot, pasando por la variedad léxica de las comarcas hispanoamericanas, sin diferenciación. Todo ello puesto al servicio de un clima de alarma en vilo, de zozobra acuciante.

Tirano Banderas era de todos los hispanohablantes. Desde aquella fantasmal Santa Fe de Tierra Firme -¿dónde, dónde apoyar sus torres, en qué fe, en qué tierra firme?-. Y, sin embargo, ¿quién duda de su real verdad? -cada cual podía reconocerse un poco, avasallado por el empuje fascinante de la voz [170] valle-inclanesca-. El habla de aquel libro, en climas donde con torpe frecuencia se producen tormentas secesionistas, era la mejor prueba de la unidad espiritual del idioma, unidad redonda, intocable, dentro de la que caben las más variadas e inesperadas diversidades concretas, dignificadas por su entera sumisión a la realidad «español». (¿Es que queda por esos mundos de Dios algo que se pueda comparar a esta realidad de la lengua española como fruto de una presencia histórica?) Ese libro de Valle-Inclán tenía un doble mensaje: el lingüístico -para mí, filólogo, al fin y al cabo, el más perentorio y trascendente- y el político. Quizá en este último, el mundo alocado y esperpéntico de una tiranía, haya sido su mejor sucesor El señor presidente, la escalofriante novela de Miguel Ángel Asturias, pero en el lingüístico, en lo que Tirano Banderas llevaba de disciplina y de amor, de ordenada pasión por el idioma, ha sido La catira su continuador. Y, como veíamos antes al bucear en la vida y paisaje de España, también aquí se concretan el afán y el clima: se limita la ilusoria Santa Fe de Tierra Firme a los Llanos venezolanos, a sus realidades vitales en las que el pelear de la política queda lejano y sin sentido, y el idioma se procura también acomodar al de esa comarca y sus gentes. Comarca y realidades que no hace falta -no estamos ya ante libros realistas- que sean documentables o provistas de indiscutible veracidad, no, no es éste el problema, como no es verdadera la España de la picaresca, sino algo distinto, verdad de otra forma, cotizable también y no documental, verdad de la verosímil mentira. Mucho se ha escrito sobre La catira, más o menos agudamente. Yo ahora quería solamente ponerla como un [171] eslabón más en esa larga cadena que representará a nuestro siglo en la literatura. Ponerlo, decirlo era necesario: detrás de La catira está otro nombre ilustre al que se completa y matiza, aprendiendo de él; se le lanza por otro camino feliz, después de haber acabado su lección. De otra manera: el

pasado inmediato sigue operando sobre *La catira*, uno de los grandes frutos de Camilo José Cela.

Remocemos el aldeanismo

Sigamos atando cabos en torno a Camilo José Cela. La colmena, otro cabo suelto. Quizá el más suelto. La colmena, otro pequeño escándalo. No hay, ni aparentemente ni en su meollo, medio de casar La colmena con la tradición en que venimos instalando a Camilo José Cela. Y sin embargo...

La colmena es el gran intento de nuestros últimos años por europeizar la narración española. (En esta dirección de traer aires ajenos a la literatura casera, Mrs. Caldwell es también un importante ejemplo. Sin embargo, es muy poco, se trata de un ejemplo muy aislado para que podamos generalizar: baste aquí con recordar cómo el ambiente onírico está bastante desdeñado en las letras nacionales y cómo al lector español, al tener en sus manos el largo diario de Mrs. Caldwell, unos cuantos nombres no españoles le hacen inmediata compañía.) Pero volvamos a *La colmena*. No sé, no puedo afirmar nada -y menos cosa de tal gravedad: somos esclavos de nuestra circunstancia histórica y de nuestras curiosidades- sobre la génesis del libro. La colmena apareció en Buenos Aires, en 1951. (En el clima de España no cabía bien; [172] hubo de buscarse una partida de nacimiento en el aire austral; la segunda edición salió en Méjico, en 1955: seguía sin caber en España.) Figura *La colmena* como el primer volumen de una serie: *Los caminos inciertos*. Seis años antes, en 1945, había salido en París el segundo tomo de *Les chemins de la liberté*, *Les sursis*, de Jean Paul Sartre, libro cúspide de una problemática y de un estilo. El lector que se enfrente con ambos libros, no dejará de encontrar analogías, interferencias, etc. En muchas ocasiones, tan sólo son la voz del tiempo, esa anónima y fortuita -y forzosa- concordancia, impuesta por el giro de la historia. Pero, si hay algún parentesco, no debe verse más que un fruto (quizá el más lejano), profundamente sentido (aprendido primero, olvidado después), de la necesidad de europeizar, de traer al aldeanismo nativo vientos y aguas de otros veneros, fomentar la delicada y feliz definición de «renacimiento» hecha por Azorín: «Fecundación de lo nacional por lo extranjero». También fue gestión de los hombres del 98, ese traer lo europeo, dar nuevas orientaciones a lo español, encuadrándolo en su propia geografía. Sí; en *La colmena* hay mucho de allá: estilo, problemas, secuencias cinematográficas al narrarnos un mundo sucio, deprimente, bajo el espectro del miedo o de la insensatez. Pero está hecho con españoles, con los españoles medios, gente alicorta y siempre al borde de la condena, gentes que palpan esa lápida de cementerio transformada en mesa de café, o que experimentan pudorosa conmiseración por el niño desvalido que vive debajo de un puente. La colmena, revoltijo de pobreza, desazón, inquietud de las idénticas peripecias y del próximo despertar -otro azar- desamparado, [173] envuelto en una ojeada trémula, asombrada, comprensiva. Ya no la desnudez amarga de enunciar los hechos vitales, sino detenerse al filo del pequeño prodigio silencioso, dejar entrever la filigrana común a toda la existencia, a todas las vidas anónimas. Así ocurre con esa castañera que se va todas las noches, acompañada de su hijo cojo, «muy cogiditos del brazo, a dormir». En medio de la vida triste, también triste y confusa, como la de los héroes barojianos, esta castañera está sobreseída, disculpada, colgado nuestro gesto de la brasa,

decreciente en lo oscuro y compañera. Lección de La colmena, que es en vano pretender apartar o desconocer, ansia de calor en el amanecer nuevo, inexorable, afán de vida incontrolable. Mundo que, al lado del nuestro, es también el nuestro, aquí y ahora, y por eso debemos conocerlo a fondo: «...vivimos un poco el tiempo de la osadía, ese espectáculo que algunos hombres de limpio corazón contemplan desde la barrera, sin entender demasiado lo que sucede, que es bien claro». Y así un día y otro día. La colmena, aliento nuevo en la novelística española, con raíces en el vivir español contemporáneo, lleno de angustia, y con raíces también más allá del Bidasoa, donde buscaron savia nutricia -¡tantas veces!- tantos españoles ejemplares. «España está por descubrir -decía Unamuno-, y sólo la descubrirán españoles europeizados.» He aquí cómo La colmena, aparentemente tan dispar con los postulados históricos que venimos considerando, muestra un nudo más con una tradición cercana, valiosa y auténtica.

[174]

¿El tema de una generación?

Aún nos queda otro portillo abierto: la guerra civil. Siempre, en el recuerdo y en la experiencia de miles de españoles conscientes, aparecerá la guerra. Los novelistas jóvenes españoles buscan y rebuscan un tema, algo que sea adecuado vehículo a sus desvelos y preocupaciones. ¿No estará eso en nuestra guerra? La contienda civil de 1936-39 -tan presente en numerosas obras no españolas: Malraux, Bernanos, Hemingway, etc.- se asoma en muchos libros ya, como una sombra amenazante, a pesar de prohibiciones y repulsas. Se ve así en Nada, de Carmen Laforet; en La sangre, de Elena Quiroga; en La mujer nueva, de la misma Laforet; en Los cipreses creen en Dios, de [175] Gironella; en la no nacida Penal de Ocaña, de María Josefa Canellada. En la delicada y rigurosa a la vez Testamento en la montaña, de Manuel Arce; etcétera (y esto sólo por citar las novelas pensadas y escritas por españoles dentro de España). En El Jarama, de Sánchez Ferlosio, un tableteo de ametralladoras es evocado por el ruido del tren, y las tranquilas aguas de un domingo fluvial y jaranero despiertan la presencia del frente, con otros cadáveres, otras horas más amargas, culpables de la actual indiferencia temerosa. Luchas sociales de entreguerras constituyen la trama de Nosotros, los Rivero, de Dolores Medio. Nadie puede robarle al porvenir su aliento, pero es indudable que la guerra española atrae a los escritores por su grandeza y su desventura. Es la gran experiencia, la verdad que condiciona imperativamente el vivir y el pensar de toda una comunidad. En Camilo José Cela, la guerra, ya queda dicho, existe. Quizá no exista, evidentemente, de la forma que unas exigencias lejanas y olvidadizas -o ignorantes- de la menuda problemática que condiciona la aparición de los libros puede reclamar. Pero la guerra está. Ya vimos cómo obra sobre Pascual Duarte, como se asoma, estableciendo mudamente niveles y comparaciones entre los diversos crímenes del personaje. Ya hemos visto cómo se abate por encima de los personajes innumerables de La colmena, gentes a rastras con su miedo, con su sobrevivirse y, lo que es peor, con su paz, con su precaria paz. Asoman alusiones a la guerra aquí y allá en varios sitios. Y yo quiero ver aquí un cabo más, sin atar todavía, una lazada algo más floja que las que he venido señalando, pero también eficaz. Si las novelas de la guerra [176] se escriben, tendremos una vez más el giro repetido, cuyos antepasados ciertos serían Paz

en la guerra, de Unamuno; la trilogía de La guerra carlista, de Ramón del Valle-Inclán; o las Memorias de un hombre de acción, de Pío Baroja; o los recuerdos anecdóticos, dispersos, de Gabriel Miró. Gentes que se asomaron a la vida cuando la pelea sonaba, o cuando sus ecos alimentaban fantasías nacientes, hicieron literatura con las luchas civiles del siglo XIX. Esperemos que esa nueva vuelta de tuerca se produzca; deseémoslo, a que, seguramente, una digna literatura sobre el más trágico vaivén de nuestra historia contemporánea sirviera de lustración, de aguja muerta para incontables desasosiegos y amarguras.

Un lugar en el tiempo

Vemos, pues, a Camilo José Cela instalado perfectamente en una tradición: la inmediata. No es nada peregrino ni extraordinario. Difícilmente encontraremos en la historia de las letras y del pensamiento españoles un esfuerzo tan hondo, leal y sincero como el que se planteó el 98. La voz de un puñado de hombres egregios sonó y resonó sin cesar durante treinta, cuarenta años (en algunos casos aún suena), en el ámbito de la vida nacional. Resulta muy difícil envolverlos en un silencio premeditado, o esquivar los armónicos de esas voces. Camilo José Cela ha pasado los años de formación, los de adolescencia y juventud, esos años plásticos, cuando todo el vivir es una ventana abierta, ha pasado esos años, digo, envuelto en ese mensaje. Un mensaje que en todas las trayectorias culturales le hablaba de España, de sus gentes, y de [177] sus campos, y de sus ciudades, y de la inoperancia de un pasado brillante reducido a vacua oratoria. Y la gran experiencia generacional de Camilo José Cela -como diría Petersen- ha sido de tipo catastrófico. Hay quien ha nacido a la vida con algo nuevo y definitorio (Alberti pedía perdón por haber nacido con el cine), pero también hay quien se asoma a la vida de veras cuando una gran conmoción sacude hasta los cimientos la realidad circundante. Para Camilo José Cela, con veinte años en 1936, esa gran experiencia ha sido la guerra civil. Y de la guerra civil había de sobrevivir, hundidos muchos postulados, uno de los previos sostenes y preguntas, mucho más ahincado, más en presente e inesquivable: España, siempre España. Ahora nos explicamos perfectamente el signo, la trayectoria, el valor incluso, de esta literatura. En el arte de Camilo José Cela habrá -¿por qué no?- muchos elementos ficticios, quizá ingenuidades, a veces un regodeo inocente en una retórica elemental; faltarán, sobre todo, las enormes preocupaciones intelectuales, y hasta, si se quiere, sociales, de la novelística europea. Todo lo que se quiera. Pero estará siempre presente una honda verdad dolorosa, que hace a sus libros, en el sentido más noble de la palabra, clásicos. Es decir, adecuada expresión entre ellos y la circunstancia histórica e intelectual en que se han producido. Soterraña, turbulenta, debajo de sus páginas, corre la vida de un español preocupado, atenazado por el pedazo de tierra que habita.

También este postulado nos aclara muchas de las dificultades que en torno a su obra se han levantado o levantan (oposiciones, malentendidos, etc.). Le corresponde a Camilo José Cela el papel durísimo, y [178] quizá poco brillante, de ser el puente por encima de situaciones forzadas y transitorias para establecer una indestructible continuidad, necesaria a todo vivir histórico. Sería como si dijéramos el representante literario de una generación de las que Ortega llamaba cumulativas, a la que su peripecia histórica presenta

relativamente dispersa y disminuida. (No sería nada difícil encontrar nombres de equivalente situación en todas las demás vertientes de la vida intelectual y científica: la medicina, la filología, la filosofía, etcétera.) Una colectividad no puede prescindir frívolamente de su cercano ayer, sin grave menoscabo de su propia existencia (entiéndase: cuando el ayer es evidentemente valioso). En medio de mucha palabrería, la tarea de Camilo José Cela ha ido, segura, lenta, por un camino bien aprendido (en esto se basa su repetido y al parecer detonante «me asombra qué fácil me ha resultado ser novelista», o términos parecidos), consciente de su valor de pieza de tránsito entre una actitud literaria de sus años mozos y otra nueva, aún balbuceante, la que puede surgir en bloque (ya se la va viendo) de los años de postguerra, y para la que, súbitamente, la novelística de Camilo José Cela adquirió calidades de magisterio y veteranía. De ahí su aceptación o su repulsa, en bloque y sin matices, por parte de los jóvenes, que, viéndose en ella, quizá no se ven del todo o no logran percibir el importante papel de transmisor de una herencia cultural y literaria.

Una brisa joven, recién estrenada

Estamos de nuevo intentando poner puertas al campo, pero reconozcamos que Camilo José Cela lleva [179] y logra su puesto con dignidad, con firmeza, sabiendo muy bien a qué atenerse. Como corolario final, quiero dejar una afirmación bien sentada: lejos, muy lejos de estas páginas, los fáciles comodines. Se tiende a hablar mucho, con una sonrisa suficiente y cómplice, de «parecidos», «copias», «plagios», «limitaciones», «secuelas» y múltiples zarandajas parecidas. No: necesito decir que no se trata de nada de esto. Vuelvo a repetir: en nuestro país hay que insistir mucho, mucho, para que una parte de lo que queremos decir llegue a su destino. Me he detenido en estos aspectos que, convencionalmente, llamamos noventayochistas, de Camilo José Cela, por considerarlos ilustradores de la verdad. Inevitablemente pertenecemos al tiempo en que hemos nacido y no podemos sacudirnos su mandato. Un círculo de exigencias urgentes y punzantes nos asedia día a día, preguntando, oprimiendo, proponiendo soluciones, insinuando otras diferentes. Y en literatura, como en todo, hay que partir de lo heredado y aprendido. He intentado señalar la ascendencia de muchas actitudes de Camilo José Cela (nótese bien: digo muchas, no digo todas), y cómo Camilo José Cela demuestra entenderlas y adaptarlas a su hoy. A su nueva circunstancia. Del aliento inaugural del siglo queda vibrante una novela, instalada en la realidad que viven sus autores, lo que produce, natural consecuencia, caracteres duros, angustiados, zigzagueantes. Esa realidad es la tierra de España, y sus personajes se van haciendo, en imprevisto azar, vitalmente. Como quería Unamuno: «Voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá.» «Mis personajes se irán haciendo según obren..., su carácter se irá formando poco a poco.» [180] El arte de Camilo José Cela está hondamente anclado en una tradición de indiscutible valía y, en su obra, como siempre, lo importante no son las semejanzas con esa lección asimilada, sino las diferencias, los gestos por desasirse de ellas o trasplantarlas: los silencios, en último termino. Pero todo está condicionado por unas raíces, nutritoras a veces en contra de nuestra propia voluntad. En este caso, esas raíces explican la más noble calidad de la obra artística: radical honradez, intocable fidelidad a la verdad más querida.

Una brisa de ágil burla desengañada -¿Dónde, dónde iríamos a buscar eso en la tradición inmediata? ¿No estaremos viendo aquí una delicadísima manifestación de desencanto, nueva en la literatura?- llena los libros de Camilo José Cela. Fracaso y melancolía desesperanzados (a vueltas con una innegable ternura, con una limpia, elemental generosidad) y devanados en burla con un rotundo alzarse de hombros, melancolía y fracaso que hurgan entre los recuerdos de una espléndida vida lejana, amenazada de total ruina. Quizá España en su historia (Cristianos, moros y judíos), de Américo Castro, la más enamorada reflexión sobre la realidad histórica de nuestro ser colectivo, ha pesado sobre el título de Judíos, moros y cristianos. Ya no es el filólogo ni el poeta, ni el pensador quienes buscan a España, sino un vagabundo, un hombre para quien las flechas orientadoras de los caminos no tienen punta fija. Él avanza de frente al sol, al aire, a la lluvia, a la soledad, buscando al hombre, su compatriota actual y coetáneo, con sus días y sus noches difíciles, sus gozos y sus enfermedades, hombres que también conocen la soledad...

[181]

¿En el final de una época?

Camilo José Cela se nos presenta hoy, en consecuencia, como el final de una larga época histórica, empezada con el siglo, y destinada, al parecer, a dejar indelebles huellas sobre la espiritualidad española, a dejar impronta de profundos surcos sobre la realidad «España». Las versiones del Poema del Cid que Camilo José Cela va realizando anudan sus días con los años ya lejanos en que Menéndez Pidal exhumaba el viejo Cantar y con los afanes de otros grupos (ya queda dicho: Salinas, Alfonso Reyes), que también hicieron sus «traducciones». Su curioso por los pueblos y gentes de los pueblos le atan a Unamuno, a Azorín, a Baroja, a Antonio Machado. Por otros caminos de su tarea literaria, vemos asomar a Marañón, a Américo Castro, a José Ortega y Gasset. Y, en último término, si fuera lícito reducir a un delgadísimo esquema todo lo que venimos llamando «preocupación de España», «paisanaje y paisaje», «cancionero tradicional», «apunte carpetovetónico», etc., creo que nada le cuadraría mejor que esto, tan sencillo y, a veces, tan reacio a pronunciarse: patriotismo. Patriotismo sin charangas ni fuerzas vivas, ni condecoraciones, sino patriotismo de veras: una insatisfacción permanente. Con motivo de los noventa años de Ramón Menéndez Pidal, Julián Marías publicó un agudo artículo titulado Los frutos tardíos. Don Ramón Menéndez Pidal en su generación, del que extraigo las líneas siguientes, tan oportunas aquí: «Todo palpita con ese fuerte patriotismo de Menéndez Pidal, que [182] da el mismo latido -quizá más acompasado, sin taquicardias ni extrasístoles- que en Unamuno, en Azorín, en Baroja, en Machado, el que se prolonga en la generación siguiente: el de Ortega, Marañón, Américo Castro: el que, con otros matices, pervive en la generación siguiente; el que, en la mía, resiste a todas las tentaciones y sigue afirmándose tenazmente.» En esta última generación hay que colocar a los que, como Camilo José Cela, andaban por los veinte años en 1936: «...de ahí data la empresa -sigue Julián Marías- que es la nuestra, aquella en que estamos implicados, la que en formas diversas, con luchas y discrepancias, afirmamos, a la cual pertenecemos. Ha durado ya cuatro generaciones -la duración mínima que puede tener una época histórica, si ha de ser eso, una época histórica...» Y todos hemos de reconocer, y es un evidente gozo íntimo el verlo tan claro en

medio de tanta turbulencia y asechanza, que toda esa época, la que quizá estamos acabando y de cuyo último núcleo Camilo José Cela es el gran novelista, ha estado vivificada por el esfuerzo más genial, «auténtico y desinteresado que se había dado en España desde hace más de tres siglos».

Día a día

Desde abril de 1956, Camilo José Cela dirige y publica, en la madura soledad de Mallorca, una revista mensual: Papeles de Son Armadans. Como en su número inicial se afirma, la revista es un «cajón de sastre, aunque, eso sí, un cajón de sastre ordenado y que lee los periódicos por la mañana, escucha la radio por la tarde y piensa, por la noche, en lo que [183] en el mundo ocurre». Detrás de esas palabras, dichas con soltura, con un buen humor joven, entrevemos el aire de la revista: preocupación sin prejuicios por el contorno, información, trabajo, creación, crítica, etcétera. Quizás su mejor rasgo sea éste: no dejar pasar un solo día sin dar fe de vida, sin poner al margen de unas veinticuatro horas pasadas un comentario, el nuestro, el que nos incorpora entrañablemente a la peripecia histórica, cultural, intelectual o artística que nos corresponde.

Desde los primeros números, Papeles de Son Armadans se ha convertido en la revista más respetada y estimada entre los círculos de limpia pasión y vocación intelectuales. También en esto, Camilo José Cela, como orientador y director de ella, desempeña ese papel de puente, de nexo a que he aludido antes. En la revista colaboran viejos maestros, palabras ya saturadas de experiencia (Américo Castro, Menéndez Pidal, Gregorio Marañón) al lado de nuevas personalidades, inéditas a veces hasta su aparición en las páginas de Papeles. Y junto a estos extremos de cronología y de opiniones aparecen los intermedios, tanto presentes como lejanos. En Papeles se da cita amistosa lo más desenvuelto, ventilado y afanoso del vivir español.

Y como en las viejas Revista de Occidente o Cruz y raya, salvando las distancias y las premuras de un tiempo de signo más ajetreado y diferente, se deja constancia de todo cuanto el oficio del pensamiento necesita cotidianamente. No dejar pasar nada en claro o en olvido. La mejor prueba son los prólogos -mejor: delantales- que a cada número pone su director. Allí nos encontramos, con el ritmo espontáneo de su [184] prosa, comentarios sobre todo lo que ha ido suponiendo algo -triumfal o calamitoso- para el intelectual español. Predominan reflexiones, tan oportunas en nuestro momento, sobre el escritor, su soledad, su independencia, sus gozos y sus desventuras; no escasean juicios sobre la pedrea de los premios literarios, pedrea que va a acabar por mellar, si no herir de muerte, el paisaje de la literatura; se envuelve de emoción jugosa y de la mejor ley el recuerdo del entierro de Pío Baroja, una tarde de otoño, las gentes huidizas, el ataúd pobre y destiñendo, de igual modo le tiembla al prologueto ocasional hasta la puntuación, al evocar la muerte, en tierra extraña, de Antonio Machado: «Poeta el más español de nuestros poetas, don Antonio, el Bueno, no pudo quedarse en la tierra que le vio nacer. A los españoles, que no supimos guardarlo, sólo nos resta llorar.» Se da siempre en esas páginas iniciales de cada mes de Papeles noticia o noticias, acorde vibración a lo sucedido con vocación de trascendencia: el premio Nobel a Juan Ramón Jiménez, a Camus, la muerte de Manuel Altolaguirre; se recuerda a Picasso, a

Joan Miró, a un grupo de jóvenes pintores abstractos, a Gaudí, el discutido arquitecto; se comentan reuniones poéticas, se medita sobre la propia revista cada vez que un necesario balance se impone; se dedican fervorosos, humildes y evidentes homenajes a Menéndez Pidal, a Dámaso Alonso, a Vicente Aleixandre. Se recuerda a Gutiérrez Solana y se celebra la llegada a Mallorca de Américo Castro; se asoman curiosamente opiniones sobre ciudades, provincias del léxico, acaecer de los meses, la Academia, el apunte carpetovetónico, el Estado, los libros, la circunstancia actual de los españoles, los periódicos, la [185] insatisfacción de los jóvenes, etc. Batiburrillo plural y aparentemente confuso, en el que el orden se va haciendo por su propio peso, desbrozándose, meditación abierta y consecuente, día a día manifiesta, hecha con dos adjetivos camino del olvido: meditación leal, meditación honesta.

Y detrás de esos prologuitos, también día a día, una España que quiere vivir, dejar constancia de su hoy, también lealmente, honestamente.

[186] [187]

¿Retórica? ¿Sencillez?

[188] [189]

Quizá uno de los mayores encantos en la narración de Camilo José Cela es su ajustado lenguaje. Lenguaje en el que no faltan los alardes léxicos relativos a situaciones y objetos tradicionalmente iliterarios, a los que Camilo José Cela hace entrar por la puerta grande en el acervo del español escrito, llevado de esa preocupación por evitar -o desbancar- cuanto de vano preciosismo existe en la literatura. Al pan, pan; al vino, vino. Si hay muchas clases de pan o de vino, tanto mejor; pero a cada una de ellas se la designará por su nombre más típico y popular (siempre lo popular en danza, siempre como jerarquía máxima; siempre lo popular saturando las páginas de Camilo José Cela). Asombra verdaderamente el caudal de vocabulario peculiar y vivo, acarreado de aquí y de allá, que Camilo José Cela emplea en su prosa. Ya llamé la atención sobre este carácter al hablar de Judíos, moros y cristianos. Sin embargo, hay que insistir sobre él: nombres de vientos, de plantas, de animales; vivísimo sentido de la composición de voces, dentro de las normas de lo peculiar idiomático; el apasionado amor por la toponimia menor. Vocablos que han estado ahí durante siglos, arrinconados en el habla local o rural, o dormidos en viejos textos, salen [190] ahora de nuevo, lozanos, al servicio de esa realidad de la literatura de Camilo José Cela, especialmente en sus libros de viajes, en los apuntes, en las Historias de España. Quizá, y esto es lo más importante, esta primavera léxica matiza y retrata la orientación general del mundo interior de Camilo José Cela. Ese léxico, ese maravilloso léxico no serviría, en manera alguna, para exponer complicados procesos intelectuales o enrevesadas interioridades anímicas. Suele ser léxico concreto, con algo muy preciso y delimitado detrás. Y esto refleja la enorme cultura de Camilo José Cela en un estrato que anda cerca de la etnografía. Un saber que no participa de los grandes problemas más o menos teóricos y candentes de la cultura universal, sino que se limita, celosamente, a la realidad terrena sobre la que se apoyan otros estadios superiores; es decir, volvemos en cierta forma a la

intrahistoria unamuniana. Esto es lo que ha perseguido Camilo José Cela con su fino observar, su contemplación encariñada de la realidad española. Y, según las palabras de Azorín, esa realidad ha quedado desmenuzada, aprisionada dentro de un léxico especialísimo.

Repeticiones, repeticiones

Esto no quiere decir, naturalmente, que no haya una andadura artística en los libros de Camilo José Cela. Sería una imperdonable ingenuidad llegar a tal consecuencia. Lo que ocurre es que, precisamente, ese léxico se añuda artísticamente, dentro de unos cuantos [191] recursos, cuyo análisis estilístico escaparía al alcance de estas páginas. En muchos de ellos, yo veo una manera de «barroquización», de última y consciente derivación de otros procedimientos anteriores, a los que Camilo completa, dándoles una dimensión inédita, sabia, coherente. Algo así como el efecto de sólida unidad en que se nos ofrecen hoy los siglos de oro, en su compacta, brillante lejanía. Esos rasgos serían, desmenuzándolos, las constantes repeticiones, como un ritornelo acompasado y susurrante, llevado a una condición de justa armonía con la situación desenvuelta: esas repeticiones nos recuerdan el análogo sistema azoriniano; la necesidad de poner reiteradamente el sujeto personal con todos sus nombres y apellidos, como para evitar toda distracción, para llamar vivamente la atención sobre ese hombre o mujer, y no otro; el centrar toda la emoción que se desprende del trozo en un objeto, lugar, o cualquiera cosa inerte repetida también (la alcoba de don Antonio) o persona (Merejo, el gran Merejo), etc. Sí; esto nos recuerda muy de cerca las repeticiones azorinianas, como ese echarse «al camino completamente despreocupado y a lo que salga, que algo siempre saldrá», nos evoca el eterno vivir a la deriva de muchos personajes barojianos.

El sistema de repeticiones es el más socorrido y patente de la obra de Camilo José Cela. Incluso en La familia de Pascual Duarte, donde la narración no es ceñidamente dialogada, son bien notorias; en algunas de ellas podemos ver incluso un atisbo de distribución rítmica: [192]

Las reatas de las mulas
que van
a Portugal,
los asnillos troteros
que van
hasta las chozas,
las mujeres y los niños
que van
sólo hasta el pozo...

La evidente simetría (dos miembros en el sujeto, el ritmo creciente del complemento, la identidad del nexos verbal) da al trozo ese aire de melancolía, de intensidad creciente en tristeza, que el ánimo de Pascual Duarte experimenta al ver, desde su reja, todo eso que se

va, mientras él se queda, dentro, condenado a muerte. Líneas más abajo, el propio Pascual Duarte expresa con repeticiones su estado de ánimo, a la vez que nos dice, sin decírnoslo, cómo son de idénticas y de invariables las experiencias de la celda:

Yo respiro mi aire, que entra y sale de la celda, porque con él no va nada..., ese mismo aire que a lo mejor respira mañana o cualquier día el mulero que pasa... Yo veo la mariposa toda de colores que revolotea, torpe sobre los girasoles, que entra por la celda, da dos vueltas y sale, porque con ella no va nada, y que acabará posándose tal vez sobre la almohada del Director... Yo cojo con la gorra el ratón que comía lo que yo dejara, lo miro, lo dejo -porque con él no va nada-... [193]

El sujeto inicial, insistente, con sus subordinadas aumentando a cada período, la repetición del tema central -con él no va nada- explican, como no lo harían multitud de páginas, la forzosa quietud del preso, el fluir de la vida ajena, la obligada conciencia de sentirse en ese instante el único encerrado y con grave amenaza sobre la cabeza.

Pero, en La familia de Pascual Duarte, la lengua ha de reflejar la propia de los personajes, sus formas de pensar y de actuar. Las repeticiones, entonces, tienen el carácter elemental de llamada pertinaz, incluso con un valor afectivo que desmiente, o puede desmentir, el usual:

¡Mi marido que me quiere matar! ¡Mi marido que me tiene dos años abandonada!
¡Mi marido que me huye como si fuera leprosa! ¡Mi marido...!

Adivinamos, detrás de esa rigidez reiterada, cómo va decreciendo la cólera inicial para dejar paso a la amargura, al reproche, a la desesperación. En el fondo, este tipo de repeticiones es de gran efecto dramático. Obsérvese que, a diferencia de los ejemplos anteriormente citados, usados en la narración, aquí está empleada la repetición en un diálogo vivísimo, lo que aumenta su patetismo.

Dentro de La familia de Pascual Duarte notamos frecuentemente el deseo de reproducir el habla del rústico. Tal ocurre con el uso de apañar 'recoger, cosechar' («yo, al principio, apañaba algún cintarazo que otro»; «siempre que apañaba algunas perras»). Se trata de un occidentalismo peninsular, de mucho uso en tierras de Salamanca y Extremadura. «Apañando aceituna / se hacen las bodas...», dice la canción popular tan conocida. [194] El mismo aire rural proporciona el arcaísmo del orden de pronombres: «En una de las habitaciones dormíamos yo y mi mujer...» Idéntica valoración encierran los frecuentes «con perdón», después de citar a los cerdos, etc. Quizá, a pesar de ser tan dispares y a primera vista tan detonantes, las dos expresiones «nunca hice de esto cuestión de gabinete...» y «como bien percatado estaba de la mucha picaresca que en Madrid había» retratan muy bien el ruralismo de Pascual Duarte: son dos lugares comunes del mal léxico de los periódicos, o de las personas semieruditas de los pueblos, a los que, espontáneamente, ciegamente, tiende a imitar el rústico sano y sin cultura, creyendo que así se pule su lenguaje.

La lengua de La familia de Pascual Duarte está, dentro del plano medio de narración en que se mantiene, dignamente lograda, trabajada; es la lengua ricamente expresiva. Ya

señalé atrás el valor de algunos diminutivos, dentro de la seca andadura general de Pascual Duarte. Insistiré sobre ello para hacer ver cómo se agolpan al hablar del hermano incapaz, vistiendo todo el episodio de un vientecillo de compasión, de resignada pesadumbre. Sobre Mario, el hermano idiota, apenas una sombra fugaz en la vida de Pascual Duarte, se vuelcan los diminutivos con un aliento cariñoso, cálido, quizá el único que se desliza transparente por las amargas páginas de la novela. En poco más de tres páginas se nos llama la atención sobre los ruiditos que hacía el niño con la garganta; sobre sus nalguitas desolladas, o su pasajera felicidad echadito al sol, dormidito en los brazos de alguien, o sobre los polvos amarillitos que le curaban las llagas, o el brillo de sus ojos negrillos agradeciendo un mimo. [195] Estos diminutivos (y otros) demuestran, soterrañamente, el calor interno de Pascual Duarte.

Al fondo, Quevedo

Uno de los recursos de la prosa narrativa más socorridos y eficaces (a la vez que más valiosos) es la disposición del escritor para el retrato, la vieja etopeya de la antigua retórica. En La familia de Pascual Duarte, la descripción de los padres constituye un buen ejemplo de desmesura casi quevedesca. El contraste entre marido y mujer, y las líneas caricaturescas empleadas, son verdaderamente excepcionales. Ante uno y otro evocamos, sin querer, los retratos de jaques y matones de la picaresca y los chafarrinones de Quevedo. Eso reflejan los bigotes del padre: según cuenta, de joven le tiraban las guías para arriba, pero, desde que estuvo en la cárcel, se le arruinó la prestancia, se le ablandó la fuerza del bigote y ya para abajo hubo de llevarlo hasta el sepulcro. (¿No hemos leído en alguna de nuestras grandes novelas picarescas, quizá en el Guzmán, algo muy cercano?) El padre era «portugués, cuarentón..., alto y gordo como un monte». Pero es la madre, como corresponde a su papel esencial en el libro, la que se describe con verdadera minucia, con gruesos brochazos esperpénticos, sin que falten las tradicionales bubas ni la tosca broma eterna de la borrachera pertinaz; una mujer que decide lavarse una vez para demostrar que también el agua le gusta... Impresionante figura, que se queda clavada en la imaginación como una representante en este siglo de un rústico dómine Cabra. Si lo típico del arte [196] quevedesco es la desmesura, la irrealidad de los planos reales (una realidad vista a través de una lágrima, o en el espejo cóncavo del esperpento), la madre de Pascual Duarte es buen ejemplo de esta técnica: larga y chupada, la tez cetrina, las mejillas hondas. Casi no queda sitio para la enfermedad: «toda la presencia de estar tísica o de no andarle muy lejos». El agrio contraste con el retrato tradicional se hace patente al destacar su desaseo, su descuido personal, tan lejano de las típicas cualidades femeninas. Aparte de la suciedad, ya explicable en el tipo que Camilo José Cela pretende darnos, nos ofrece una plástica visión de ella, adobada con la condición desabrida y hombruna: «Tenía un bigotillo cano por las esquinas de los labios, y una pelambarrera enmarañada y zafia que recogía en un mono, no muy grande, encima de la cabeza.» En el fondo, plásticamente, vemos una de las características cabezas de cartón piedra, despeinadas, hirsutas, de cabellos artificiales de crin animal, o de estopa, un ridículo moñete en lo alto, esos maniqués que Solana pintó tantas veces. La única manifestación de vida de esa cara es también desagradable. Con el calor del verano, las cicatrices de las bubas se reactivaban y acababan «formando como alfileritos de pus». Hasta el sudor, el honrado sudor del trabajo se desrealiza,

hiperbólicamente, en algo repugnante y odioso, como el pus, también repelente, también distanciador, alejando de aquellos labios toda posibilidad de beso y de caricia. Después de todo esto, las broncas entre el matrimonio pierden eficacia y jugosidad: son una exudación más, triste y tragicómica, de guiñol gesticulante. En la paliza subsiguiente a la lectura en alta voz [197] del periódico, reconocemos la disciplina esperada en los polichinelas, un coro de risas escoltándola.

Fotografía, no cuadro

Un hecho nos puede dar muy claramente la medida de lo que he llamado nivel popular del andamiaje cultural de Camilo José Cela. Camilo José Cela es, qué duda cabe, hombre interesado por la pintura. (Ahí están algunos prólogos de Papeles de Son Armadans para demostrarlo, y sería pueril pensar que ignora nombres o artilugios pictóricos. Él mismo pinta.) Sin embargo, faltan calidades pictóricas en sus descripciones. Sobre este retrato de la madre de Pascual Duarte, a que acabamos de referirnos, pesa un ascendiente literario. Un escritor de principios de siglo habría encontrado seguramente un cuadro y, a no dudar, un cuadro ilustre y significativo- para ayudarnos a ver. Camilo José Cela prefiere hacernos entender. Así, cuando Pascual Duarte narra su boda, y nos dice cómo iban de pintureros, de puestos, Camilo José Cela nos da, inequívocamente, la visión de una de esas ampliaciones de boda, inevitables en las casas del campo español, con las figuras de bordes borrosos sobre un fondo blanco sucio, la ampliación que, un buen día, un pesadísimo viajante catalán sacó de sus conteras de cartón, ampliación con grueso cristal tirando a azul y un brillante marco de color guinda con metales dorados en las esquinas: «Ella iba de negro, con un bien ajustado traje de lino del mejor, con un velo todo de encaje que le regaló la madrina, con unas varas de azahar en la mano y tan gallarda y tan poseída de su papel, que mismamente [198] parecía una reina; yo iba con un vistoso traje azul con rayas rojas que me llegué hasta Badajoz para comprar, con una visera de raso negro que aquel día estrené, con pañuelo de seda y con leontina. ¡Hacíamos una hermosa pareja, se lo aseguro, con nuestra juventud y nuestro empaque!» Está claro: al lado de este retrato (seguramente pagado a plazos) está el filtro de loza coloreada, el despertador, algún otro retrato, las sillas de paja: la casa del labriego español enjalbegada insistentemente, a ver si así se disimulan las rendijas, los desconchados, la incomodidad. Por si nos quedara alguna duda, nos volvemos a encontrar ese retrato en La colmena. Aquí ya no hace falta apelar a los recuerdos, como hace Pascual Duarte, sino que le vemos, está ahí, vivo en las cortas horas activas de La colmena: «La alcoba de los panaderos es de recia carpintería de saludable nogal macizo, vigoroso y honesto como los amos. En la pared lucen en sus tres marcos dorados iguales una reproducción en alpaca de la Sagrada Cena, una litografía representando a una Purísima de Murillo, y un retrato de boda con la Paulina de velo blanco, sonrisa y traje negro, y el señor Ramón de sombrero flexible, enhiesto mostacho y leontina de oro.»

En La colmena, el lenguaje es típicamente fotográfico, coloquial. Voluntariamente seguido dentro de la uniforme ramplonería del habla de las ciudades, cada vez más simplificada. Solamente determinadas pronunciaciones o preferencias revelan el sustrato vulgar (¿dónde el ruralismo limpio de Pascual Duarte?), [199] ineducado y tosco de algunos personajes: «Doña Rosa dice con frecuencia leñe y nos ha merengao.» «La señorita Pirula... aún no hace mucho más de un año decía denén, y leñe y cocretas.» Detrás de esas leves acotaciones, el lector avisado nota en seguida el origen, la camada social, el bajo estrato cultural en que esos hablantes se han forjado. Y de paso se destaca la monotonía niveladora del habla urbana que se va haciendo a un rasero idéntico, empujada por el cine, la radio, los periódicos, habla sin estridencias ni matices delicados, expertamente lograda en La colmena. (Obsérvese cómo destaca cualquier personaje que pretenda evadirse de esa norma, y cómo cae precisamente hacia el lado de la caricatura: los jóvenes de concurso literario, o don Ibrahim ensayando su discurso.)

La lengua en América

En la contradictoria lucha mantenida por los libros de Camilo José Cela para ganarse la vida ha sido La catira, la que siempre llamó la atención por su lengua. Lengua, ya queda explicado más atrás, de un rincón del ancho mundo hispánico: los Llanos venezolanos. Y de las posibles clases hablantes, dos o tres, mejor: una tan solo: la del llanero, acompañado de las dos o tres castas humanas que en torno a él se mueven. Esto condiciona notablemente el quehacer lingüístico, claro está. Hace falta exagerar, retorcer el lado rural del habla, bordear el filo de lo vulgar y no despeñarse nunca, (¿No estamos reconociendo bien a lo vivo, otra vez, la afanosa manía por lo puramente pueblo?) Aquí están, en este esfuerzo tan vibrantemente mantenido, [200] la ventura y el escándalo a la vez de La catira. La ventura la da precisamente el voluntarioso tesón para conservar en todo momento el decoro literario de las páginas, una tras otra; y su motivo de escándalo: el decoro se logra no por el camino de la lengua, concreta y localizable, sino por el valor interno de los personajes (de nuevo la integración de los valores espirituales de los hispanohablantes) que allí dentro se mueven y gesticulan. Es decir, Pipía Sánchez, Florencio Bujanda, la negra Cándida José o Dorindo Eliecer son personajes de cuerpo entero, viva llama que da calor y luz cualquiera que fuere su circunstancial lenguaje. Si la novela se trasplantase al idioma empleado en cualquiera de los demás libros de Camilo José Cela, o al conversacional del autor, pongo por ejemplo, La catira seguiría siendo una excelente, una prodigiosa novela. El léxico local de los Llanos venezolanos no hace más que proporcionar un pasajero disfraz a la turbamulta de sentimientos y latidos de los personajes: el vocabulario final del volumen es, a veces, necesario como una luz próxima, casi como el círculo de complicidad de la lámpara bajo la que leemos el libro.

Esto explica, de añadidura, la casi natural postura irritada, negativa, de los venezolanos ante el libro. En América existe una enorme distancia entre la lengua hablada y la lengua escrita (¡la lengua escrita, un tópico tradicional que saca a Camilo José Cela de sus casillas!). Existe, entre ambos estadios idiomáticos americanos, un verdadero mar de mitos y prejuicios, con increíbles mareas. Es indudable que las gentes que en América pueden hoy leer novela o interesarse por ella ni hablan ni escriben como se ve en La catira, [201]

exclusivamente. No; aquellas gentes se van haciendo, aún, su lengua literaria. Y tienen muy lejos el tiempo en que un tipo de literatura a base de vulgarismos o ruralismos o localismos se quiso convertir en el prototipo de lo nacional. (Recordemos la falsía, ya superada, de lo gauchesco respecto a los países del Plata; lo mismo que, y mucha atención a esto, nosotros, hispanohablantes europeos, no podemos considerar típicamente nuestro, representativo literariamente hablando, el habla de Arniches o de José María Gabriel y Galán.) Y, claro es, los venezolanos no se encontrarán, no se reconocerán en La catira, aunque la masa violenta, y amarga, y desenfrenada, de las dichas y desdichas del libro, les llene, como, qué duda cabe, les ha de conmovir. Lo que para nosotros es una parcelación admirable, puede ser, al otro lado del mar, una ruralización, una disminución, algo de menosvalía. Se puede correr el riesgo de no ver que el descender a cierto clima lingüístico encierra tantos o más peligros que el ascender, o que, simplemente, mantenerse dentro de cualquier norma lingüística. De todos modos, hay que hacer constar aquí la sensación de acierto feliz, de lograda aventura que ese español de La catira encierra (con sus estudiadísimas adecuaciones, sus oportunos silencios, su amable fraude de entonación). Es, sencillamente, español, que no ha de ser, por fuerza, el que determinados hablantes exijan para reencontrarse, sino el que, hecho con elementos de sus hablantes, los que al escritor le plazca elegir, queda unido, compacto y vivo, logrado hora a hora, minuto a minuto, en lucha con el propio jalón idiomático y con el sueño de otro idioma aún mejor, inédito, por hacer. Sí, es español, y no importa que alguien [202] lo rechace como no propio ni representativo. Yo me atrevería a llamar al español de La catira un neoespañol popular, algo que funciona de manera próxima a como lo hacen los elementos folklóricos en Federico García Lorca o en Manuel de Falla: una insidiosa, una gratísima superchería muchas veces, pero que nos da la impresión de la verdad más hondamente que la verdad misma.

Nada que no sea de todos

Para demostrar la nítida condición española (mejor dicho: hispánica, ya no española) de ese habla, bastaría con mirar, con clara decisión de acercamiento, premisa forzosa para cualquier expedición intelectual, un trozo cualquiera de La catira. Veamos, por ejemplo, las últimas líneas:

-La catira no pué vendé, cuñao, si la catira vende, güeno, la catira se muere e la pena... La catira ha puesto tóa su sangre en la tierra, vale, tóa su sangre y la sangre e tóa su gente... La Pachequera, cuñao, es como una cestica e sibisibe, toíta rebosá e sangre... La sangre no es como el agua, cuñao, la sangre se pega duro y tarda en borrarase... La sangre que se bota a la tierra, cuñao, no se pue comprá porque quema la mano... La catira tié que ejá su sangre, cuñao, onde tá su sangre... La catira es como la garcita que cae en el cañabral, compae, que tié que resistí, pues, íngrima y sola, manque la soledá le pese, porque tié quebrá el ala y ya no pué levantá el güelo... Y la catira, cuñao, ¡no lo piense!, manque pudiera volá e su tierra, no lo haría... La catira no pué juí e la tierra que pacificó... La catira no juntó la tierra, cuñao, pa dirse e ella... ¿Sabe?

-¡Versiá, don...! [203]

-¡No lo piense, cuñao! ¡Usté, que tá joven, habrá e velo pa contáselo a sus nietos, compae! ¡La catira morirá e vieja y en su sitio, lo ha e vé!

La negra María del Aire se acercó a la pieza de la catira. La negra María del Aire tenía temblorosa la voz. La negra María del Aire cargaba un resplandor agudo en los ojos, un brillo como de haber llorado. La negra María del Aire habló igual que si no tuviera sentido común.

-Un muchachito retinto no vale pa que la sujete a la tierra, misia, peo si lo quíe, güeno, se lo doy...

A la negra María del Aire se le puso la voz estremecedoramente alegre.

-Y yo me boto al caimán del caño Guaritico, misia, pa no podeme golvé atrás...

La catira Pipía Sánchez tuvo que hacer un doloroso esfuerzo para fingirse cruel. La catira Pipía Sánchez engalló la voz, quizás para ahuyentar los malos pensamientos.

-¿Qué ice usted, negra? ¿Quién la ha mandao llamá? ¡Lárguese a la cocina, pues, y no me se ande entrepiteando, güeno, onde no la requieren!

La negra María del Aire no se movió del sitio. La negra María del Aire se rió. A los condenados a muerte, a veces, les pasa que se mean por encima al recibir la noticia del indulto.

-¡Ah, qué vaina esto e tené que seguí viviendo!

La negra María del Aire se meó por encima. La negra María del Aire, con la verija ardiendo, se acordó de Feliciano Bujanda, el caporal.

-¡A besotones te he e reventá, negra, pa que te recuerdes del santarriteño pa tóa la vía...! ¡A besotones te he e comé, negra, pa que cargues mi jierro enmitá e la cara, ¿sabes?, que ya no tas cachilapa, negra...! [204]

-¡Ah, qué tercio tardinero, pues, y pa qué me botó tóa esnúa, güeno, encimita e la tierra!

La negra María del Aire no se movió del sitio. Por dentro de la cabeza de María del Aire retumbaron, confusas como las más honestas caricias, las vagas campanas de la palabrería.

-¡Pa que te se pegue tóa la tierra al cuero, negra, pa que al comete la carne me sepa, entro e la boca, al sabó e la tierra!

Los ángeles pastoreros del bestiaje y del ganao cantaron, por dentro de la cabeza de la negra María del Aire, la eterna melopeya que funde los amargores de la tierra y el hombre.

-Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez no respondió. La catira Pipía Sánchez, con los ojos atónitos, el alma en equilibrio y el corazón en vilo, tampoco apartó el mirar de la negra María del Aire.

-Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez vio a la negra María del Aire toda hecha de tierra, de dulce y latidora tierra, de tierra amable y tibia como un niño que llora porque no aguanta el acre saborcillo de la felicidad.

-Misia Pipía...

A la catira Pipía Sánchez se le posó, en los párpados, una nube misteriosa y blanda, una amorosa nube venida como del otro mundo.

-Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez se vio desnuda en el espejo. La catira Pipía Sánchez se vio hermosa y juvenil como nunca jamás se viera. La catira Pipía Sánchez se sonrió.

-¡Guá, catira, qué indecencia, pues, tóa en cueros, tóa como una novia impaciente!

Rodando por el mundo abajo, por el llano, la selva, la montaña, el mar, los hombres de buena estrella se [205] topan, a veces, con mujeres airosas y valerosas como la palma real. La catira Pipía Sánchez, frente al espejo, se inclinó.

-Misia Pipía...

Los clarines del aire silbaron los delicados versos del poeta, aquellos versos -¿recuerda, cuñao?- que hablaban de rubios, pulidos senos por una lengua de lebrél limados... El mundo -¿recuerda, usté, compae, que ya se ijo?- está formado, poquito a poco, por todo: hasta por la memoria, esa quebradiza vena de la ilusión. La catira Pipía Sánchez, sola en su espejo, se pasó las yemas de los dedos por la piel; jamás un arpa fue tañida con esmero más hondo y más respetuoso.

-Catira...

-Qué...

La catira Pipía Sánchez volvió a sus reverencias.

-Ná... No te ecía ná...

A la catira Pipía Sánchez, por entre la nubecica, se le pintó la negra María del Aire. La panza de la negra María del Aire había crecido como la vela hinchada por el mejor viento.

-Negra María e el Aire...

La negra María del Aire no respondió. La catira Pipía Sánchez habló sentada y sin pestañear. La voz de la catira Pipía Sánchez era grave y opaca, como dicha con un cojín de pluma contra la boca.

-Negra María e el Aire, un hijo entoavía lo pueo tené... Una mañana, sin que naide me mire, ¿sabe?, me voy a dir pu el mundo, más allá e esta tierra, a Caracas, ¡vaya a sabé!, o a onde quiea, pa elegí al taita e mi muchachito... Yo no quieo un muchachito robao, negra María e el Aire, sea catire o retinto, ¿sabe?, yo quieo un muchachito mío, güeno, a lo mejó me entiende... [206]

La catira Pipía Sánchez tomó de un brazo a la negra María del Aire.

-¡Y usté ya se ha callao, negra!...

La negra María del Aire semejaba una muda mujer de tierra, una mujer hecha de palpitante tierra sabrosa, de fecunda y templada tierra, de esa misma tierra que se nutre de muertos y que, al decir de los barbudos y pacientes sabios, comen, cuando las cosas vienen mal dadas y el coroto se tuerce, algunas tribus remotas...

-Sí, misia...

-Y claritico que sí, negra...

La catira Pipía Sánchez siguió hablando sin soltar a la negra María del Aire.

-Po que eso que se ruge pu ahí es falso, negra... Yo no vendo... Yo compro, negra... La Pachequera no la pueo vendé, ¿sabe?, poque la Pachequera, güeno, no es mía... Güeno, a lo mejó me entiende... La Pachequera es de la sangre que costó la paz, negra... Y la paz es algo que no se vende en el mercao... La paz se gana, negra... Güeno, a lo mejó me entiende...

La catira Pipía Sánchez volvió a sentarse en su mecedor. Después, la catira Pipía Sánchez, serena como nunca, prendió candela a su cigarro.

-Poque la tierra quea, negra... La tierra quea siempre, ¿sabe? Güeno, a lo mejó es este coroto que tóos entendemos...

La catira Pipía Sánchez se balanceó con la cabeza echada hacia atrás. A la catira Pipía Sánchez le había oscurecido, ligeramente, el pelo.

-Sí, negra... Tóos lo tenemo que entendé... La tierra quea, negra... La tierra quea siempre... Manque los cielos lloren, durante días y días, y los ríos se agolpen... Manque los alzamientos ardan, güeno, y mueran abrasaos los hombres... Manque las mujeres se tornaran jorras, negra... [207]

La catira Pipía Sánchez se paró en medio de la pieza. A la negra María del Aire, el ama Pipía Sánchez le pareció más alta que nunca.

-¡Míeme e arriba abajo, negra...! Y yo entoavía no me veo jorra... Y yo no vendo, negra... Yo no pueo vendé la paz, negra... Ni la sangre, negra... Güeno, ni la sangre...

Desde el cotoperiz, pregonando a los vientos de la Pachequera lo que la tierra, esa sabiduría, jamás dudara, silbó el pajarito alegre de la esperanza. Y al pie del ceibo, aquel ceibo -¿recuerda, vale?- cuya copa materna casi podía tocarse desde el balcón de la catira, se estremecieron, tierra sobre la tierra, unas cenizas. La negra María del Aire se echó a llorar.

-Váyase a la cocina, negra...

-Sí, misia...

La catira Pipía Sánchez también se echó a llorar, con unas lágrimas inmensa y piadosamente consoladoras.

-Hasta que el mundo reviente e la viejera, y el mundo tá entoavía finito, la tierra tié que sé e la mismítica sangre que la apaciguó...

La catira Pipía Sánchez, vestida como estaba, se miró en el espejo.

-Sí...

Lo que encontramos en este trozo, dentro de esa lengua que llama la atención, en esa lengua en la que palpita el amor a la tierra, la inaplazable exigencia de la tierra, es bien sencillo. Nos encontramos con una larga serie de hechos lingüísticos conocidos dentro y fuera de Venezuela, e incluso a uno y otro lado del mar (hago un examen muy somero, y sin llegar a profundidades de matiz, aquí inoportunas). [208]

Por ejemplo: la pérdida de la -d, intervocálica (los frecuentes pué, cuñao, tóa, tóos, mandao, entoavía, quebrá, puéo, callao, mercao, quea, esnúa, abrasaos, etcétera) es general en toda el habla hispánica y es uno de los rasgos más ahincadamente populares del idioma. (En España, en el habla coloquial, muchos de esos casos citados arriba no desentonarían, incluso en medios cultos, y, regionalmente, todos se documentan.) La d-, inicial también desaparece en la mayor parte del habla rural: ejar, onde, entro, icir, el verbo ir se conjuga en casi todas partes con una d protética, dir, y así aparece en este trozo de La catira como en Asturias, León, Extremadura, gran parte de Andalucía, y Murcia, y en toda el área hispanoamericana; la -r, intervocálica desaparece también en todas partes en las formas de querer y parecer, y en la preposición para. El trozo no hace, en consecuencia, nada extemporáneo ni atrabiliario, ni se agrega a un forzoso inventar; también la -r final de los infinitivos desaparece con gran frecuencia: es hecho conocido en Asturias, en Extremadura, en La Mancha, en gran parte de Andalucía, en casi toda América: no nos pueden parecer raros esos vendé, comprá, ejá, vé, llamá, reventá, golvé, comé, elegí, tené, entendé, etc. De igual área geográfica es la fusión del infinitivo con el pronombre enclítico, fusión que se realizó de varias maneras en lo antiguo, pero que en la actualidad es la forma registrada por La catira la más abundante: borrarése, contáselo, podéme, cométe, etc. Creo que no habrá hablante de español que, en más de una ocasión, no elimine la n en algunas formas de tener: tié, tiés. La vieja aspiración de la f- inicial latina la encontramos en voces como jierro, jui, jorra. Tampoco es [209] cosa rara: la aspiración se conserva en casi toda el área americana, en las montañas de Santander y de Asturias (entre el Pas y el Sella), en zonas de Salamanca, toda Extremadura y toda la Andalucía leonesa. Formas como golvé 'volver', güeno 'bueno' son también generales en el habla rural hispánica (e incluso en el habla

semiculta se oyen casos como gomitar, güesos o el análogo güevos, buevos); se trata de simples equivalencias acústicas; una geografía parecida tienen las formas tá, etc., de estar.

Ahora nos vamos dando cuenta de cómo el habla de La catira no es tan detonante, tan desusada. En lo hondo de su contextura aparece el español vulgar, el español de los campos, con sus innumerables matices. Si esto lo venimos viendo en la vertiente fonética, aún lo confirmamos en la morfológica: los arcaísmos manque 'aunque', o naide, son igualmente conocidos y generales en todo el dominio rural hispánico, sin necesidad de grandes viajes. El orden de pronombres usado en esos trozos es idéntico al popular general español: no me se ande, pa que te se pegue, etcétera. Es en el léxico donde lo americano, asomando de cuando en cuando en la trama general de las conversaciones, reproduce el aire, la falaz sensación de oír español americano (también algo en la sintaxis). Es el repetido catira, catire 'rubio, persona blanca'; sibisibe 'bambú'; cañabraval 'cañaveral, lugar de cañas silvestres'; íngrima 'sola, sin compañía alguna', es el portugués íngreme 'aislado'. Se conoce en otros lugares de América, no sólo en Venezuela: Santo Domingo, Colombia, Ecuador, América Central, Méjico. Dejando aparte problemas etimológicos, diré que íngrimo ha sido puesto en relación con el salmantino [210] lígrimo 'puro, castizo', pero también 'de una sola cosa' hablando, por ejemplo, de algunas verduras. Lo cierto es que íngrimo, tan extraño en apariencia, es voz peninsular de origen. En Venezuela se emplea siempre en la frase íngrimo y solo como si el hablante hubiera forjado un cliché ante lo extraño de su primer elemento. La etimología más acertada se inclina por un origen germánico. Versiá 'verdad será', o guá son muy frecuentes con valor de interjección en el habla venezolana: casi un rictus lingüístico, como el güeno, frecuente entre comas, o el pues (¡qué indecencia, pues!). No son desconocidos en otras áreas americanas (Antillas, Perú, etc.). Misia es tratamiento de respetuosa familiaridad, dirigido a mujeres de cierto rango social. Hoy vive más en los campos, pero es conocido, con diversidad de matices, en toda la América meridional. Misiá en Ecuador, en Salvador, Guatemala; en Venezuela existe, además, mi séa; mísea en Bolivia; mísica o misiá en Chile, etc.; todavía Daniel Granada, lexicógrafo platense, en 1890, decía que misia es tratamiento de la gente culta cuando se dirigen «a personas de su misma condición». Estas formas, equivalentes a mi señora (compárense nuestras mi capitán, mi coronel) en tratamiento, si hoy no existen en España, han existido: la lengua clásica conoció Mi sa doña Lucía, por ejemplo, y hoy todos decimos ¡So bribón!, ¡So bruto!, ¡So feo!, sin acordarnos que ese so es señor reducido a so por su empleo proclítico. Es decir, que estamos dentro de una corriente viva del español cada vez que la catira, Pipía Sánchez se oye llamar misia.

Taita 'padre', valor típico de Venezuela (en Cuba y en Puerto Rico se aplica a negros ancianos), la usó [211] Quevedo. Era corriente en el siglo XVII, aunque se haya matizado semánticamente. Coroto 'trastos, cosas inútiles', y en general palabra que sustituye a otra cualquiera que no se recuerda en la conversación, se usa en Colombia, Venezuela, Puerto Rico. Cargar con los corotos, equivale a 'irse con la música a otra parte'. Jorra 'estéril' es el español horro 'libre, hombre en libertad' que extendió su significado a 'hembra no preñada', especialmente hablando, en España, de ovejas. (Compárese el catalán forra 'estéril'.) En este acoplar los términos de la vida ganadera a las personas de condición, asoma el imperativo de la tierra condicionando el idioma.

En fin: por todas partes vemos cómo la gran aventura del idioma de La catira es una expedición a lo más entrañable del mismo. Esta condición de popularismo que venimos destacando no hace más que remachar uno de los caracteres esenciales del arte de Camilo José Cela: su preocupación por el pueblo oscuro y laborioso, por su vivir y su morir. La catira y su español son prueba excelente de ello.

Otras voces americanas, aunque tengan usos dispares según las comarcas, son, en el trozo que nos ocupa, cargar 'llevar'; caño usual como 'río, cauce, fuente', aquí con el valor venezolano de 'torrente'; cachilapa 'res que no lleva hierro o marca'; cotoperiz 'un árbol'; tercio 'hombre'; vaina 'molestia'; entrepitear 'entrometerse'. Repito que algunas de estas voces tienen, en otras comarcas americanas, valores muy diferentes [212] (vainas, tercios), lo que revela la atención al localismo que preside su empleo. Pararse 'ponerse de pie' es de uso general en Hispanoamérica y dialectal en España. Cuero 'piel' es un arcaísmo que, aunque perdido en el habla de España, aún aparece en frases petrificadas: estar en cueros, en cueros vivos, etc. Se usa con el valor 'piel humana' en casi toda América.

Más sobre repeticiones

Son también, en el estilo general de La catira, muy abundantes las repeticiones. Los diálogos y las enumeraciones se van entrecruzando de un motivo reiterado, que va acompañando como una oscura melodía a la acción esencial; por ejemplo, la insistencia en poner en primer plano el nombre de don Juan Evangelista cuando se está preparando la expedición que ha de perseguir a Aquiles Valle. Entre cada frasecilla, vamos notando cómo el personaje se crece, se orienta, se hace dueño y señor de la situación: «Don Juan Evangelista se sentó en el mecedor... Don Juan Evangelista encendió un cigarro... Don Juan Evangelista se atizó otro palo de aguardiente... Don Juan Evangelista señaló al mestizo Rubén Domingo... Don Juan Evangelista señaló a Catalino Borrego... Don Juan Evangelista quiso que la descubierta se hiciese bien pensada... Don Juan Evangelista se representó el escenario en la memoria... Don Juan Evangelista entornó los ojos... Don Juan Evangelista dejó que se le ordenase el pensamiento... Don Juan Evangelista remató el mapa.»

Algunas de estas repeticiones son, indudablemente, un legítimo truco estilístico que, de pecar de algo, [213] es de ingenuidad. Pero revelan hasta qué punto existe un ansia de trabajo y pulimento, detrás de las aparentes claridad y llaneza de muchas páginas de Camilo José Cela. Así ocurre, por ejemplo, con los ruidos de los animales: la acción se va adensando, centrando, se va rodeando de un halo de misterio con el canto de los pájaros. El silencio de los fugitivos se hace más intenso. Y la quietud azorada de la espera se prolonga, se acentúa aún más en la recapitulación, dentro de un trozo breve, expresivo, de todas esas repeticiones dispersas, condensándose así toda la zozobra en un momento. Otras veces, el efecto de armónicos necesarios se consigue con la enumeración dispersa de las hierbas con virtudes excepcionales (el malojillo, la cocuiza, el calcapanire, la escorzonera). El mismo papel desempeña el desenvolver lentamente, los componentes de la casa (dulces, ropas, brillos, supersticiones, etc.). Función parecida, aunque de signo gozoso, desempeñan, con indudable maestría, las repeticiones en las escenas de amor entre Feliciano Bujanda y la negra Marta del Aire.

Como es de esperar. Un libro de tan cuidada arquitectura como *La catira* tiene muchos más recursos estilísticos. Pero no es de este lugar pararse a analizarlos. Remito al libro de Olga Prjevalinsky, *El sistema estético de Camilo José Cela*, Valencia, edit. Castalia, 1960.

Los esquemas de las repeticiones pueden ser, y de hecho lo son, muy numerosos. *Del Miño al Bidasoa* es un libro que presenta un buen repertorio. Abundan en él las intercalaciones reiterativas de cantos de pájaros, etc., como hemos visto en *La catira*. Otras veces, el aire de salmodia, de rezos suplicantes, se consigue [214] con las repeticiones que llevan una estructura sintáctica idéntica:

-Que Santa Marta, ramiño de plata, nos traiga la salud con el agua del cielo y la flor de los campos

.....

-Que Santa Marta, flor de blanco lirio, nos traiga la salud antes que los primeros vientos de la mar.

.....

-Que Santa Marta, sol de todo el mundo, nos traiga la salud con el amor que va de camino, como la anduriña.

.....

La estructura gramatical se reitera, con muy pocas diferencias, en las tres súplicas intercaladas en el desfile de la romería.

Otras estructuras

Camilo José Cela es, por naturaleza, enemigo de las adjetivaciones solemnes y aparatosas, o estrictamente palabreras y sonoras. Sin embargo, de vez en cuando -y en radical diferencia con su fondo general de voces concretas y populares, lo que hace muy destacado el empleo de este recurso-, emplea grupos de adjetivos delante del sustantivo, lo que da, súbitamente, una extraordinaria lentitud a la frase, a la par que la recarga de emotividad. En ocasiones, incluso esos adjetivos llegan a rimar, como en el Valle-Inclán primerizo: «...Me gustan mucho los románticos, los elegiacos, los confusos y remotos nombres de los barcos...»; «...Prefiere apagar su sed por las tabernas, por las murmuradoras, por las rumorosas, por las vivas [215] tabernas...» De este sistema no está exenta obra alguna de importancia de Camilo José Cela. (A veces riman los dos primeros, y el tercero se evade a la musiquilla con un rápido giro.) Algo parecido ocurre con los inesperados trozos de cautelosa simetría, que aparecen repentinamente por aquí y por allá, revelando que todo no es escribir al salir de la pluma, ni andar a lo que saliere. Compárese este ejemplo, extraído de *Del Miño al Bidasoa* (cap. 26).

1) En Belmonte, 1) En Cardoso,

- 2) un niño que crece 2) un viejo que merma,
- 3) casi sin darse cuenta, 3) quizás sin enterarse,
- 4) debajo de una boina inmensa, 4) debajo de un blando bombín de recortadas alas,
- 5) intenta sacar 5) pretende sacar
- 6) a resoplido limpio 6) a imprecisos y débiles soplares,
- 7) el son del mariachi 7) el son de la polca,
- 8) de un caramillo de caña verde y tierna 8) de una flauta culotada y anciana
- 9) como su misma ilusión. 9) como su misma resignada esperanza.

Entre las dos enunciaciones hay un diálogo. Se repite, también, el diálogo. Pero la simetría se escapa en violento esguince, en la contestación final:

- 1) -¿Sale? 1) -¿Sale?
- 2) -Sí, señor, ya va saliendo 2) -Sí, señor, aún va saliendo.

Toda la emoción, la expresividad del trozo tan trabajado y medido, tan sometido a una pulcra elaboración, está al servicio del contraste último entre un [216] ya y un aún. Detrás de esas voces está la vida, misteriosa, fluyente.

Otro de los procedimientos, viejo como el mundo, pero no por eso desdeñable, para destacar los elementos literarios, es el contraste. El contraste es la ley que anima *La colmena*, *La catira*, *Pabellón de reposo*. Es arma elemental y siempre fecunda, y ha sido usada siempre con vario éxito. Camilo José Cela nos da curiosos ejemplos:

Por el horizonte, como una lenta y airosa gaviota, cruzaba un patache cargado de majestad, de misterio y de poesía. También pudiera ser que fuese cargado, además, de azufre, de sal, o de traviesas para la vía. (Del *Miño al Bidasoa*, cap. 24.)

Nótese, además de la rigurosa simetría (tres elementos en cada miembro del trozo), la forma de poner en evidencia el posible lugar común, «literario», del primer miembro. Parecido papel, pero con notoria tendencia a exagerar la topística hasta la caricatura, tienen estos dos ejemplos siguientes:

Celedonio Montesmalva sonrió con el gesto de triunfo de Dafnis y Cloe o de Griffé y Escoda. (El gallego y su cuadrilla, pág. 97.)

...¡Ahora, ahora! Do, do, do, do, do... Puccini, Verdi, Leoncavallo, el maestro Guerrero y el Marqués de la Valdavia. Do, do... (Ibidem, pág. 123.)

En los dos ejemplos, la aparición de un elemento radicalmente distinto de los que se enumeran, o se esperarían si la enumeración continuara, provoca un fuerte desencuentro mental que exagera el ridículo en el momento en que, gracias a la popularidad de ambos [217] elementos discordantes (una conocida marca comercial en el primero, un prohombre de la vida pública madrileña en el segundo), son reconocidos. El procedimiento de casar en las enumeraciones elementos discordantes no es nuevo. Ya estaba en Eça de Queiroz, por ejemplo (en una carta hay: mucha intolerancia y tres faltas de francés, A correspondencia de Fradique Mendes), y figura en la literatura francesa de principios de siglo, pero sin llegar al extremo de usar nombres propios conocidos. Compárese: «el niño Raúl tenía manías, una

bicicleta y diez o doce años» (Nuevo retablo de don Cristobita, pág. 245). Enumeraciones de este tipo, frecuentemente enriquecidas por una clara disposición caótica, forman la base de Mrs. Caldwell habla con su hijo. [218]

Sin embargo, un lector ingenuo, que se acerque a Camilo José Cela con deseo de intelección, notará que, a lo largo y a lo ancho de sus libros, las repeticiones, el orgullo reiterado de nombres, construcciones, situaciones, etc., constituye la más destacada y copiosa presencia literaria. Camilo José Cela gusta de repetir, de decir una y mil veces algo: un nombre propio, una distribución de un párrafo, una teoría de adjetivos, una colisión mental sin llegar al caos. Ya hemos visto algunos ejemplos. Señalaré aun otras varias distribuciones de este sistema expresivo, típico de nuestro autor, pero advirtiéndole que no se trata de rigurosos cánones, ya que uno de los rasgos más personales de Camilo José Cela es el hacer un esguince, una pirueta, inesperada o no, quiebro que conlleva una suave socarronería las más veces, que desvirtúa lo que parecía hacerse costumbre. Intentaré, siquiera sea someramente, hacer algunas llamadas de atención ante la mirada del lector leal.

Algunas de estas repeticiones o reiteraciones caen dentro de procedimientos que podríamos llamar primarios, de elemental insistencia. Así ocurre, por ejemplo, con las gradaciones. Claro está que son susceptibles de ofrecer múltiples matices. Véanse por ejemplo, estos casos de Judíos, moros y cristianos, en los que encontramos una gradación (generalmente a base de tres elementos) tan simple, que anda muy cerca de la enumeración: el vagabundo «se propone volver a recorrerse la ciudad como un can sin dueño, sin prisas y sin esperanza». [219]

Fray Luis pidió -y a su encierro del capítulo se lo llevaron-
una estampa de la Virgen, para disponerse a bien morir,
un cuchillo, para partir el pan,
y unos polvitos, de misteriosa y monjil receta, para espantarse las melancolías.
Su dueño, el repostero Pedro Martín, que es viejo amigo del vagabundo,
estudió en Alcázar de San Juan
las difíciles artes de las tortas,
practicó en Madrid
los cautelosos temples del oficio del confitero, e hizo la guerra del 14 con los
americanos, en la dulce Francia.

El paralelismo mental entre los dos últimos ejemplos es muy claro. Los sujetos de ambos llevan, en el primer lugar, un inciso explicativo (y a su encierro del capítulo se lo llevaron; que es viejo amigo del vagabundo). En el resto del párrafo, las tres finales del primero son sustituidas por las tres formas de perfecto del segundo (estudió, practicó, hizo). Obsérvese aún el ritmo interior de cada una de ellas. En la primera, la relativa a Fray Luis, los infinitivos van colocados con evidente preocupación rítmica: los dos pronominales encierran, por los extremos, la distribución, dejando en el centro el transitivo: para disponerse; para partir...; para espantarse... Una parecida situación llevan los adjetivos en el segundo ejemplo: las difíciles artes de las tortas...; los cautelosos temples del oficio de confitero...; la agregación de nuevos elementos lineales va dando mayor lentitud y solemnidad a la frase. Y en el tercer elemento, la desigualdad de pasar al último lugar el que era primero en los dos [220] anteriores (...en Alcázar de San Juan...; ...en Madrid...;

pero, ahora terminando,... en la dulce Francia) redondea definitivamente el trozo, en el que los tres escalones se han venido aunando, desenvolviéndose con apretado calor.

En ocasiones, la preocupación por los tres elementos se limita a los adjetivos. A veces en simple enumeración (...se entienden tres palabras singulares, orgullosas, escépticas...) y, otras, alcanzando la marcha progresiva de la gradación tradicional: «El camino del tren hasta Arévalo... es frío, solemne y sobrecogedor.» La gradación está admirablemente conseguida. Se comienza por un escalofrío físico (frío) provocado por la aridez y desnudez del paisaje; de ahí se pasa a la interpretación de su hondura espiritual (solemne) y se acaba aplastado (hasta físicamente otra vez) por esa misma grandeza: sobrecogedor. El ciclo se cierra rotundamente.

Con gran frecuencia, esta gradación se exhibe con arreglo a las normas tradicionales, presentando un matiz ascendente, de ahilado subir a más y más, cualquiera que fuere su significado o contenido: «...una serpiente se erigió en guardián de los restos, a los que protegió contra el cuervo, el lobo y el hombre». En el último peldaño se percibe la difusa y estremecedora condición del hombre, colocada en la cima de unas jerarquías ya aceptadas. Esta acomodación de un postrer elemento cargado de contenido diverso pero eficaz, es muy frecuente: «...aunque si sea un poco su alcaloide, su corazón, incluso su alma y, desde luego, su historia, casi toda su historia». «Yo ando mal, mal... Yo ya soy viejo. Yo ya no cumplo los setenta y cinco años.» «...prefiere pensar que las [221] mozas no tienen nombre, ni casa, ni corazón». «Aranda es pueblo importante y grandón, polvoriento, rico y, a su modo, progresista.» En los cuatro ejemplos, el final encierra siempre un giro, un doble valor que matiza y redondea las afirmaciones anteriores, pero siempre en evidente crecimiento, en afirmativo ritmo de personalidad. En ocasiones, la repetición trimembre se emplea como una cauda final, enlazada lógicamente a las líneas anteriores, desempeñando, en su aislamiento, el efecto de un acorde final, de un deslumbramiento total: «...el vagabundo, que no puede hablar, se siente dolida y espantadamente dichoso. Como una flor, como una recién casada, como un jilguero».

Otras veces, esa gradación se despeña en sentido casi vertical, para destacar, negativamente, determinadas cualidades. Es el ascenso-descenso hacia lo ruin, lo inútil o diminuto de cuerpo y de alma, hacia la parte grotesca del espíritu o de las cosas. Tal gradación se percibe muy vivamente en los siguientes casos: «La mujer del peón caminero pronto saldrá a buscar agua del arroyo. La cabra del peón caminero abre los ojos, levanta la cabeza, temblequea la barba. El peón caminero aún duerme, porque para eso es funcionario.» Vemos, en ese último elemento del párrafo, el desdén, la poca simpatía hacia el funcionario, que empieza a vivir después de un gran trozo de vida ajena. Hasta los animales se han puesto en movimiento. Y se destaca de paso el papel de la mujer, hacendosa, viva, empeñada en su quehacer. Todo en este trozo está sopesado, cuidadosamente ensamblado y acorde. [222]

La distribución trimembre, por la que Camilo José Cela siente verdadera debilidad, surge con multitud de matices:

Unos dicen que los judíos pusieron al fuego un gran caldero lleno de aceite, otros afirman que lo que echaron en el caldero fue resina,

y otros piensan que lo que el caldero tenía en su panza no era más que agua.

Vemos, por un lado, la gradación (unos dicen... otros afirman...; otros piensan...) y, por otro, la triple cauda de análoga estructura, solamente alterada por el cada vez menos alarmante contenido del caldero. Estructuras muy parecidas salen aquí y allá a lo largo de Judíos, moros y cristianos:

...una baraja con el naipe pringado
por los días,
los hombres
y las moscas.

...aquellos versillos ingenuos, graciosos y ramplones.
...por el camino de Villacorte no pasó
ni un automóvil,
ni un ómnibus,
ni un camión,
ni siquiera una bicicleta.

En todos estos ejemplos (incluso en el último, con cuatro elementos, en vez de los tres habituales, o casi habituales) vamos alcanzando la gradación con un ademán de cómplice aquiescencia, esperando tropezar con lo ya inútil o insignificante: las moscas, la ramplonería, la bicicleta. En ocasiones, el último elemento [223] de esa enumeración supone un desvío francamente burlón, o derivado hacia la socarronería, al cubrirse de un contenido semántico de distinto signo:

...y a esperar a que el tiempo,
la providencia
o un sangrador
le sacarán de apuros.
Por su compañía, por su transporte,
y por sus tres duros.
le tiene que estar muy agradecido por sus atenciones,
y por la merienda,
y por los tres duros.

Dentro de esta tendencia a la simetría y a la regularidad, no es raro, como ya he apuntado antes, el desbordado fluir en torrente, aunque siempre con un freno interior. Así acontece con este pasaje:

...que se le sirva, en vez del dato, el calor; en lugar de la cita, el sabor; y a cambio de la ficha, el olor del país: de su cielo, de su tierra, de sus hombres y sus mujeres, de su cocina, de su bodega, de sus costumbres, de su historia, incluso de sus manías.

Aquí, solamente la uniformidad color-sabor-olor: dato-cita-ficha mantiene el recuerdo de las estructuras citadas anteriormente. Luego el trozo se despeña en alusiones, sin llegar a lo caótico, unidas tan sólo por esa constante de Camilo José Cela de no salir jamás de realidades concretas. Nada de sentimientos «elevados», de contornos necesariamente

confusos (patriotismos, religiosidad, complicaciones psicológicas, pasiones ahiladas, etc.), sino bodega, cocina, [224] manías. La misma historia es una cosa más presente y viva en un halo desencantado y sobrecogido.

Una gradación expuesta como la que venimos señalando, sea cual fuere su dirección, encierra un ritmo acompasado, que alcanza generalmente su punto más alto de entonación al final de una larga prótasis y cae rápidamente, punto final inexcusable, en la inmediata y breve apódosis. Sin embargo, Camilo José Cela es propenso a quebrantar (también por varios, aunque limitados procedimientos) este ritmo. Son esas numerosas enumeraciones (o gradaciones) retardatarias, en las que se intenta alejar el punto melódico, o el desenlace, con una razón expresiva, emocional, atrayente, etc. El medio primerizo es el uso de frecuentes adverbios de modo, en los que la acción queda prolongada, lenta y despaciosa:

...esa bendición que el hombre no suele saber gustar, deleitosamente, despaciosamente, desconfiadamente.

Una lectura en alta voz exageraría el ritmo descendente, lentísimo, del final. La falta de conjunción entre los dos últimos adverbios ayuda más, si cabe, al final desmayado, casi patético.

Estos finales lentos, desencantados, orillados de silencio son muy frecuentes en la andadura estilística de Camilo José Cela. El trozo, de ordinario tan vivo, se queda súbitamente parado, asustado, deshaciéndose a continuación en un gesto de fatiga, de sosiego, desengañado y cariacontecido o intensamente gozoso. Es decir, se trata de una manera de introducirse -sin dejar de ser espectador- en el hondón del personaje o de la situación. En muchas ocasiones, Camilo José Cela precede este lento final de pausadas maniobras, [225] acciones, ires y venires, que demuestran que los ojos están colgados -tiernamente colgados- de lo que se narra, como ocurre en ciertas películas neorrealistas, donde los menudos gestos encierran la personalidad con eficaz vigor. Compárense estos dos ejemplos:

La patrona busca una taza y una cucharilla. Después saca un pan de la alacena. Después, con un trapo para no quemarse, llena la taza del vagabundo de café con leche, mitad y mitad. Después aparta la leche del fuego y la sopla, para quitar la nata. Después vuelve a su trajín, endereza un vaso, cambia de sitio un plato, corre la banquetta.

Las niñeras se callan un instante. Después se ponen coloradas. Después gritan, jolgoriosamente. Después empiezan a correr y a darse azotes en las nalgas, unas a otras. Después se paran. Después levantan a los chiquillos del suelo y les pegan unas cuantas voces. Después se van, serias, cariacontecidas, contenidas.

En ambos casos, el adverbio repetido nos va delatando por igual la seguridad de la patrona y la inseguridad de las criadas. El final sin la conjunción entre los dos últimos elementos, nos deja lanzada al aire la escena, sosegada en un caso, indecisa y triste en el otro. Las dos escenas han sido solamente imagen [226] y banda sonora. En el callado margen de la página han golpeado por igual los muebles y los cacharros movidos por la mano diligente de la patrona, las risas y los azotes vanos de las criadas. Después (un después ya nuestro) se hacen el negro y el silencio totales.

Otro procedimiento frecuente en esta técnica retardataria consiste en intercalar entre los elementos principales, lógicos o gramaticales o tonales, una serie de incisos secundarios, de diversa naturaleza. Véanse estos casos:

La casa que dicen de los Deanes
con sus herrajes rococó,
sus graciosas columnas,
sus ángeles
y sus escudos,
y su reloj de sol,
es airosa y amable, grata y elegante.
El vagabundo dobla por la canonjía, y ante sus ojos se abre el horizonte, con las murallas
abajo,
y más abajo la ronda de Santa Lucía,
y aún más abajo el Eresma,
y al otro lado el Parral,
y detrás, dilatado y hondo, el pardo campo de Castilla. [227]

La técnica retardataria aparece llevada con primor, con minucia, como corresponde a lo narrado, en el episodio del alobamiento (págs. 240-241). La ansiedad, el desasosiego y la alarma se van así agrupando, en la lentitud de la narración, haciendo más hondo y escalofriante el suceso. Se adelgaza el aire, hasta oír claramente el acezar de la fiera:

La noche está algo dura, pero el caminante,
la boina calada,
las manos en los bolsillos,
la bufanda de tres vueltas guardándole el aliento,
se defiende pisando, bien pisado, el suelo.
El caminante, ¿qué le ha sucedido?, de repente tiene miedo.
El caminante ni ve ni escucha al lobo.
El caminante nota que un tiritón le corre por el espaldar.
El caminante alerta la vista y aguza el oído.
No;
el caminante ni ve ni escucha al lobo.
Al caminante la frente le suda frío,
las carnes le tiemblan,
el cabello se le eriza,
el corazón parece como desbocársele.
Al caminante le golpea la sangre en las sienas.
El caminante se vuelve y allí está el lobo,
con los ojos como carbunclos,
la boca abierta enseñando el colmillo poderoso,
la lengua fuera,
el pecho fuerte,
el espinazo hirsuto.
El caminante se alobó. [228]

Observemos cómo se destaca la duda, la vacilación, el auto-observarse. Los rasgos del lobo, escondido jadear, dientes alerta, todo contribuye a dar final rapidísimo, después de tan prolongada zozobra: «El caminante se alobó.» En la continuación del episodio vemos ya creciente lo inevitable, con un ritmo vertiginoso, que contrasta con la lentitud anterior: «El lobo comienza a seguir al caminante por veredas y prados, por desgalgaderos y relejes, y trochas.» La conjunción aquí nos da clara idea de lo inútil de la huida, de cómo el lobo está ya en todas partes, sin escape posible. Y otra vez vuelve la lentitud, el regodeo de la fiera en su certeza de vencedor, mientras el caminante ya no es dueño de sí:

El caminante, a la segunda,
a la tercera,
a la quinta vez,
¿qué más da, si todo es cuestión de paciencia?,
siente flaquear las piernas,
ve turbia la estrella que veía clara,
nota un tembleque en la voz.
El lobo vuelve a la carga, gruñendo
raramente,
extrañamente,
regocijadamente.

Tengo que reiterar: todo el arte de Camilo José Cela está cuidadosamente sopesado y engrazado, medido. Este correlato entre lo narrado y la lengua narradora, con la intervención -casi lejana, falazmente ausente- del autor es buena prueba de cuanto venimos intentando señalar.

[229]

Más rasgos estilísticos

La dispersión, recolección y amplificación de elementos son recursos utilizados por Camilo José Cela con gran frecuencia y paladeo. Unas veces, los elementos (flores, plantas, animales, etc.) se van desparramando a lo largo de una enumeración, para ser recogidos apretadamente al final del trozo, verdadera secuencia cerrada. Otras veces, ocurre al contrario: se parte de una enumeración de contenido apretado, íntegro, comprimido y, a continuación, se va desmenuzando, en una copiosa relación de suficientes porqués. Véase, por ejemplo, este caso: «Candeleda es villa cumplida... Los candeledanos no son el demonio. Al vagabundo, en Candeleda, le dieron de comer y de beber. Candeleda tiene de todo; es como el arca de Noé de los tres reinos de la naturaleza, a saber: el animal, el vegetal y el mineral.» E inmediatamente [230] viene la larga explicación de las innumerables bondades de Candeleda, pueblo serrano:

En Candeleda se cría el tabaco y el maíz, el pimiento para hacer pimentón y la judía carilla, sabrosa como pocas. El término municipal de Candeleda mide alturas para

todos los gustos y voluntades, desde los cuatrocientos metros hasta cerca de los dos mil seiscientos. En Candeleda, a la vista de las nieves perpetuas, florecen el limonero, el naranjo y el almendro. Candeleda muestra fresnedas y robledales, higuerales y piornales, castañares, pinares y olivares. El término municipal de Candeleda, mal medido, da ochenta leguas cuadradas, sin contar el proindiviso con Arenas de San Pedro. En Candeleda hay cancho y pradería, huerta y majada, pan, vino y aceite. En los riachuelos de Candeleda brota, entre truchas, el cimbreante junco y, entre ramas, la airosa espadaña. En el campo de Candeleda se enseña la glauca flor del piorno, la alba margarita de la manzanilla, la campánula rosa, morada y azul. En los balcones volados de Candeleda crecen el geranio y el clavel, la albahaca y el botón de la rosa francesilla, el fragante dondiego que unos nombran dompedro y otros dicen donjuán, el nardo y el jazmín.

Sigue, como ya es costumbre, un diálogo, y, una vez pasado un cierto espacio, volvemos a la enumeración de esas riquezas de Candeleda, tan bien cumplida de los tres reinos de la naturaleza:

En Candeleda, hay lobos y monteses, zorras y garduñas, liebres y conejos, perdices y codornices, águilas y cigüeñas y pájaros variados, pavos, patos y palomas, gallinas del país y gallinas de raza leghorn blanca y de raza castellana negra, mariposas de mil colores, [231] grillos con el lomo rubio, saltamontes verdes y saltamontes pardos, escarabajos de color de oro y coloradas mariquitas con lunares de azabache, avispas silvestres y abejas de la miel.

Toda esta larga exposición de los atributos felices del pueblo no son otra cosa que la magnificación detallada de lo que al principio se dijo apretadamente y a prisa: Candeleda, villa cumplida, bien provista por los tres reinos de la naturaleza. Notemos, una vez más, la brisa campesina que llena el trozo. Lo que podríamos llamar estadio cultural superior, aparece también sometido a la propia práctica del pueblo: la altura de los montes, las cualidades de las gentes. Todo se queda en esa comarca de los plomos y las campánulas, del nardo, del dompedro o los jazmines. Todo, cosas, realidades, dramatizadas, sí, lo repetiremos las veces que haga falta, pero cosas visibles, palpables y, desde luego, no urbanas. El vagabundo se siente entre ellas como pez en el agua, según ha afirmado al empezar. Se trata, sin más, de una adecuación, una estrecha adecuación entre el vivir y la literatura que lo expresa.

He aquí un caso contrario. Hay una previa dispersión, enumeración diluida, que se agolpa, presurosa, al final, en un solo aliento de voz:

...con el sano propósito de pasmar con sus militares punterías
a las chachas serranas,
a las mocitas que han venido de compras y esperan el autobús que las devuelva al pueblo,
y a las señoritas de la localidad en estado de merecer. [232]
Las chachas, las mocitas y las señoritas en estado de merecer, entretenidas en comer almendras y piñones,
ni miran siquiera,
¡qué ingratitud!

Como era de esperar, dada la naturaleza de Judíos, moros y cristianos, libro que pretende ser una guía orientadora en las tierras castellanas, las enumeraciones son el más nutrido muestrario del volumen. Las hay, dentro de esa abundancia, de muy diversos matices, pero llenando el libro. Camilo José Cela usa varios recursos. Uno es el de hacer las enumeraciones por medio de la conjunción y, previa a cada elemento, lo que proporciona a cada uno de ellos el valor de un hallazgo:

Todavía huele, con un olor tenue y nutricio, al alfandoque de queso y anís, y a los sequillos de azúcar, y a la charamusca de caramelo rizado, y al tierno bizcochuelo mamón, y al muérdago que se adorna con miel, y al tímido y dulce besico de monja, y al aleluya con el nombre de la novia pintado con merengue y cabello de ángel.

Cada una de estas y equivale a un nuevo aletear de la nariz, para entresacar del viento un inédito matiz de perfume. Análogo papel de reiterado descubrimiento revela la conjunción al describir el guirigay de un mercado:

Es lunes, y en el mercado de los soportales de la plaza, en medio de un hirviente guirigay, honesto y artesano, se vende, y se regatea, y se tasa, y se compra el chorizo de Candelario, y el quesillo de la sierra, y la névea harina del Tremedal, y el fino paño de Béjar, y la abarca pastoril, y el confite, y la vainica por varas, y el borceguí del ganadero pudiente, y la [233] aromática yerba del país -el laurel, la menta, la camomila- al lado de la especie de Ultramar, y el pimentón de la Vera, y el vino de Toro, y el corderuelo, y la trucha, y las gallinas en cuartos, y el infalible remedio para la calvicie, y el elixir de la eterna juventud que trajeron los españoles de las difíciles y escondidas fuentes del Dorado. [234]

Si hemos destacado cómo el perfume, en un caso, y el asombrado hallazgo de las mercancías, en el otro, es lo que revelan cumplidamente las repetidas conjunciones, en otros casos sería la vista, el placer de ir reconociendo los elementos componentes de un lugar, ciudad, etc., lo representado por la repetición o, también, varias sensaciones acumuladas:

En el término del despoblado de Castril, zurea la paloma, y mina el topo, y se columpia la espadaña, y florece el lirio, y hace su nido el ruiseñor.

Peñañiel es villa hermosa, con restos de murallas, y verdes alamedas en su campo, y edificios de noble traza, iglesias amplias y bien construidas, y conventos silenciosos, amorosos y misteriosos como viejos recuerdos...

También la conjunción o puede ser el nexo introductivo de varias enumeraciones. Menos rigurosa en su empleo que la copulativa y, ofrece, sin embargo, ricos matices expresivos. Véase la siguiente enumeración, en la que se van reduciendo los datos progresivamente, cada vez a menos. La conjunción disyuntiva revela así la desorientación, la perplejidad, el no saber qué decir sobre cosas reducidas ya simplemente al nombre:

El vagabundo, que a nadie preguntó el nombre de las piedras que le cobijan, piensa si no serán las de [235] Santa María, que guardan los restos del alcalde Ronquillo, aquel a quien raptó el diablo en San Francisco de Valladolid; o las que llaman de los Ajedreces, que fue sede de las juntas; o las de San Miguel, con su torre mocha; o las de Santo Domingo de Silos; o las del Salvador; o las de la Encarnación; o las de San Nicolás...

La última, las dos o tres últimas citadas, ya van acompañadas, inevitablemente, de ese gesto desalentado del olvido, de no lograr poner las cosas en su hueco exacto, calurosamente, familiarmente. Un vago sentido de elegía puede llegar a desprenderse de trozos parecidos.

Otras veces, la repetición se verifica, además de con el ingenuo y monótono reiterar una palabra introductoria, en un rígido paralelismo semántico, dentro de voces diferentes, que, al asomar una y otra vez, dan una estrecha y compacta unidad al pasaje:

Las esquinas del cielo -que son infinitas y no cuatro, como las esquinas del mundo- lucen los múltiples gallardetes que las bautizan:
aquella es la blanca grímpola de la prudencia;
aquél, el verde banderín de la soberbia;
aquel otro, el gris perejil de la humildad;
aquel de afuera, el brillador estandarte de la justicia;
aquel de más allá, la insignia color de oro del heroísmo;
aquel que tan alto vuela, el guión de la caridad, virtud tímida y noble como la plata;

[236]

aquel que, gentil, campea, es el cataviento de la lealtad, que tiene la infatigable color de los corazones.

Si añadimos que el trozo está dedicado a Ávila, vemos su cielo transparente de la altura, cruzado de viento, libre y veloz, que hace tremolar «los mil gajos dispersos de la historia» de la ciudad. Son los reflejos que la «alumbran y entenebrecen».

Las enumeraciones son, con gran frecuencia, puramente ornamentales. Se va desgranando la sucesión de los elementos con un claro regusto decorativo, sin nexos, acudiendo a la inmediata cercanía de las cosas, prendida la atención de ruidos y perfumes. (Estos, además, nos encadenan al mundo de las sensaciones, tan amorosamente desenvuelto y cultivado por la literatura de principios de siglo.) Así sucede con esa descarada exhibición de personalidad que el vagabundo nos da por los campos de Arévalo. El vagabundo, dice, «se siente dichoso y acompañado sin escuchar más ruidos que los ruidos del mundo -un asno que rebuzna, una gallina que ha puesto un huevo, un niño que llora infinitamente, una paloma que zurea, un [237] látigo que restalla, un gañán que canta-, ni aspirar más aromas que los hondos aromas del mundo -el del pan que se cuece, el del aire de la mañana, el del manso y cálido estiércol, el de la flor que brota en los terrones, el de la moza que desradera el trigo cascalbo, el del agua que brilla en el rezumadero». Los dos largos paréntesis del

trozo, en los que vemos brotar, poco a poco, el alma total del labrantío, en ruido y perfume, son lo esencial. No se recurre a lugares literarios, ni a metáforas o comparaciones brillantes y subyugadoras y emotivas, ni al complicado buceo psicológico para encontrar correlatos espirituales a esas sensaciones (como tantas veces hicieron los grandes escritores del 98), sino que llanamente se enumeran, dejando que el lector los reconstruya y ponga el armónico oportuno. El trozo se llena así de limpia atmósfera transparente, campo adentro, bañado en deslumbrador mediodía.

Lo ornamental de estas enumeraciones se limita a veces a la distribución paralelística de los adjetivos o de la frase: «...a las orillas del arroyo Clamores, enfermizo y maloliente, escaso y rumoroso» «Coca es pueblo de cuesta y buenas aguas, bosques de pino y frescas alamedas.» En ambos casos, y es una construcción abundante, cada miembro consta de dos, unidos por la conjunción, y cuando uno de ellos lleva un adjetivo, éste va colocado en idéntica situación. Cuando, como en el segundo caso, se aumenta uno de los miembros, ese aumento no quebranta la simetría, sino que, simplemente, y aparte de su natural función, cumple su encargo de retardar el final, que ya hemos señalado atrás: cuestras-bosques de pino. Los matices decorativos son múltiples: «Ni la carne que come le [238] aprovecha. Ni el sueño que duerme le descansa. Ni el agua de la fuente le quita la sed.» En esta ocasión entreveremos un ligero regusto bíblico. Otras veces, la evocación inmediata es de tipo musical, como un acompañamiento que hace pensar, por sus componentes, en una depuración de los idénticos procedimientos modernistas:

...desgrana, pasito a pasito y silbandillo, la pagana y dulce letanía de las Navazuelas, la amena y mañanera adivina adivinanza de las Navazuelas.

-Por el molino de la Navazuela...

-Corre el agua.

-Muy bien. Por la pradera de la Navazuela...

-Canta la rana.

-Muy bien. Por la fuente de la Navazuela...

-El aire silba.

-Muy bien. Por la garganta de la Navazuela...

-Cruza la vulpeja.

-Muy bien. Por el portachuelo de la Navazuela...

-El día rompe.

-Muy bien. ¿Cómo rompe el día por el portachuelo de la Navazuela?

-Por el portachuelo de la Navazuela, el día rompe como Dios manda:

azul y blanco,

fresco y muy limpio,

rosa y azul.

Estructura análoga, de breve diálogo introducido por un reclamo musical, vemos en el siguiente trozo:

El mulero tuerto que se encaró con el vagabundo, se sintió clerical.

-¿Viene usted a la Virgen de Chilla por una promesa? [239]

-Pues, no...

El recuero se vio catastral.

-¿Es usted de Toledo?

-Pues, no...

El cangallero se notó comercial.

-¿Viene a comprar pimientos?

-Pues, no...

El carrero se presumió de gubernamental y oficial.

-¿Lo han visto los civiles?

-Pues, no..., tampoco.

Después del interrogatorio, el inquisidor y sus colegas rompieron a cantar flamenco y a beber. El vagabundo pagó una botella y todo marchó, impensadamente, en orden.

Sobre estos esquemas reiterativos pesa, muchas veces, la necesidad de enfatizar un detalle, una expresión, una súbita mirada. Y entonces hay que recurrir a procedimientos que detengan la andadura mental del lector sobre esa parcela, precisamente ésa, que queremos destacar. Un procedimiento primario es adelantar la cualidad, que se carga así de emotividad, se satura de llamada, de invocación. Y una vez reiterada esa llamada, el trozo recupera su paso normal. Como es de rigor, esto ocurre con adjetivos: «La mente poblada de imprecisos pájaros voladores, de inciertos y bien pintados pájaros voladores.» «...el péndulo... es el más sensacional, el más sobrecogedor invento de los hombres». «...barcos que se llevan, aguas abajo, su inservible, su desconsolado amor». «...le cogieron los mares del cielo, los desbordados, los enloquecidos mares del cielo». [240] «El castillo de Turégano... sirvió de prisión, de dura prisión, a Antonio Pérez.» «El aire huele... al lejano aliento del ganado, y a las doradas, y a las blancas, y a las azules florecillas del monte...» No es raro ver esta intensificación manifiesta en gradación interior, donde los adjetivos se agrupan simétricamente, desarrollando la idea del primero: «...un rebaño de ovejas recién esquiladas, de sucias y flacas ovejas atónitas, polvorientas y silenciosas».

El énfasis puede lograrse con la repetición de un elemento, al que se añaden explicativas de variado signo:

La miseria confinada entre cuatro paredes;
la miseria encerrada a cal y canto;
la miseria que no se puede escapar, como un cuervo, por los abiertos mares del cielo;
la miseria que se pega a los cueros del cuerpo para robarles el calor;
la miseria que se agarra a los ojos, igual que un alacrán,
es mil veces peor que la peor miseria del camino.

En este caso, la voz repetida supone un múltiple regreso de la atención, hasta alcanzar el necesario y destacado valor. Además de participar de su condición musical, de reiteración, que señalábamos en otros casos, [241] tiene aquí el de ser un ritornelo mental, la inexcusable razón de ser del período.

Otra manera de conseguir esta cima de interés es recurrir a la ponderación, a la exageración ribeteada de portento, de milagro, de inverosimilitud. Así se hacen la mayor parte de los mitos populares. En un libro como Judíos, moros y cristianos, no podían faltar estas alusiones. «Sí, señor, muy burro, de lo más burro que se conoció, y mire usted que ya lleva uno conocido burros.» «En el patio del castillo hay un pozo sin fondo, un pozo en el

que se tira un canto y no se le escucha llegar.» Este último ejemplo, ¿no nos lleva de la mano a la repetida y universal conseja de los pozos profundos, devoradores de todo cuanto cae en ellos, de los pasadizos en las ruinas, que llevan no se sabe dónde, ni tienen fin conocido? Una vez más, esa permanente llamada de lo popular, enredándose en la retórica personal de Camilo José Cela.

Destacar, agrupándolas, las variadas series de enumeraciones, reiteraciones, preguntas retóricas, distribución simétrica de párrafos, etc., que se añudan en la prosa de Camilo José Cela, nos llevaría a alargar desmesuradamente este libro y a salirnos de los alcances previstos. Quiero, para terminar, destacar lo que las repeticiones de este estilo encierran de melodía cultural, de soporte casi simbólico, sobre el que la arquitectura general del libro se apoya, casi gozosamente. Uno de los sistemas, el más visible, consiste en ir dando en leves pinceladas toda esa advenediza y sapiente fluencia de lo acaecido, histórico o legendario, o del caudal artístico, etc., de un lugar. Ejemplo claro, el paso por Madrigal de las Altas Torres. Cuatro grandes sucesos (nacimiento de Isabel la Católica; [242] nacimiento del Tostado; muerte de Fray Luis de León; episodio de Gabriel de Espinosa) que coinciden con las cuatro grandes puertas de la muralla, abiertas a los cuatro puntos cardinales, lanzadoras de la gran aventura histórica del villorrio hoy tétrico y arruinado. Cada una de las veces que el pueblo se enuncia, para introducir a cada uno de los cuatro personajes, un sesgo gramatical de idéntico signo le complementa: «En Madrigal de las Altas Torres, arruinado romance... En Madrigal de las Altas Torres, soldado en quiebra... En Madrigal de las Altas Torres, paladín ya viejo... En Madrigal de las Altas Torres, halcón a tierra...» Y los cuatro personajes son, con una rigurosa armonía interior, equiparados a un animal: Isabel, «novilla montaraz»; Fray Luis de León, «ruiseñor herido»; el Tostado, «paciente hormiguita»; Gabriel de Espinosa, «grillo con manía de grandeza». El paralelismo sintáctico del trozo se mantiene con todo rigor, incluso en las leves subordinadas: «que se llamó...; que se firmó...; que se nombró...; que se dijo...». El trozo entero aparece construido con una preocupación rayana en la taracea, sobre la que se perfila el diálogo. (Véase página 136 y siguientes.) También se ve este procedimiento, por ejemplo, en Ávila, mientras Merejo, el gran Merejo, el zuloaguesco tipo de Merejo se va insinuando, llenando con su humanidad pobretona la mucha historia y el más copioso recuerdo.

Pero me interesa destacar esa reiteración cuando es interna, disimulada, casi como ocasional y desvaída, aunque sea primordial. Sea, por ejemplo, el paso del vagabundo por Ayllón. Siguiendo una técnica análoga, se va intercalando, en largo encaje, una historieta [243] (la de la cigüeña, la zorra y el alcaraván), como pretexto del diálogo, salpicado de esas notas que explican al lector los rasgos de la comunidad de Ayllón. Al final ya, después de una alusión a las prédicas de San Vicente Ferrer en esa tierra, el texto nos dice, desenvolviendo el propio título del libro, Judíos, moros y cristianos:

Los niños juegan en la plaza a los pacientes y a los violentos juegos que se rigen, como la andadura de las estrellas, por la remota y misteriosa voluntad de Dios. Los niños que juegan a saltar sobre los parapetos y las trincheras de los poyos, llevan una luna clara pintada en el verde capuz con que se tocan la cabeza del alma, con que se cubren los lomos del alma. Los niños que juegan a vender arena en delicados, en primorosos cucuruchos de hoja de tierna lechuga, presentan una marca roja sobre el tabardo con que se abrigan la voluntad.

Véase cómo, en esa estructura de los tres niños repetidos, que juegan a cada uno de los menesteres tradicionalmente acoplados a las tres religiones, surge toda la interpretación histórica de la vida castellana, cada vez más clara después de las meditaciones de Américo Castro, ya citadas. Esta visión es perceptible en otras ocasiones: «Alquité, el primer pueblo de la comunidad de Ayllón, con su nombre moro, su miseria cristiana y su recuerdo de Don Álvaro de Luna.» (¿Puede haber aquí una alusión oscura a la bastardía del favorito de Juan II?) En Pedraza, ciudad medieval y alucinante, los niños que hemos visto arriba se nos vuelven a presentar, con ese triple reclamo que nos hace pensar otra vez en los tres ingredientes violentos, [244] apasionados, confundidores de tierra y cielo a que se refiere el título del libro:

Mientras el arriero enganchaba a las mulas, el vagabundo se fue a pasear su última vista, que es siempre la peor, por las grises y frías calles de Pedraza. Un niño que quizás no haya oído hablar nunca del condestable don Íñigo, juega, al pie de la torre de San Juan, a vaciarle los ojos a un murciélago que salió a espabilarse antes de tiempo. A la puerta de una casa de recia y vetusta aldaba, otro niño solitario llora, como quien clama en el desierto, mientras mea, resignadamente, en un rincón. Por la calle abajo, un último niño llega, jacarandoso y pálido como un paladín bien contemplado, trayendo preso de la punta de un palo, igual que un trofeo, un lagartón verdibermejo de dos palmos de largo.

Repito: un análisis detallado de los procedimientos estilísticos de Camilo José Cela nos llevaría muy lejos del marco señalado a este libro. He hecho estas someras calas al pasar, y solamente con la intención de destacar la preocupación estilística de nuestro escritor. A pesar de manejar elementos, con manifiesta preponderancia, de los que he llamado atrás etnográficos, populares, no universitarios, por así decirlo, vemos también que, al escribir sobre ellos, los somete a una disciplina, a un cuidadoso orden y radical compostura. Están haciendo una retórica, la suya, con sus [245] matices, sus ángulos, sus insoslayables giros. El escribir es aventura difícil que sólo con amor se consigue. Y el idioma, por su parte, tiene unas exigencias que solamente una rigurosa dedicación puede ir calmando. Esa retórica de Camilo José Cela se ha insuflado con gran número de rictus conversacionales (menos da una piedra; es lo que tiene; en seguida se echa de ver que; el día menos pensado; se ve que; ya, ya; Claro; ¿Verdad, usted?, etc.), los cuales se vuelven a poner en circulación en una lengua escrita, con sus valores legítimos, que, gastados por el uso cotidiano, resurgen, tumultuosamente. La tarea de Camilo José Cela supone, en la prosa española posterior a la guerra civil, una lección de amor por muchas facetas del español medio y popular. Esperemos, confiadamente, en que tal actitud y vocación artísticas nos den, todavía, copiosos frutos.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#).

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#).

