



UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA
PROGRAMA DE DOCTORADO
“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS

CAMILO JOSÉ CELA: POÉTICA Y ENSAYISMO

(ESTUDIO Y EDICIÓN COMENTADA, 1942-1991)

DOCTORANDO

Rodrigo Pardo Fernández

DIRECTOR

Antonio Chicharro Chamorro

GRANADA

2009

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Rodrigo Pardo Fernández
D.L.: GR. 3086-2009
ISBN: 978-84-692-5109-6

Le juro que no puedo saber lo que pienso
hasta que no lo veo escrito.

CAMILO JOSÉ CELA, *El asesinato del perdedor*

Ud. desgraciadamente para la antipatía intuitiva que le profeso, sigue siendo el mejor novelista de ahora (y de ayer: mi admirado Pío Baroja no es más que un imitador retrospectivo de usted).

MIGUEL VILLALONGA, carta a Camilo José Cela
del 24 de agosto de 1945

ÍNDICE

Introducción	9
PARTE PRIMERA. CAMILO JOSÉ CELA, POÉTICA Y ENSAYISMO	13
1. En torno a Camilo José Cela, escritor	15
1.1. De la censura a la crítica	21
1.2. La historia y el olvido	27
1.3. De literatura y cosas peores	41
2. Aproximaciones a la crítica inmediata, la crítica literaria y la crítica celiana	61
2.1. Crítica inmediata <i>versus</i> teoría literaria	63
2.2. Los escritores como críticos	84
2.3. La crítica frente a la literatura	111
3. La poética <i>irreverente</i> de Camilo José Cela	113
3.1. El escritor sobre sí mismo	115
3.2. La novela celiana	122
3.3. El intelectual y la dura tarea de la literatura	133
 PARTE SEGUNDA. ANTOLOGÍA Y EDICIÓN COMENTADA	
DE TEXTOS ENSAYÍSTICOS	153
Notas a la edición comentada	155
<i>Sobre el escritor, la escritura y el libro</i>	161
1. Divagación bordeando la estética	163
2. Nuestro amigo el padre Feijoo	174
3. Notas a una postura	180
4. Idilios y fantasías	186
5. Otra vez Marruecos en nuestra literatura	192
6. Un libro de Cervantes	199
7. Alguna ligera cualidad	204
8. Bases para una posible cooperación intelectual	212

9. La galera de la literatura	219
10. Cauteloso tiento para lo que pudiera tronar	245
11. Nota sobre la herramienta literaria	274
12. Dos tendencias de la nueva literatura española	280
13. Última recapitulación	297
14. El intelectual y la acción	305
15. A los cuarenta y cinco años del <i>Ulises</i>	319
16. De algo, no de alguien	324
17. Primero, <i>naide</i> ; después, Cervantes, y después, todos los demás	330
<i>Sobre las artes de novelar</i>	337
18. Sobre el concepto de novela	339
19. Bang-Go-Koo	348
20. Estética de la novela en Miguel de Unamuno	353
21. Viejos personajes eternos	369
22. <i>Los colegiales de san Marcos</i>	376
23. A vueltas con la novela	379
24. <i>El Duero venía loco</i> , de Segismundo Luengo	388
25. Nota a la primera edición	395
26. Sobre las artes de novelar	399
27. Prólogo a <i>Mrs. Caldwell habla con su hijo</i> . Algunas palabras al que leyere	405
28. <i>Tobogán de hambrientos</i> (prólogo a una novela que así se llama)	414
29. La comba de la novela	423
30. Palabras para un simposio de novela	431
31. Nota a la cuarta edición de <i>La colmena</i>	444

<i>Sobre la crítica literaria</i>	447
32. Sobre el concepto de la crítica de libros	449
<i>Sobre la crítica</i>	454
33. Breve anticipo	
34. Se empieza hablando de la crítica	
35. Se sigue con lo mismo	
36. Función de la crítica	
37. Las “normas positivas” en el crítico	
38. Las “normas negativas” en el crítico	
39. La labor del crítico	
40. La historia literaria y la crítica	
41. Caracterización de los críticos “exclusivos”	
42. La crítica no exclusiva	
<i>Sobre la lengua española</i>	493
43. Hacia una revalorización del idioma	495
44. Carta a Fidel Castro	501
45. Las lenguas españolas	508
PARTE DOCUMENTAL	515
Bibliografía sobre Camilo José Cela	517
a. Libros	517
b. Tesis	526
c. Artículos	528
Selección de <i>websites</i> para la investigación celiana	567
a. Obras de creación digitalizadas de CJC	567
b. Estudios literarios y textos críticos periodísticos	571
i. Crítica sobre CJC	571
ii. Notas en diarios y revistas	574
iii. Reseñas	578

iv. Biografías y semblanzas	580
c. Espacios de reflexión y <i>webs</i> institucionales	582
v. <i>Webs</i> institucionales	582
vi. <i>Websites</i> universitarias	585
vii. <i>Websites</i> sobre CJC	586
d. <i>Webs</i> bibliográficas	588
e. Catálogos de bibliotecas	590
viii. Catálogos en español	590
ix. Catálogos en otras lenguas	592
x. Audio y vídeo	600
CONCLUSIONES	601
REFERENCIAS	609
ANEXOS	635
I. Relación bibliográfica de la ensayística celiana	637
II. Notas para una edición crítica	641

Introducción

La lectura de un autor es la lectura de un mundo. Es por ello que cuando considero leer a Camilo José Cela (CJC), leer en primer lugar su obra crítica, y de manera paralela y complementaria su obra narrativa, lo que hago es aproximarme a su perspectiva de la realidad, al modo en que la conforma, al modo en que la conforma coherente en la escritura.

En el caso del estudio sobre Cela la cuestión es abordarlo en primera instancia como escritor, preguntarnos por su obra y por cuál ha sido su trayectoria, cuáles han sido sus referentes para desarrollar la misma.

En segundo término, abordar la cuestión del escritor como crítico, del escritor que cuestiona su propia obra y la de otros, con una perspectiva que quiere ir más allá de la mera constatación de hechos, que pretende ahondar en las formas de crear y de conformar historias, de llevar a la práctica el complejo proceso de la literatura.

De esta manera, he intentado esbozar algunas vías de investigación sobre la pregunta esencial de si el escritor como crítico, es decir, no sólo creador, sino sujeto reflexivo sobre el mundo, se conforma gracias a ello como un intelectual.¹ ¿Qué es ser crítico?, ¿es ser lo que se considera un intelectual? ¿Cuál es el papel de un intelectual vinculado a lo literario, o como sujeto que desarrolla su labor a partir de la práctica de la literatura? ¿Un escritor es, por serlo, un intelectual? Si el escritor puede conformarse como crítico, ¿hasta dónde llegan sus posibilidades? ¿Hasta qué punto es capaz de transformar, ahondar, en la realidad que lo rodea?

¹ Podríamos decir, quizá, como *écrivaint*, en los términos que define Roland Barthes (1983).

En el siguiente apartado me permito proponer una suerte de antología de textos críticos de Cela publicados a lo largo de casi cincuenta años, en los cuales desarrolla una labor crítica, y al tiempo una labor intelectual en relación a la historia de la cultura y de la literatura en la España de posguerra.

Este conjunto de textos no agota, ni mucho menos, el conjunto de su obra crítica, pero sí permite un primer, esencial, acercamiento a su forma de pensar la literatura, la escritura, la literatura en tanto práctica social, en cuanto oficio, como proceso.

Esta antología no sólo reúne un conjunto de artículos, sino que también pretende anotarlos, acotarlos, señalar sus perspectivas, reconocer sus límites y, sobre todo, puntualizar lo que Cela concibe, lo que propone y al tiempo cuestiona de su propio quehacer y la escritura de sus contemporáneos.

Esta serie de artículos se encuentra clasificada de acuerdo con su temática en los índices respectivos, pero para su mejor comprensión, para dar una idea de la forma en que el pensamiento y la práctica de CJC se construyen, mantener estrictamente un orden cronológico.

Para complementar he propuesto un glosario de términos. Por último, he conformado una bibliografía, un conjunto de obras de referencia utilizadas en el desarrollo de la tesis, y como un anexo, me he permitido reunir, a partir de una búsqueda bibliohemerográfica a través de recursos digitales, una bibliografía sobre Cela y sobre él lo más completa posible, en la medida en que puede serlo teniendo en cuenta los alcances de este estudio.

Es claro que en mi apreciación de lo que es o lo que debe ser un intelectual, o mi delimitación del quehacer del escritor y su perspectiva,

su mundo crítico, el alcance de su pensamiento, he optado por dar prioridad a los autores cuyo pensamiento o bien coincide con mi perspectiva o bien me sirve como referencia para contrastar, refrendar o negar ciertas posturas relacionadas con la escritura, la labor crítica, o el escritor como intelectual.

No puedo, de ninguna manera, pretender agotar las múltiples posibilidades, los cientos de reflexiones que escritores de todas las épocas realizaron sobre su propia labor y la labor de sus contemporáneos. Intentar tal hazaña excede por mucho los límites de esta investigación. Lo que he pretendido, a partir del análisis de la obra de Cela, no considerado hasta ahora, desde el punto de vista de la crítica académica, como un crítico o como un intelectual más allá de su obra narrativa; a partir de este punto de referencia he tratado de remitir, configurar una serie de redes comprensivas con el pensamiento de otros escritores, con la práctica de otros críticos que permita relacionar, ahondar y comprender de la mejor manera posible el pensamiento de un escritor que, a pesar de sus muchos méritos reconocidos desde las instituciones, a pesar del reconocimiento de su público, es sumamente difícil de rastrear, o identificar como origen, como influencia de otros escritores, de otras prácticas discursivas, al menos en las letras españolas del siglo XX y la primera década del XXI.

Cela no crea escuela, tiene seguidores mas no discípulos. Por otra parte, cuando se habla de su aporte a la literatura en español se suele remitir únicamente a *La familia de Pascual Duarte* (1943), a *La colmena* (1951) y como mucho a su *Viaje a la Alcarria* (1948). El vasto conjunto de su obra posterior, la más de las veces experimental, parece destinado a curiosidad y no a punto de partida.

Como si siempre creara la misma obra, CJC vuelve en sus escritos una y otra vez sobre sus pasos, recurriendo de manera obsesiva a temas y situaciones, a estructuras laberínticas donde la trama es sólo un pretexto, pero al cabo subyace como hilo conductor en un maremágnum de anécdotas y digresiones. Lo que escribe, lo que desarrolla es una vasta obra que, reunida, nos permite aproximarnos a su visión de la escritura, del mundo recreado en lo literario.

Parte primera

Camilo José Cela:
poética y ensayismo

1. Camilo José Cela, intelectual y escritor

Escribir sobre Camilo José Cela, reflexionar sobre su obra desde una perspectiva académica es en muchos sentidos una empresa arriesgada. Nobel de literatura, premio Cervantes, autor de referencia ineludible en la narrativa española del siglo XX desde *La familia de Pascual Duarte* (1942), y sobre todo, figura pública y polémica: en España cada lector (novel o avezado) tiene la más de las veces una opinión sobre Cela, basada en dos o tres noticias, tajante, a favor o en contra.

Por otra parte, el volumen de su obra, y de la crítica desarrollada a su alrededor en el mundo,² constituye un reto metodológico y plantea la cuestión de si se puede encontrar una vía de estudio sin desarrollar o que no sea tendenciosa en la aproximación a Cela, el escritor.

Este trabajo de investigación se conforma sobre un aspecto muchas veces referido, pero no estudiado en profundidad. CJC publicó, entre 1945 y 1996, al menos dieciocho volúmenes de artículos, de temática variada, calidad y extensión dispares. A partir de este corpus, he considerado pertinente esbozar una poética celiana (ver Platas Tasende, 2004: 34-48), tomando en cuenta sus ensayos sobre la literatura, los géneros literarios y diversos autores, además de la lectura de su novelística.

De la misma manera que cada una de sus novelas son de estilo diferente, su obra ensayística y periodística –leída sincrónicamente, sin reparar en la fecha de publicación– ofrece perfiles múltiples. Teniendo en cuenta su evolución en el curso de más de medio siglo, también revela una progre-

² Referida en su conjunto en la Parte documental.

siva transformación, aunque conserva unos rasgos fundamentales ... *celianos*. (Roy, 2000: 123)

Sin embargo, para aproximarme a su poética intentaré en primera instancia definir a Cela como escritor, como crítico y como intelectual.

Como punto de partida, he realizado la lectura y el reconocimiento de la amplia bibliografía sobre Cela; en segundo término, el estado disperso de su obra crítica, referente a la literatura y su práctica, evidenció la necesidad de considerar la edición comentada de una antología de los artículos que escribió a lo largo de su vida con este interés, además de las referencias metatextuales, inscritas en sus novelas, al quehacer literario, el proceso de escritura, la voz narrativa, la novela como género y temas afines.

De este modo, este trabajo se escinde en una parte reflexiva en torno a Cela, escritor y crítico, y otra en la que presento una selección crítica y anotada e sus artículos.

Cercanos los veinte años de la concesión del Nobel a Cela, y partiendo desde una perspectiva crítica del quehacer y la pertinencia estética de su obra, vale quizá preguntarnos si no tenía razón al afirmar que en la literatura, como en la vida, el que resiste, gana (Cela, 1977: 264).

Sus novelas, al menos, han resistido el paso de los años y las ediciones, sobre todo *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena*, y hasta cierto punto, *Viaje a la Alcarria*.³ El resto de su obra sigue manteniéndose en un segundo plano, por motivos diversos que analizaremos más adelante.

Sin embargo, al narrador español más galardonado se le suele apreciar sólo desde un ángulo y perdiendo de vista el vasto conjunto de su

³ "... la maravillosa frescura y la jugosa naturalidad que se observa en uno de sus libros más cautivadores: *Viaje a la Alcarria*" (Delibes, 2004: 38).

obra: sus poemas, tempranos los más pero con piezas maestras como *María Sabina* (ver Pardo Fernández, 2008), su teatro, sus cuentos, adaptaciones y libros de viaje, y de manera destacada para el estudio de su pensamiento, sus libros de ensayos (la mayor parte, colecciones de artículos aparecidos en la prensa), han sido poco estudiados, sobre todo si tenemos en cuenta el considerable aparato crítico que existe sobre su obra (ver Bibliografía sobre CJC).

Entre una vastísima obra crítica sobre Cela, sólo he podido encontrar un artículo (Becerra Hiraldo, 1979) que se refiera directamente a este escritor como crítico literario. Otros autores (Villanueva, 1991; Esteban, 1999; Roy, 2000; Valls, 2002; Platas Tasende, 2004; Perlado, 2007: 103) remiten a ello sólo tangencialmente, a partir de reflexiones específicas sobre cuestiones literarias de diversa índole.

Becerra Hiraldo señala la carencia de estudios sobre los ensayos celianos, donde el autor se prolonga en sus escritos.

Es claro que no sólo en el ensayo el escritor (el intelectual) se *prolonga* en sus escritos. La escritura es un proceso individual y colectivo, a un tiempo abierto a la cultura (ámbito público) y restringido al sujeto (espacio de la intimidad). En este sentido, todo discurso es una extensión y una trascendencia del escritor y su mundo, el que le antecede y aquél del que participa.

De alguna manera el ensayo es el texto que parece ser más transparente, en tanto nos hace creer que leemos lo que el escritor (sujeto discursivo) piensa. Pero no nos dejemos llevar a engaño. La mediación del texto es tan compleja en el ensayo como en la narración, sólo que lo disimula de mejor manera.

Los ensayos de Stanislav Lem (2005) son ficciones sobre libros que no se han escrito, pero simulan ser rigurosas reseñas. Un cuento como “Niños perdidos” de Orson Scott Card se presenta como un relato autobiográfico, y al cabo se evidencia *mentira* literaria (lo único que puede reprochársele es el afán de explicitarlo; el juego entre el discurso y la realidad, como en la ironía, sólo es tal cuando no se explica):

El borrador del cuento incluía una aclaración al final, una declaración de que el cuento era ficticio ... [entre otras cosas, se relata la muerte de un niño] La reacción de los demás escritores del taller osciló entre el fastidio y la furia. ...

“Al narrar esta historia en primera persona con tantos detalles de tu propia vida, te has apropiado de algo que no te pertenece. [el dolor de un padre ante la pérdida de un hijo] (Card, 2008: 221)

Lo que han hecho estos dos escritores es mostrar las cartas que tienen sobre la mesa: nos hacen ver que lo que escriben es un texto de ficción, y lo que cuentan de sí mismos puede ser una invención o un hecho concreto, mientras que lo que parece idea suya o ajena no podemos distinguirla. Lo que hacen es literatura y no un *reality*, y a diferencia del discurso histórico o el reportaje, el discurso literario no tiene por qué ser objetivo, sino verosímil.

El esfuerzo de la crítica literaria no debe consistir sólo en desentrañar quién emite la voz y quién calla, sino en comprender el universo discursivo resultante de la imbricación de sonidos y silencios.

Más adelante, el artículo de Becerra Hiraldo aborda la forma que Cela utiliza para construir el ensayo, utilizando citas y referencias a autores y obras. A su juicio:

Las más de las veces, las divagaciones ni son imprescindibles, ni necesarias, ni siquiera encajables. ... las diversas citas, que valen por digresiones, indican cultura o se ríen de la cultura, pero no son necesarias. (Becerra Hiraldo, 1979: 56)

Me parece que el ejemplo que cita a continuación es poco afortunado. Cela habla de los personajes que son niños en su *Viaje a la Alcarria*, que “ya son grandes, y llevan una vida independiente del autor”. Becerra Hiraldo asegura que “eso es válido para una novela de viaje, pero no para una obra de ficción, en que los personajes son hijos del autor.” (Becerra Hiraldo, 1979: 56).

En primer lugar, si extrapoláramos su metáfora, es costumbre habitual de los hijos hacerse mayores y marcharse de casa, siempre y cuando puedan pagar su propio piso.

Por otra parte, los personajes son creaciones literarias, y por tanto su sentido como parte del discurso sólo se da en la lectura. Pascual Duarte ha sobrevivido al propio Cela, que lo consideraba protagonista de una novela menor: “En *La familia de Pascual Duarte* quise ir al toro por los cuernos ... empecé a sumar acción sobre la acción y sangre sobre la sangre y aquello quedó como un petardo.”⁴

⁴ Ver “Prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*” (1953) en la Antología de artículos de CJC. Ya había escrito Masoliver sobre *Pascual Duarte* (1946: 5): el autor hubo de amontonar muerte sobre muerte para llegar al cabo de la novela.”

Hay algo de ingenuidad en creer que en su texto el escritor presenta las cosas como algo ya dado, cuya significación se encuentra en el propio discurso. La intencionalidad del creador es sólo una parte del proceso de construcción del significado.

Pero más allá del ejemplo, las divagaciones no son un recurso para llenar páginas y mostrar la erudición de Cela en la redacción de este ensayo, o de cualquier otro de su vasta producción.

A CJC no le agradaba mucho Borges como escritor; el argentino estaba situado en las antípodas de su intención y práctica de escribir sobre el hombre instintivo, de carne sudor y lágrimas, el del sexo. Borges es el narrador de la cultura contemporánea en su punto más elevado, la cultura occidental que se mira a sí misma; pero sus personajes son de libro, de papel impreso. A pesar de ello, Cela coincide en el aspecto que he destacado más arriba: las citas, las referencias a pie de página e insertas en el texto, que evidencian su erudición pero, sobre todo, el modo en que construyen su discurso sobre otros textos. La digresión es una forma de conformar el pensamiento, de diversificarlo, de establecer los referentes (heterogéneos y no siempre vinculados por líneas rectas) que alimentan la reflexión, que son parte del sujeto histórico que denominamos escritor porque ha dejado de ser amanuense, ha dejado de *copiar* para recrear *otro* mundo en el discurso.

Si revisamos los artículos, los ensayos, las novelas de Cela siempre nos encontramos estas salidas de tono, ejemplos necesarios o que parecen no venir a cuento; lo que importa no es si la cita es textual, o si, como se verá en la antología que he reunido en la Parte segunda, se utiliza otro texto como base o para parafrasearlo.

Lo que Cela (como Borges) pretende hacer es un discurso que evidencie que no se escribe sobre la hoja vacía (ni siquiera en culturas que, como las mesoamericanas, no han tenido escritura), sino *sobre* otros textos (o formas discursivas, de modo que se realiza una intertextualidad o una interdiscursividad).

En parte repito aquí (si bien en un sentido más amplio) la acotación de Martín Rubio, (1993: 14): "... no se escribe sobre una página en blanco sino sobre varios discursos interpuestos", sobre la literatura peruana colonial; pero además de esta noción, en este caso concreto, pretendo poner en claro que en el caso de la obra ensayística de Cela es literal la preposición *sobre* en su acepción *encima de*. Cela toma un texto, por ejemplo el del padre Feijoo (ver Antología), y sobre la base de párrafos enteros rehace *otro* texto, tan distinto del original que el estilo celiano es evidente.

Las acotaciones o digresiones aclaran puntos, pero al mismo tiempo establecen el diálogo con otros textos (Lledó, 1992); la escritura no se muestra automática, espontánea o inspirada por las musas, sino resultado de una cultura escrita, que se refrenda en sus textos.

1.1 De la censura a la crítica

José Gorostiza escribió en su magnífico poema *Muerte sin fin* (1996): "¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio". Estos versos, en muchos sentidos, pueden definir la figura de Camilo José Cela como crítico, si partimos de la consideración de que era un escritor notable e inteligente, y que sus textos remiten por igual a tirios y

troyanos: con igual atención centra su mirada en los escritores del 98 o en “la obra literaria del pintor Solana”; tanto en autores intrascendentes de la posguerra, que crecieron a la sombra del franquismo, como en transgresores tan reconocidos como León Felipe, quien vio censurada la edición de su poesía hasta 1975 (ver Cela, 1959 y 1974).

Cela inicia su avatar como escritor en España en 1940 (como colaborador en publicaciones como *Ya, Haz y Juventud*, semanario del SEU), algún tiempo antes de trabajar como censor del estado franquista, donde comienza a trabajar en octubre de 1943 (Suárez, 2002; Sotelo Vázquez, 2006). Desde luego que no es el mejor antecedente, teniendo en cuenta la parcialidad de sus juicios y lo que conlleva su quehacer al participar en una práctica represora de la dictadura. Queda además para la anécdota el ofrecimiento, documentado, del joven Cela como delator de *ciertas gentes* del Madrid donde había pasado su adolescencia; fue rechazado, pero la intención ha bastado para situarlo, para bien o para mal, a favor del bando golpista.

Debe referirse también, en esos años, la colaboración de Cela (1939) en un volumen que exalta a los héroes de la Falange, el casticismo y la figura de Franco.

Es interesante esta suerte de estigma, al que se han sumado otras acusaciones, en el caso de Cela, sobre todo después de que, recientemente, dos escritores europeos de reconocida trayectoria y postura críticas, hayan sido acusados de colaborar con los regímenes y las prácticas represivas que duramente han criticado durante décadas. Es el caso del Nobel alemán Günter Grass, quien ha reconocido su filiación a las Juventudes Hitlerianas antes de la segunda guerra mundial,⁵ y el exiliado en Francia

⁵ El 11 de agosto de 2006 el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (periódico eminentemente conservador) publicó una entrevista donde Grass reconoció haber sido miembro de las *Waffen SS*, organización de elite donde se ingresaba voluntariamente y sólo tras haber demostrado ser un convencido del nacional socialismo y un incondicional de la persona misma del Führer. Con quince años se uniformaba con las

Milan Kundera, quien en la entonces Checoslovaquia supuestamente delató a un espía inglés.⁶

En los tres casos, se trata de acciones puntuales (a pesar de sus opiniones posteriores) de escritores mundialmente reconocidos durante su juventud, de las que no se sienten especialmente orgullosos pero que forman parte integral de su ser contradictorio y polémico.

Otro cantar es su hacer y decir después de las dictaduras; sólo baste por ahora acotar que la franquista ha sido una de las más largas de la historia europea reciente y que, al cabo, tras conocer estas acciones fallidas o erróneas debemos afirmar: "Everything he has written will now be reread with an ironic eye, but the weight of the work will stand unchanged" (Opinion, 2006).⁷

Como funcionario Cela desempeñó el papel de censor, sobre todo de revistas y folletos, bajo la mirada benévola de Juan Aparicio, jefe nacional de Prensa y propaganda, padrinazgo lo que le valió, de manera fructífera, ser mencionado cerca de 400 veces en *La estafeta literaria*, en un plazo de 23 meses entre 1944 y 1946 (Rodríguez, 1986: 584-609).

No se debe obviar que la censura, si bien en muchos momentos favoreció al joven escritor (recordemos que apenas rondaba la treintena), en su momento prohibió la segunda edición de *La familia de Pascual Duarte* (1943) y obligó a que la primera edición de *La colmena* fuera en Buenos Ai-

persona misma del Führer. Con quince años se uniformó con las camisas pardas de las Juventudes Hitlerianas y, más tarde, con 17 años, se incorpora como voluntario a las Waffen SS.

⁶ Supuestamente delató en 1950, en Praga, a Miroslav Dvoracek, compatriota suyo que trabajaba para los servicios de espionaje extranjeros, y quien tras ser detenido pasó catorce años en la cárcel. La noticia fue dada a conocer por el semanario *Respekt* el 13 de octubre de 2008. El caso fue documentado a partir de un informe policial por el Instituto para el Estudio de los Regímenes Totalitarios, creado para analizar la época del protectorado nazi sobre Bohemia y Moravia (1939-1945) y el período comunista (1948-1989).

⁷ "Todo que ha escrito será ahora releído con una mirada irónica, pero la solidez de su obra permanecerá inalterada".

res (1951). Esto a pesar de la adhesión al falangismo de Cela, citando sus palabras:

[refiriéndose a la derrota carlista del siglo XIX] la malquerida España, cayó tan al abismo que, para levantarse, le hizo falta: primero todo un siglo, después... la bendición de Dios para Francisco Franco, nuestro Caudillo y Padre. (Cela, 1939: 181-190)

El régimen franquista se mostró por lo regular benévolo con su obra, entre otras cosas por las buenas relaciones sociales y políticas de Cela, así como su continuado esfuerzo por congraciarse con los grupos en el poder (aquellos *vencedores* a los que siempre se refiere). Su éxito, aceptación o popularidad se debieron al trabajo constante, escribiendo y publicando en diversos medios y espacios, en España y en el extranjero, y a que se diera a la labor de consolidar su imagen pública como escritor, referente, intelectual de su tiempo (Maldonado, 1998).

El papel de Cela fue siempre ambiguo, contradictorio, frente al poder. Lo respaldó en tanto estado de las cosas (orden), pero lo criticó en las formas (censura, meapilismo, en sus propias palabras). Su intencionalidad, manifiesta en su obra narrativa, tiende a la vanguardia, pero a partir de recios principios, castizos quizá, como los relativos al macho ibérico, que remiten a ese pasado imperial que siempre fue mejor (cuando España era dirigida por hombres hechos y derechos), con una añoranza que le viene a Cela de la tradición del 98. Francisco Umbral, en una entrevista (Umbral, 1984), lo define en esta línea:

— Camilo, eras el nieto del 98, y ahora vistes como un notario.

Sonríe con su media sonrisa partida por la vida, el toro o la Legión.
Evita siempre sonreír.

— Como sabes, Paco, yo llevé la primera barba contestataria de España.

... Cela, Camilo José Cela, la letra gorda sobre el papel muy duro, nuestro abecedario de postguerra, nuestro colegio maldito, colegio de un solo hombre, de un solo libro que era aula y texto al mismo tiempo. ...

He aquí un clásico pálido, enérgico y preocupado. Todos los Camilos de la biografía/bibliografía de Camilo acuden a su rostro de navajero bueno de la literatura ... El tremendista, el vagabundo, el mítico, el lírico, el épico.

La experimentación constituye, sin duda alguna, el aporte fundamental de Cela a la novelística española contemporánea. Y no se trata sólo de la estructura, sino del lenguaje que utiliza, individual y personalísimo en la construcción, reiterativa y sólo en la superficie desordenada, y a su vez popular, recurriendo a frases hechas, dichos, refranes, figuras y asuntos del vulgo español que ahondan en vertientes que se extienden hasta el Siglo de Oro.

Cela trabajó durante los años 1943 y 1944, como se puede probar documentalmente, en el turno de mañana de Censura de Revistas, en la Sección de Información y Censura ... Aún no había publicado *La familia de Pascual Duarte*, la novela que significó una renovación radical de la narrativa española. La primera edición salió en 1942 y le valió un homenaje en el Café Nacional de [sic] 2 de enero de 1943. Pero, curiosamente, la segunda edición, impresa en aquel año de 1943, fue prohibida por la censura y requisada por la policía.⁸ Cela tuvo que publicar la tercera edición en Buenos Aires. No sería su único

⁸ Cela fue puesto sobre aviso y retiró la edición de las librerías.

conflicto con la censura de libros. Presentó *La familia...* al premio José Antonio Primo de Rivera y le devolvieron el original sin abrir.⁹ Fue el año en el que se lo concedieron a *La fiel infantería*, de Rafael García Serrano, novela que luego también mutiló la censura. (Sinova, 1989: 137-138)

Con todo, no se trata de un caso aislado, dado que su *Pascual* se corresponde con un modo de representar el ámbito rural español, el cual remite al realismo ruso del siglo XIX y que se extiende en España desde los cuentos de Ignacio Aldecoa hasta las novelas, por poner dos ejemplos reconocibles, *Mosén Millán* (1953)¹⁰ de Ramón J. Sender o *Los santos inocentes* (1983) de Miguel Delibes.

A partir del interés en la narrativa escrita en español en la segunda mitad del siglo XX he considerado la pertinencia de realizar una aproximación analítica y reflexiva a un escritor tan admirado y denostado, a un tiempo, como Cela, cuya propuesta formal, en el terreno de la narrativa, se ha señalado como importante para entender la literatura iberoamericana contemporánea.

La lectura de novelas como *Oficio de tinieblas 5*, *San Camilo 36* y *Cristo versus Arizona* permitió considerar relevante la experimentación formal en relación a este género, la novela, pero más allá se vio la necesidad de establecer la concepción que el propio Cela tiene de su quehacer, es decir, la concepción que establece en su obra crítica en relación a la literatura y el oficio de escribir novelas.

Mi análisis, debiera decir, esta primera aproximación parte de ciertos conceptos básicos para el entendimiento de Cela como crítico. En

⁹ De ahí probablemente su animadversión a los premios literarios, opinión que no varía sino hasta la recepción del Premio Planeta, en 1990, por *La cruz de San Andrés*.

¹⁰ Titulada definitivamente *Réquiem por un campesino español* en 1960.

principio, considero que un escritor es quien produce textos con una finalidad sobre todo estética; en este sentido, el proceso de escritura es la participación activa del escritor en esta práctica social que llamamos literatura, la cual consiste, en términos muy generales, en la construcción y la lectura de textos (con fines estéticos, lúdicos o cognoscitivos); en otras palabras, la literatura comprende desde la concepción de la obra hasta su lectura, en cualquier soporte, por parte de un lector concreto.

1.2 La historia y el olvido

Como suele suceder con ciertos autores de cierto renombre y distinguidos con premios importantes, a Camilo José Cela¹¹ se le recuerda –insisto–, en los ámbitos no especializados, como el autor de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*; en el mejor de los casos, de *Viaje a la Alcarria*. El resto de su obra, que comprende más de cinco décadas¹², se desconoce o se pasa por alto.

Este desconocimiento, en términos prácticos, conlleva una perspectiva parcial de su quehacer, esto es, y sobre todo, de su novelística. Otro asunto es el Cela público, la figura omnipresente en los medios de comunicación, famoso por sus anécdotas y exabruptos.

Un análisis de su perspectiva teórica sobre su quehacer (la cual podríamos llamar su poética) podría partir, en primera instancia, de su reconocimiento explícito de influencias, sus reconocidas inclinaciones hacia uno u otro autor, hacia una temática, o mejor, hacia un estilo particular.

¹¹ Se otorgó el Premio Nobel de Literatura a Camilo José Cela en 1989.

¹² Hablamos de cerca de 110 libros que conforman sus obras completas, que comprenden desde poemarios, novelas, artículos, entre otros, hasta traducciones.

Tras una revisión somera de sus artículos, es posible señalar que Cela se inclina, positivamente, hacia Pío Baroja, Valle Inclán, Unamuno, Ortega (en una palabra, el 98) y Quevedo. Baroja se negó a prologar, en su momento, *La familia de Pascual Duarte*; arguyó que no tenía edad para que lo llevaran a la cárcel. Más tarde, cuando se ha publicado con éxito, declara sobre ella: "... conozco una novela muy buena, de Camilo José Cela. ... aunque encuentro que es demasiado bronca, casi agresiva. Creo que en el pueblo español se pueden encontrar ambientes más humanos y agradables." (Baroja, 1943). CJC, en su discurso de recepción del Nobel, comienza su exposición diciendo:

Mi viejo amigo y maestro Pío Baroja, que se quedó sin el Premio Nobel porque la candelita del acierto no siempre alumbra la cabeza del justo, tenía un reloj de pared en cuya esfera lucían unas palabras aleccionadoras, un lema estremecedor que señalaba el paso de la horas: todas hieren, la última mata. (Cela, 1995: 134)

La opinión de Cela sobre Baroja queda claramente refrendada en "Discurso para una joven señora amante de los libros" (Cela, 1989: 157), donde se le cataloga como autor que "escribe para ilusionarse y, si hay suerte, ilusionar".

Cela construye su obra a partir de dos principios: el primero es que la novela es algo por definir, por hacer. Ésta es la base, la condición *sine qua non*, dado que entonces su labor es cierta pero el resultado no, es un crisol, una amalgama, una idea. En segundo lugar considera que debe hablarse del hombre y sus circunstancias tal y como suceden en la realidad. No piensa la bondad, la solidaridad o la empatía como característi-

cas esencialmente humanas; sus personajes son primarios, como colores básicos de la tierra, de una veta abierta al cielo. Sus motivaciones, sus deseos (motor de la acción, leitmotiv) se formulan a partir de la lujuria, el rencor, la envidia, la indiferencia.

Quizá, si apuramos un poco, podríamos afirmar que sus personajes no son esencialmente malos. Lo que sí, son egoístas, sólo ven para sí mismos, y en consecuencia sus actos afectan a los demás, trastocan sus referentes.

Podemos aventurar que Cela se aprecia de manera parcial por lo conocido que ha sido: los árboles, sus obras primeras, dificultan apreciar el conjunto de obra, bosque diverso.

Si bien, en términos de la ineludible toma de postura política (sobre el intelectual y la política, ver Schroers, 1982: 7-14) en la España de posguerra, y del compromiso o no del escritor con una u otra ideología, no es posible llegar a una conclusión cierta. Es mayoritaria la opinión que considera que Cela participa de la perspectiva del poder, de la dictadura; sin embargo, varias de sus acciones parecen contradecir dicha idea, o mejor dicho, nos permiten apreciar su complejidad.

Nunca ha sido muy explícita su filiación política y consta, en todo caso, su condición de excombatiente franquista, de candidato a policía político y de censor ejerciente; pero desde los años cincuenta habita un confortable conservadurismo liberal y algo misoneísta, y a su voluntad de presentarse bajo esa advocación se debe un logro tan interesante como su revista *Papeles de Son Armadans* (1956-1979). (Alvar, Mainer y Navarro, 1997: 641-642)

Tras ser expulsado de la Asociación de la Prensa de Madrid, y haberse casado con Rosario Conde, a mediados de la década de los cincuenta Cela se traslada a Palma de Mallorca, donde funda su revista literaria (que debe su nombre a la calle de la casa mallorquina del escritor), la cual participa en cierta medida en la creación de un clima de tolerancia, al menos intelectual, en la España que comienza a abrirse a Europa.

Además de *Papeles de Son Armadans* (1956-1979) (Linares Alés, 1982; Fernández González y Roig, 1986), mejor dicho, a la par que el esfuerzo intelectual y editorial que significó esta revista, Cela se encargó de aparecer en público, de ser reconocido en todos los espacios que, de un modo o de otro, refrendan, corroboran, la importancia de un escritor en el ámbito público, en los medios de comunicación –en periódicos, revistas, espacios críticos– de una cultura o una sociedad.

Como parte de su presencia pública, en los años previos a la muerte de Franco, Cela tiene a bien ubicarse en el espacio limítrofe de la oposición políticamente correcta. Para ello, realiza una serie de acciones *liberales*, como un *intelectual comprometido*¹³ que sin embargo no emborronan del todo su pasado a la sombra del régimen: dos meses después del golpe de Estado contra Salvador Allende (11 de septiembre de 1973), rechaza el doctorado *honoris causa* que le ha otorgado la Universidad de Chile; publica, sin aludir directamente al poeta, un poema para Neruda; repudia públicamente, en 1975, las ejecuciones de Puig Antich y Heinz Chez, lo que conlleva que se le obligue a renunciar a su flamante (aún no en funciones)

¹³ Jean-Paul Sartre rechazó el premio Nobel. En declaraciones a la revista *Le Nouvel Observateur* (19 de noviembre de 1964), señala: “Si hubiera aceptado el Nobel –y aunque hubiera hecho un discurso insolente en Estocolmo, lo que hubiera sido absurdo– habría sido recuperado. ... Pero cuando se trata de un hombre aislado, aunque tenga opiniones ‘extremistas’ se lo recupera necesariamente de un cierto modo, coronándolo. Es una manera de decir: ‘Finalmente es de los nuestros’. Yo no podía aceptar eso. La paradoja es que rechazando el premio no he hecho nada. Aceptándolo hubiera hecho algo, que me habría dejado recuperar por el sistema.”

cargo como director del Ateneo de Madrid; en ese mismo año apoya una solución política que supone un gobierno con Fraga al frente. Más tarde anuncia su voto a favor del referéndum constitucional de 1976.

Dicha participación se dio de manera evidente o soterrada, y aquí habría que acotar que Cela firmó en 1962 una carta de protesta (“de los 102”) contra la represión de los medios de información para difundir noticias sobre lo que sucedía con las huelgas de mineros de Asturias. Más tarde, a decir del historiador Pere Ysàs (2004), cuando Cela fue invitado a un encuentro literario celebrado en Madrid a mediados de octubre de 1963, “Realismo y realidad en la literatura contemporánea”, denunció a muchos de los intelectuales que habían suscrito las protestas contra el ministro Fraga, llegando a aconsejar al Ministerio de Información el modo de ganárselos a la causa del régimen:

... Cela, que había sido invitado al encuentro de escritores, decidió abandonarlo “al ver el cariz de las cosas”; sin embargo, el novelista consideraba que la mayor parte de los 102 firmantes “eran perfectamente recuperables, sea mediante estímulos consistentes en la publicación de sus obras, sea mediante sobornos”; en cualquier caso consideraba imprescindible “montar un sistema para estimular a estos escritores”, lo cual podría hacerse “fundando una editorial privada o entendiéndose con una que ya exista”. (Ysàs, 2004: 52)

Aquí también, para entender la dimensión de Cela, para comprender hasta qué grado se trata de una figura pública que causa revuelo, simplemente con su nombre, su postura: de compromiso o bien su relación con la dicta-

dura, debe apreciarse que en el libro de Ysàs sólo es mencionado en dos páginas.

Sin embargo, en internet, en los diversos diarios nacionales, cuando se habla de este libro –cuya importancia no se pone en discusión en cuanto refiere el esfuerzo, persistente y cada vez más fuerte, de oposición al franquismo en España en diversos ámbitos–, sólo se remite a la presencia de Cela, al papel de Cela en relación a esta carta. Esta magnificación del actuar del escritor, normalmente en sentido negativo, tiene que ver por supuesto con la propia actitud de Cela frente al ámbito de lo público, frente a la construcción denodada, hasta el último día de su vida –genio y figura...– del Cela provocador, del Cela irreverente, centro de todas las miradas.

Otros escritores cuya obra se desarrolló al amparo o con la avencencia del régimen franquista, han sobrevivido, valga la forma de decirlo, a la transición, y han seguido publicando, opinando, y han seguido participando activamente en la vida pública española; si bien estos otros escritores siguen escribiendo no son parte de la noticia de última hora, de los escándalos que el mundo celiano suscita.

Cela ha sufrido por ello cierto menosprecio por parte de escritores y de críticos; en parte también, eso ha ayudado al reconocimiento (del que hablamos en otro punto). Esta serie de consideraciones en relación a la importancia relativa o no, al conocimiento de lo que Cela hace o deja de hacer, si bien se trata de una participación alimentada por el propio escritor, lo que intenta, o lo que ha intentado, es referir es que esta forma de apreciar al Cela público, al personaje, ha incidido en general, en términos negativos, en la lectura, crítica, o más precisamente, *acrítica* de su obra.

Ningún crítico es objetivo,¹⁴ lo he dicho en otro momento, sino que tiende a la objetividad a partir de cierto rigor metodológico, a partir de cierto esfuerzo en pro de la objetividad. Sin embargo, en algunas lecturas de la obra de Cela falta esa suerte de distinción –y puntualizo, *distinción*, que no *separación*– entre el Cela público, pedante, de acuerdo con el régimen, procaz y altisonante, y el escritor.

Debe tenerse en cuenta que el escritor, si bien centra su mirada en temas la mayor parte de las veces primarios, instintivos de los seres humanos –como si gran parte del barniz sociocultural no existiera, aquel que nos limita, nos condiciona en nuestra relación con otros seres humanos–, esta lectura de Cela a lo que ha conducido es a opiniones, desde mi punto de vista desacertadas sobre sus novelas. Esta parcialidad ha llevado, por ejemplo, a esta opinión sobre *San Camilo 1936*:

Para terminar esta rápida y breve panorámica habría que añadir la última novela de Cela ya citada antes: *San Camilo 1936*, publicada en diciembre de 1969. Es la única novela de este autor situada dentro de la guerra, concretamente en los primeros días de la misma en Madrid. Es una obra “personalista” como el resto de las suyas ... que nos presenta una visión caricaturesca y arbitraria de los hechos, completamente subjetiva En el fondo, ese sarcasmo deformante se ejercita de preferencia en una sola dirección y *San Camilo 1936* resulta tan parcial y maniquea como algunos libros aparecidos en la posguerra inmediata debidos a otros excombatientes de la misma generación que C. J. Cela. (Corrales Egea, 1977: 212)

¹⁴ “La crítica es siempre *juicio*, o sea, separación momentánea de la conciencia juzgadora y el objeto juzgado. ... un *proceso* que lleva al objeto criticado hasta un extremo en que sus componentes cambian de relación estructural y hacen *estallar* el objeto mismo, produciendo una alteración cualitativa. El objeto deviene ... *lo que no es*.” (Matamoros, 1980: 10-11).

Donde la crítica centra sus esfuerzos, se muestra más rigurosa es en la supuesta falta de objetividad a la hora de abordar la guerra civil,¹⁵ o en el momento de emitir juicios sobre uno y otro bando. La pregunta debiera ser: ¿quién emite dichos juicios?, ¿Cela, el escritor? No me lo parece, no, en este caso, cuando hablamos de un discurso literario, una novela:

Es bien sabido que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre de primera persona, el presente indicativo, los signos de localización no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en el que escribe ni al gesto mismo de su escritura; sino a un *alter ego* cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. (Foucault, 1999: 342-343)

Además de esta condición de disolución del escritor como autor, de este distanciamiento propio de la escritura y las funciones del discurso literario, pierde de vista el crítico que la novela no tiene por qué ser objetiva, ser imparcial, mostrarse a favor de tirios o de troyanos.

La novela no es historia, no debe cumplir la condición de verdad, y el novelista no es un cronista como lo intentaron los conquistadores del Nuevo Mundo –Sahagún, Las Casas, Cabeza de Vaca–, ni una cámara fotográfica, un espejo sobre la vida, como sostuvieron los naturalistas franceses –al modo de Zola y Maupassant.

¹⁵ En el caso de la obra celiana y el conflicto armado en España, “No sólo hubo sentido de la oportunidad... Desde un principio, la literatura toda de Cela nació de la guerra civil ... Es, por antonomasia, el escritor de postguerra.” (Mainer, 1994: 99-100).

Así, que una novela opine en un sentido o en otro en referencia a un suceso tan complejo como la guerra civil española, no tiene por qué restar méritos a sus cualidades estéticas.

En esta misma línea, podríamos citar la muy reciente aportación del premio Anagrama 2008 de ensayo (Guerrero, 2008). Dicho trabajo señala, de manera pertinente, el papel de Cela como representante cultural del franquismo en América Latina (aspecto en el que, relacionado con otras facetas de la dictadura en relación al resto del mundo, valdría la pena ahondar), pero el texto de Guerrero comienza con una crítica no del todo válida, relativa a la aceptación del escritor gallego del encargo de la novela *La catira* por el dictador venezolano Marcos Pérez Jiménez (ver Mainer, 2008).

El aspecto de la política, cultural o de mercado –los compromisos entre las dictaduras española y venezolana, los acuerdos que pretendían perpetuar las estructuras de poder–, es el que debe criticarse, en ello se debe ahondar para evidenciar los entramados que conforman también, parafraseando a Eduardo Galeano (2006), las venas abiertas de la historia española que hasta la fecha se quieren, como el sol, tapar con un dedo.

Me parece fallida e ingenua la crítica de una novela *venezolana* porque su lenguaje no se adecua, no ajusta sus parámetros al habla cotidiana de Venezuela; incluso, aunque Cela o sus editores hayan presentado así la obra: recordemos que todos mienten. La lectura crítica debió centrarse, en primer lugar, sí en la relación del lenguaje de esta novela con el lenguaje de Venezuela, pero también con el español peninsular, pero que el lenguaje sea el real, concreto, nunca peor dicho *tangible* de Venezuela no hace a la novela mejor o peor; la novela no es un calco, es una realidad especular, es un engaño, una mentira; reconocer esto, como decía Michael Ende en sus

apuntes (1996), es la cualidad de la literatura fantástica (es decir, toda ficción literaria) frente al supuesto realismo. “La literatura es, o puede ser, la falacia, la simulación, el fraude...” (Cela, 1991: 123). Recordemos que también Borges apunta en su prólogo a *La invención de Morel* que la “novela ‘realista’ ... prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal ...” (Borges, 2005: 513).

Por supuesto que cuando leemos una novela ahora, de Pérez Reverte, que transcurre en el Siglo de Oro, no leemos, ni mucho menos, el lenguaje de la época, los usos y las costumbres del siglo XVII, sino aquello que para nosotros, en nuestra perspectiva contemporánea, nos parece que es el lenguaje, el contexto, los modos, las vestimentas, las comidas, los insultos y las galanterías de la España donde no se ponía el sol. Jugamos a un engaño, el mismo que en el teatro permite al espectador creer que el escenario es un puente porque un personaje lo menciona, o que se ha hecho de noche cuando la luz baja de intensidad.

¿No es un valor literario,¹⁶ estético, destacable en esta obra, la *invención* de Cela de un pretendido lenguaje, incluso mejor que un *calco* del verdadero lenguaje popular de una región de Venezuela? Quien crea que el habla de la literatura es igual que el habla cotidiana, que arroje la primera piedra.

Me permito poner dos ejemplos. Cela escribe en *La catira*: “— Pues sí, Feliciano Bujanda, como le igo: usté va a fundime el jierro nuevo. Aquí lo tengo pintao.” (Cela, 1999: 186). El novelista mexicano Ricardo Garibay, por su parte, anota en su novela *Par de reyes*: “El llano... Ondestaba miapá. La pistola de Velasco. Yo crioque... yo crioque...” (Garibay, 2002: 12). Como lector *ingenuo*, no tengo modo de saber si el diálogo de Cela es fiel re-

¹⁶ “... todo es valor en el discurso literario, comenzando por el ámbito en el que discurre: nuestra cultura.” (García-Posada, 2001: 23).

ferencia del lenguaje llanero de Venezuela en los años 50 del siglo XX, ni tampoco tengo manera de asegurar que el balbuceo de Reinaldo Hierro, el personaje de Garibay, es fiel a las formas de habla de la frontera entre México y Estados Unidos en la misma época. Pero en el ámbito específico de la lectura puedo creerlo, me puede parecer *creíble*. Estoy leyendo sendas novelas, no una crónica ni un estudio lingüístico. Esto es, no me interesa la identidad entre el habla literaria y la pretendida (siempre inasible) habla *real*, sino que al interior del texto parezca que el habla de los personajes es verosímil. Recuerdo la discusión entre los defensores de la *koiné* y Kavafis por la que debía ser o no la lengua literaria en el mundo griego; Kavafis optó por su propia propuesta, a caballo entre lo popular y lo culto. Estaba haciendo literatura.

Otra cosa sería un estudio sociolingüístico de la novela, de su origen debido a intereses políticos, a los intentos de las dictaduras de derechas, a ambos lados del océano, por conformar una idiosincrasia (la ideología de la *hispanidad*) común y nacional, aunque parezca contradictorio. Esa discusión es otra y necesaria, pero no mezclemos las cosas. Las cualidades de *La catira* pueden ser pocas o muchas, pero su nula identidad con el mundo venezolano no es una cualidad estética valorable.

Del mismo modo, la mentira que se nos vende a sabiendas, de la que habla Vargas Llosa, a la que también se refiere Kundera (1960), de la literatura pretendidamente venezolana (en el caso de *La catira*), del Madrid de 1936 (*La colmena*) o un pueblo del Oeste americano alejado de la mano de Dios (Tumbstone, en *Crito vs Arizona*) no puede ser el argumento, supuestamente de autoridad, para denostar cualquiera de las novelas celiánas. Hay muchos otros posibles: su afinidad o tibieza política, su reiteración de fórmulas o recursos, una cierta prepotencia en sus memo-

rias, la preeminencia de su figura pública en demérito de su escritura, pero cuestionar la ficción por hacer agua de realidad es un sin sentido.

En esta perspectiva es posible afirmar que la falsedad es condición intrínseca de la ficción, como señala la escritora Carmen Martín Gaité, cuando se refiere tanto a la creación literaria como a las posibilidades hermenéuticas, estrechamente relacionadas:

Algo me extraña que lo que uno ha visto sea tan distinto de lo que otro haya podido ver, pero me divierte y me parece una garantía para el texto el hecho de que pueda dar lugar a interpretaciones dispares, y que posiblemente todas sean verdad, precisamente por estar basadas sobre la mentira. (Martín Gaité, 1997: 141)¹⁷

Tampoco puede argumentarse, por supuesto, que *La catira* (o cualquier otra) haya sido una novela por encargo, escrita ex profeso. Opinar así es olvidar la historia de la literatura, a los escritores que –con antecedentes en el mecenazgo¹⁸ desde el siglo XVIII escriben, para subsistir, en un periódico, en una revista, a marchas forzadas y con mayor o menor fortuna estética. Y las novelas contratadas pueden ser obras de cierta validez estética, pero sobre todo una seguridad económica para el

¹⁷ Para evitar la referencia a *La familia de Pascual Duarte* u otras novelas de Cela, interpretadas de manera contradictoria como críticas del mundo o como exaltación de la barbarie, me remito al caso de una novela norteamericana, *Starship Troopers* (1959) de Robert Heinlein. Se la ha descrito como fascistoide y pro militar, pero al cabo el carácter hiperbólico de cada detalle en el mundo militarizado que esboza ha permitido a otros críticos afirmar que se trata de una parodia del belicismo, una caricatura de la limitada idiosincrasia del ejército. Quizá lo interesante de esta obra, ganadora del Premio Hugo en 1960, sea justamente la controversia que genera. El caso de algunas obras celianas sería similar.

¹⁸ Término que tiene su origen en un personaje, Cayo Cilnio Mecenas –quien vivió en Roma en el siglo I A. de C., durante el imperio de César Augusto– dado su extraordinario apoyo a jóvenes poetas, entre otros muchos a Horacio y Virgilio. Recordemos también los letrados y filósofos protegidos de nobles y reyes, hasta probablemente el siglo XVIII. Lo que comienza a cambiar en el siglo XIX es la emergencia de la burguesía, la cual asume el respaldo de los que acabarían siendo, en términos gramscianos, intelectuales orgánicos (que refrendan el *status quo*).

tética, pero sobre todo una seguridad económica para el escritor que pretende ser profesional. ¿Es más escandaloso el pago desorbitado por una novela que los sueldos que perciben los futbolistas, por poner un ejemplo? No me lo parece.

Los novelistas que han escrito por encargo van desde Balzac y Walter Scott hasta Carlos Fuentes y Pérez Reverte. La popularidad, la calidad o la trascendencia de sus obras no depende de si fueron escritas por contrato con la editorial (como en el mundo anglosajón, donde los escritores se comprometen a escribir tantos miles de palabras al año), sino de sus cualidades estéticas o de fascinación del público lector.

Tratando de puntualizar, de ubicar de la manera más clara posible a Cela en su relación con la dictadura, con el periodo de posguerra (uso esta categoría con cierta reserva), debemos partir, en la medida de lo posible, de distintos ejemplos de su relación con el poder, de su escritura en relación dialógica, confrontada y al tiempo, confirmadora, esto es, como una forma de refrendar lo establecido. Para ello, me permito señalar momentos puntuales de su biografía, y a su vez, manifestaciones específicas de su escritura, para tratar de ahondar, con cierto distanciamiento metodológico, en lo que Cela fue como intelectual, como novelista, tras la guerra civil española. Podría decirse que Cela participa de lo que se puede denominar la oposición intelectual de la posguerra, un conjunto de escritores quienes:

Son los que a finales de los cuarenta libraron la batalla por la filosofía de Ortega, los que intentan la recuperación de la generación del 98, se preguntan por el problema de España y, en definitiva, quieren superar la ruptura de la contienda civil con una reflexión que pretende ser integra-

dora y gira en cierta medida en torno a la redefinición del papel del intelectual. (Linares Alés, 1982: xv).

No se debe soslayar el papel de Cela como censor, su relación con Juan Aparicio, protector y mecenas de los nuevos escritores a la sombra de la falange, del nacionalcatolicismo¹⁹ (Sinova, 2006: 150 y ss; Rodríguez Puértolas, 2008: 744-745). Y, en el otro lado de la moneda, su relación con la censura sobre sus obras, en cuanto al *Pascual Duarte, La colmena* (“obra francamente inmoral, pornográfica e irreverente”, según opinó el censor, padre Andrés Lucas de Casla), y por supuesto, su despido de la Asociación de Periodistas de España.

Las colaboraciones de Cela en los diarios y en las revistas culturales y literarias han sido constantes ... Al menos, siempre que le dejaron: no está de más recordar que en 1952 [tras la publicación de *La colmena* en Madrid, pero con pie de imprenta en Buenos Aires] lo expulsaron “por falta de profesionalidad” de la Asociación de la Prensa de Madrid. Lo que no era entonces cuestión baladí, ya que Cela se ganaba la vida con estas colaboraciones. (Valls, 2002)

¹⁹ Aparicio fue quien propuso el emblema del yugo y las flechas, y la bandera roja y negra para las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista. En 1932 comenzó a colaborar en *El Sol*, en marzo de 1933 participa en *El Fascio*, y desde de junio de 1933 trabaja en *Informaciones*. En 1935 comienza a trabajar en el diario *Ya* como editorialista. En 1939, terminada la guerra, Juan Aparicio editó las antologías que publicó Editora Nacional de La Conquista del Estado y de la revista *JONS*. En octubre de 1941 le fue confiada la Delegación Nacional de Prensa, función que desempeñó cerca de cinco años: durante ese periodo fundó *Así es*, *La Estafeta Literaria*, *El Español*, *Fantasia*, *La Gaceta de la Prensa Española*, *Fénix* y *Memoranda y documenta*. El 17 de noviembre de 1941 inició su andadura la Escuela Oficial de Periodismo, su creación predilecta. En 1946 pasó a dirigir *Pueblo*, volviendo de nuevo entre 1951 y 1957 a ocupar la dirección general de Prensa. En estas publicaciones, amparadas por Aparicio, Cela aparece como colaborador y es muchas veces referido.

No puede dejarse de lado la importancia de *Papeles* entre escritores del más diverso símbolo, una parte importante del exilio español, de aquellos que algunos consideran como partícipes o víctimas del exilio interior²⁰ (Alberti, Altolaguirre, León Felipe, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Concha Zardoya, María Zambrano, etcétera), y por otro lado escritores que, o bien abierta y explícitamente, o bien con su silencio, apoyan al régimen franquista (Juan Aparicio, Dionisio Ridruejo, José María Pemán, Pedro Laín Entralgo, entre otros muchos).

1.3 De literatura y cosas peores

Es interesante observar que Cela, de manera sistemática, expresa sus juicios en apariencia contradictorios a fin de causar revuelo, por una parte, y por otra como muestra de su amplitud de miras, de su perspectiva comprensiva del fenómeno literario.

Así, tenemos por un lado su afirmación (Cela, 1979: 286):

Los literatos suelen tomar demasiado en serio esto de la literatura que, bien mirado, no es más que un cachondeo, un divertimento propio de haraganes sin mala intención y que de algo tienen (tenemos) que comer. Aún más en serio que los literatos toman el asunto los críticos y los profesores, que se inventaron algo que ni funciona demasiado ni tampoco tiene por qué funcionar demasiado: la ciencia literaria, que procede en exten-

²⁰ "... el exilio interior, definido estructuralmente por las barreras intelectuales y afectivas que se levantaron contra los miembros de un conjunto cultural, sin tener en cuenta su localización física, en su intento de una comunicación integradora." (Ilie, 1981: 31).

sión y por clasificaciones no en exceso útiles ni flexibles. ¡Válgame los santos, y qué equilibrios tiene que hacer el hombre para subsistir!

Y por otro, señala que:

... la incidencia de la literatura y el arte sobre la vida es algo inevitable, también algo inexorable, yo siempre lo he pensado. Hace cosa de medio siglo, poco antes de la guerra civil, el surrealismo irritaba a la gente, era casi una provocación. Bueno, pues hoy lo ha asumido la sociedad de consumo y ves escaparates surrealistas –y además bellísimos– en cualquier ciudad. (Cela, 1990: 446)

Esta suerte de paradoja entre la trivialización del hecho literario y la consagración de la literatura (en términos de su importancia en el devenir socio-cultural del ser humano) no es tal. Cela reflexiona y refleja de este modo la complejidad de la literatura en tanto cuanto práctica social: preeminente, sí, determinante de muchos aspectos de la vida, pero al tiempo transitoria, lúdica, variable (la literatura de una época no lo es necesariamente de la siguiente, como proceso sociohistórico está determinada por múltiples factores).

Además, la escisión entre una Literatura con mayúsculas, ideal, y la literatura de todos los días, determinada por las fluctuaciones del mercado, es maniquea. Henri Michaux, en *Un bárbaro en Asia* (1986), señala que mientras en el Occidente se suele hablar de dos categorías, cuando mucho, tres, en el pensamiento oriental se tiende a la múltiple división, a establecer tantas categorías como se necesario o deseable. En vez de simplificar, la visión del mundo se torna más compleja; ambas, es cierto, son igualmente válidas.

Con todo, en los estudios literarios (como en tantas otras disciplinas científicas) la visión de dos o poco más parámetros, posibilidades, a fin de cuentas delimita y reduce el campo de miras, soslayando (dada la complejidad, la incapacidad de la crítica) los vasos comunicantes, las fronteras ambiguas o inexistentes que la obra artística (objeto concreto, irreductible) conforma y que transgreden las trabas que representa una definición cerrada, frágil.

Quizá valga la pena acotar una característica esencial de la obra de Cela, es decir, su manejo excepcional del lenguaje, de la prosa, en demérito (en muchos casos) de sus historias, o más específicamente, de lo que convencionalmente se considera debe satisfacer un texto narrativo de cierta calidad (ver Alonso, 2003: 110; De Nora, 1988: 85; Fortes, 1999). A este respecto, señala puntualmente el novelista Miguel Delibes (2004: 36-37):

Si hay un género para el que Camilo José Cela esté peor dotado es para la novela. Quiero decir que únicamente al hacerse más borrosos los límites de la novela pueden incluirse dentro del género narraciones breves como *Pascual Duarte* o devaneos líricos como *Pabellón de reposo*. El propio escritor, consciente de su limitación, se ha atrevido a decir: "Novela es todo libro en cuya primera página figura la palabra *novela*". Buen recurso, hábil y humorístico recurso para no dar explicaciones, para convertir la novela en un cajón de sastre.

Cela, en correspondencia con este afán (y siendo justo consigo mismo dada la calidad de su escritura), señala:

La literatura es, o puede ser, la falacia, la simulación, el fraude... En el drama incide la sorpresa porque a la anécdota cabe conducirla por el carril del argumento, pero no en la tragedia, donde se sabe siempre –salvo desgracia– lo que va a pasar y lo que importa no es el suceso sino la calidad y armonía de los lances del suceso, esto es: no cuenta lo que pasa sino el cómo y de qué artística manera pasa, que la historia es la misma aunque en ella quepan todos los matices de la belleza y aun del horror. (Cela, 1991: 123)

Queda mucho por decir, más de cincuenta artículos que referir donde Cela expresa su opinión sobre la literatura, la escritura, la novela, el escritor; sin embargo, baste la cita: “En la literatura, como en la vida, el que resiste, gana”. Frase favorita de Cela, refleja su sentir y su práctica, su hacerse a sí mismo como señala Gibson (2004) cuando afirma que Cela se construyó como figura, como escritor, laboriosamente, día con día, y es por ello que debe reconocérsele, más allá del valor intrínsecamente literario de su obra. Llega hasta tal punto que esta frase es el lema de su escudo, el del marquesado de Iria Flavia que orgullosamente llevaba en alto.

Escribió Cela (1990: 446): “los libros son como los árboles –que crecen hasta el día mismo de su muerte”. Estoy de acuerdo, sobre todo teniendo en cuenta que la lectura da vida al relato. En este sentido, la labor de la crítica (y hablo de los académicos, quienes son y somos sobre todas las cosas lectores especializados, que tenemos la tendencia a leer por otros, parafraseando a Steiner, 1990: 124)) consiste, precisamente, en dar sentido a los textos literarios, esto es, pertinencia. En otros términos, el crítico debe emprender la ardua tarea de comprender y explicar las entrañas de la lite-

ratura para, a la manera de los antiguos demiurgos, brindar a otros el conocimiento del mundo.

Cela, como escritor, conforma en muchos sentidos una suerte de poética sobre su quehacer; estoy de acuerdo con Becerra (1979), cuyo artículo es uno de los contados trabajos sobre Cela como ensayista; sostiene que:

... no se ha considerado siquiera la tendencia de Cela a prolongarse en sus escritos, su tendencia ensayística. [en relación a la edición de Cela, 1962] ... sin pretenderlo le ha salido un prólogo que merece un estudio, porque es un auténtico ensayo. Tiene todas las condiciones del ensayo: tema, tratamiento, estilo. Además semeja el testamento y confesión última del autor: sus ideas sobre el escritor, sobre su vida, sobre la literatura en España. (Becerra, 1979: 53)

Cela no es referido como ensayista en diversas historias de la literatura española contemporánea (cfr. Barrero Pérez, 1992; Brown, 1987; Menéndez Peláez, 2005; Alborg, 1980, entre otras muchas). ¿Por qué, con al menos dieciocho libros publicados de artículos y ensayos, un escritor no es considerado *ensayista*, o dicho de otro modo, *crítico*? El ensayo es la visión crítica sobre el yo y el mundo, desde Montaigne (*Les Essais*, 1595) hasta Maurice Blanchot (*L'écriture du désastre*, 1980), o en el mundo hispánico, desde el padre Feijoo (*Teatro crítico universal*, 1724-1739) hasta Francisco Umbral (*Los alucinados*, 2001), por citar sólo algunas figuras representativas.

Como señala Jordi Gracia (1996: 195),

Sin haber sido directa ni asiduamente un crítico cultural o un *creador de opinión*, Cela constituye un excelente indicador de los avatares histórico-culturales del país. Su opinión, por estentórea y provocativa unas veces, por ponderada y valiente otras, por independiente y desinhibida casi siempre, ha tenido un peso específico inequívoco hasta hoy mismo.

La opinión que Cela ha expresado ha sido escuchada con mayor o menor interés, con independencia de la aceptación que haya tenido. De todas maneras, su opinión como crítico suele ser valorada en un sentido negativo. En palabras de Ian Gibson (2003: 104),

Como crítico literario, de hecho, Cela deja mucho que desear. En *Memorias...* escribe que Antonio Machado es “el gran poeta sobrevalorado y deformado ... el hombre ejemplar con quien se ensañó la desgracia en vida y el irresponsable parasitismo de los pescadores en aguas turbias, una vez muerto y enterrado jamás en paz”. ¿Quiénes, según Cela, han sobrevalorado a Machado? No lo dice. ¿En qué sentido se ha sobrevalorado a un poeta que considera, con razón, “grande”? No lo dice. ¿Quiénes le han deformado? No lo dice. ¿Y quiénes son esos irresponsables que, una vez enterrado Machado, allá en Collioure, se dedicaron a pescar en aguas turbias? Tampoco lo dice. El irresponsable aquí es Cela, no lo inominados parásitos que habían abusado del poeta después de muerto.

Gibson es por su parte *irresponsable*, es evidente, al aseverar que Cela no es un buen crítico a partir de dos premisas que caen por su propio peso: remite a una sola afirmación, en un libro de memorias (que no de ensayo), perdiendo de vista que la parte no es el todo, y además las deficiencias

que señala Gibson sólo evidencian que la crítica de Cela, acertada o sólo provocativa, se encuentra distante de lo académico, donde cada reflexión debe estar sustentada y explicada en detalle. Para el escritor, además, si bien al parecer su práctica contradice su opinión:

La crítica suele ser una lacra que no se merecen ni la literatura de creación ... ni el ensayo, ... Hace años se hablaba del crítico como de un escritor frustrado; quizá habría de pensarse ... en un matarife respetuoso con la cuota de productividad fijada, aunque tampoco creo que merezca la pena el esforzarse en la metáfora. (Cela, 1986: 206)

Cela no es un profesor universitario que habla de la literatura, esto es, de los escritores que realizan la práctica sociocultural y lingüística que reconocemos como literatura; el texto literario (el poema, la narración, el ensayo, el drama, etc.) es un elemento de dicho proceso.²¹ Desde un ámbito distinto a la academia, desde la prensa diaria o las revistas literarias, es posible reconocer que Cela construye *su* mito en derredor de sí, su imagen pública, provocadora, irreverente, procaz. Sin embargo, también se esfuerza por definirse, por establecer los parámetros dentro de los cuales escribe, piensa que escribe, reflexiona sobre el escritor y la escritura. Para la comprensión de su obra, de su novelística y, al tiempo, de su faceta pública, el estudio de sus ensayos aporta diversas vías, y sobre todo, ayuda a

²¹ No es una creación del individuo, sino un producto del sujeto cultural; en muchos sentidos, desde esta perspectiva coincido con Borges, cuando afirmaba que la escritura y la lectura de un libro es la escritura o la lectura de todos los libros que se han escrito antes y los que están por escribirse, en todas las lenguas. El proceso es el mismo que realizan los reyes destronados en *La historia interminable* (Ende, 1987: 359-360) cuando juegan a tirar una y otra vez un conjunto de dados que forman palabras; como el juego es infinito (al interior del texto), todos los textos alguna vez escritos o imaginados aparecerán en las desgastadas caras de los cubos. El escritor no se enfrenta a la hoja en blanco, sino a todos los textos que le anteceden y aquellos que están por escribirse.

desdibujar las sombras, a clarificar y puntualizar las opiniones de Cela y su práctica literaria: contradictoria, es cierto, pero a su vez complementaria, compleja. Parafraseando a Hemingway, Cela es un personaje contradictorio, *es* multitudes.

Ahora bien, me sumo a la pregunta: “¿Quién lee los prólogos de las obras de Cela? Los lectores, pero no tanto los estudiosos. ... las diversas citas, que valen por digresiones, indican cultura o se ríen de la cultura, pero no son necesarias.” (Becerra, 1979: 56). La primera parte de la afirmación es válida entonces y ahora, 30 años después. En el ámbito especializado se deprecia la opinión de Cela, sin que se le dé la importancia que tiene en el conjunto de su obra (desde el punto de vista cuantitativo, cerca de 10%).

En la práctica, la supuesta *muerte del autor* (que se formula como una postura metodológica de la crítica literaria, en primer lugar, y en segundo término en una parte de la novelística europea a partir del periodo de entreguerras) puesta en evidencia por Foucault (1999), es un esfuerzo por desdibujar al autor en tanto sujeto y destacar su importancia como *función* al interior del discurso. Sin embargo, remite a un particular universo de obras literarias, si bien generaliza:

El tema del que quisiera partir podría formularse con unas palabras que tomo prestadas de Beckett: “Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quién habla”. En esta indiferencia pienso que hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. ... esta indiferencia no es exactamente un rasgo que caracterice la manera como se habla o se escribe; es más bien una especie de regla

inmanente ... un principio que no marca a la escritura como resultado sino que la domina como práctica. (Foucault, 1999: 332-333)

Disiento de la segunda parte, relativa a las citas: la prosa celiana debe mucho a esta suerte de enciclopedismo, con frecuencia ficticio o simplemente erudito, como el de que habla Borges en su epílogo al libro de poemas *Historia de la noche* (1977):

Abunda en referencias librescas; también abundó en ellas Montaigne, inventor de la intimidad. Cabe decir lo mismo de Robert Burton, cuya inagotable *Anatomy of Melancholy* –una de las obras más personales de la literatura– es una suerte de centón que no se concibe sin largos anaqueles. Como ciertas ciudades, como ciertas personas, una parte muy grata de mi destino fueron los libros. ¿Me será permitido repetir que la biblioteca de mi padre ha sido el hecho capital de mi vida? La verdad es que nunca he salido de ella, como no salió nunca de la suya Alonso Quijano. (Borges, 2005: 202)

Son guiños al lector como los que realiza el catalán Joan Perucho (*Los laberintos bizantinos*, 1989), remitiendo a obras y autores que debemos suponer reales e identificables. Se advierte en los textos de Cela, la más de las veces, la invención en el gesto burlón, en la desacralización de lo que se considera correcto en la cultura normalizada.

Pero su intención no es la transformación de la realidad, sino sólo el exabrupto, la salida de tono. En la lectura de su obra es posible encontrar varios ejemplos. La burla dirigida hacia escritores y académicos:

Los literatos suelen tomar demasiado en serio esto de la literatura que, bien mirado, no es más que un cachondeo, un divertimento propio de haraganes sin mala intención y que de algo tienen (tenemos) que comer. Aún más en serio que los literatos toman el asunto los críticos y los profesores, que se inventaron algo que ni funciona demasiado ni tampoco tiene por qué funcionar demasiado: la ciencia literaria, que procede en extensión y por clasificaciones no en exceso útiles ni flexibles. (Cela, 1979: 286)

La ironía sobre sí mismo: comenta en una conversación con Enrique Tierno Galván, en 1984: "... los escritores somos siempre unos presuntos herejes." (Cela, 1990: 228). En un largo poema homónimo, escrito en 1964, el personaje María Sabina interpela directamente a Cela, lo cuestiona, lo trivializa, en una suerte de metaliteratura, de criatura que cuestiona a su hacedor y su némesis: "Oye tú también verdugo de suaves maneras ... Oye miserable atesorador de botellas vacías" (Cela, 1996: 248-249). El escritor (Cela) es el verdugo refinado (en la palabra), el omnipotente ser que ha juzgado y condenado a María Sabina, personaje y mujer, creadora de su propio universo textual; al mismo tiempo, Cela ironiza sobre su costumbre de conservar botellas vacías y autografiadas, bebidas en su momento con personajes de la vida intelectual, artística y política de su época. Mucho tiempo después, en *Madera de boj*, novela que recrea el paisaje y la lengua gallega, se expresa en primera persona:

... un chalé que se llama Xeitosiña, aquí pasé algún tiempo buscándole la clave al país, ahora pudieron una placa que dice, en esta casa de Finisterre en la playa de Langosterira, veraneó el escritor D. Camilo J. Cela

desde el año 1984 hasta 1989, a mí me parece que fue hasta 1988, quizá esté equivocado ... (Cela, 1999: 217)

Realiza así una práctica, de carácter lúdico, que conduce a la reescritura del *yo* mediante el uso reiterado de mecanismos autofictivos, donde el autor es parte de la ficción, es creador y parte, escritor de carne y hueso y personaje de papel. Cuando se desdibujan los límites entre la autobiografía y el relato (cuando en el discurso se simula tal cosa) se impone la ficción (Pozuelo Yvancos, 2005; Villanueva, 1995 y 2003; Rodríguez Fontela, 1996).²²

La conclusión más fácil ante este vaivén entre la seriedad y la ironía suele ser la de no dar demasiada importancia a las opiniones que, a primera vista, parecen dadas a la ligera. Pero considero que en los textos de Cela no hay nada escrito a vuela pluma, ni siquiera cuando se trata de un escrito *ad hoc*, por encargo, si bien es cierto que con cierta frecuencia remite a otros escritos suyos, se llega a repetir, en casos puntuales a contradecir. La reescritura no es nueva bajo el sol, y me permito poner un ejemplo, tomado de la literatura del siglo XIX, en la mejor tradición de las exigencias de los editores de diarios, tan cara a Cela: el narrador Guy de Maupassant, quien ante la demanda de sus editores retomaba sus cuentos anteriores y los escribía de nuevo (repetía temas y situaciones, pero cada cuento era distinto), a fin de mantener la producción de cinco o seis libros al año, y múltiples colaboraciones en París y en periódicos de provincia. ¿Esta labor, utilizada con frecuencia en el ámbito académico, resta importancia o trascendencia a su obra? No lo creo, ni en el caso de Maupassant, consi-

²² En el extremo de esta posibilidad se preguntará el protagonista de *La voluntad y la fortuna* (Fuentes, 2008: 320): "... ¿qué no puede hacer un individuo, más si es autor y protagonista de una novela dictada desde y para la muerte? ¿Qué hazaña le es vedada a mi relato? ¿Qué mentira no vence a mi memoria?"

derado uno de los mejores cuentistas de la historia (literaria, contemporánea), y tampoco en el de Cela, Nobel de literatura y uno de los más importantes narradores en lengua española del siglo XX. Recordemos el diálogo de Unamuno, “Sobre la filosofía española”:

— ¡Ese no es más que un plagiario! — dijo

— ¿Plagiario? ¡Puede ser! Pero el caso es que tiene talento para plagiar.

— ¡Vaya un talento!

— Y no pequeño. ... otro sacará lo más exquisito y original que allí lea, y habrá quien no te dé sino los títulos. Acostumbro juzgar a algunas personas leyendo en los ejemplares mismos en que ellas han leído.

— ¿Y cómo?

— Porque las hay que suelen marcar con lápiz rojo o azul los pasajes que más les han llamado la atención, y es curioso observar en qué cosas van a fijarse algunas gentes. Los hay que sólo marcan lo que corrobora y confirma sus propias opiniones, y otros, por el contrario, lo que las contradice. Yo soy de éstos. (Unamuno, 1951: 553-554)

Recordemos que el propio Cela presumía de repetirse. Esta constatación no es falaz, en tanto ha sido acusado de publicar las mismas cosas una y otra vez (Sánchez Salas, 2004), lo cual no hacía sino alimentar su estilo provocador, como aquella vez en que fue acusado de utilizar el mismo discurso en el Instituto Cervantes y meses más tarde en el Congreso Internacional de la Lengua Española en México. No debe perderse de vista que, además de ahorrarse horas de trabajo y transcripción (escribía siempre a mano), sus acciones se corresponden con el gesto de Dalí

(con quien ha sido comparado en más de una ocasión)²³ al realizar un trazo sobre un lienzo, firmarlo, y afirmar por ello que era una obra de arte. Cela apunta, sobre su práctica, lo siguiente:

El zurupeto Catulino Jabalón Cenizo, el de doña Pura ... le explicaba un día a don Esteban Campisábalos ... , le iba diciendo:

– En España la gente lee tan poco que aunque el afamado novelista padronés [el propio Cela], con lo conocido que vino a resultar, le da varios golpes a cada artículo de periódico, nadie protestó nunca.

Interrogado el que se dice, dijo lo siguiente:

– Es cierto; don Catulino tiene razón y no he de ser yo quien se la quite, aunque no fuere más que por decoro propio. Los artículos que publiqué en la cadena de Prensa del Movimiento y después, cuando me echaron a la calle porque me editaron *La colmena* en Buenos Aires, donde podía, los fui reuniendo en varios libros, *Mesa revuelta*, *Cajón de sastre*, *La rueda de los ocios*, *Los sueños vanos*, *los ángeles curiosos* y quizás alguno más. Pues bien, al cabo de los años volvieron a las páginas de la prensa diaria sin más que cambiarles el título y, como bien dice don Catulino, esta resurrección no produjo ni la menor protesta. (Cela, 1991: 76)

Por la cercanía, por la compartida vocación de figuras públicas y malencaradas, lúcida inteligencia y la pronta altisonancia en la punta de la lengua, la opinión de Francisco Umbral es un referente de importancia en la comprensión de Cela. En relación al Cela que se repite, y también al supuesto Cela plagario (acusado de plagiar una novela presentada al pre-

²³ “El polémico escritor comparte con Dalí el beneplácito del régimen y la afición a las excentricidades” se declara en No-do, durante 1965, durante la inauguración de una estatua en honor de Cela; en esa ocasión el escritor se dio un baño, vestido con riguroso traje de etiqueta, en la fuente que adornaba la efigie.

mio Planeta en 1994, cuando Cela lo ganó con *La cruz de san Andrés*),²⁴
Umbral señala:

Pienso que CJC no puede plagiar porque sólo puede y sabe escribir como él mismo. ... Un premio Nobel puede ser tratado como un robagallinas. España no paga ni perdona. España es justiciera y acre. ...

A uno le parece que el estilo de un gran autor es siempre inimitable, y así como no puede ser plagiado tampoco sirve para plagiar a otros. Cela está gloriosamente preso en su manera de hacer y de escribir, de la que no ha perdido el secreto con los años, y a mí, al margen de la picaresca literaria, me importa esta verdad: la voz propia es lo único que interesa al escritor y lo único que le ha interesado a Cela de sí mismo. ... [Carmen Formoso] se queja de que le han robado una historia cuando las historias no son de nadie y sobran por todas partes. ... Nos interesa, en cambio, dejar escrito de nuevo y eternamente que la literatura no cuenta las cosas sino que las crea. (Umbral, 2002: 144-147)

Todas las señales apuntan a que, efectivamente, Cela conoció la novela de esta autora (2000), presentada el 2 de mayo de 1994 a la convocatoria del Premio Planeta. La “transformación, al menos parcial, de la obra original” (Ríos, 2009), a decir del peritaje de Luis Izquierdo, catedrático de Literatura española de la Universidad de Barcelona, es además metaliteraria, si consideramos que la historia de Cela habla de “una mujer que convierte su

²⁴ La juez de la causa que tramita el Juzgado de Instrucción número 2 de Barcelona ha declarado que insisten indicios racionales para considerar que se cometió un delito contra la propiedad intelectual; ahora la causa se sigue contra José Manuel Lara Bosch, consejero delegado del grupo editorial Planeta. En 2006 la fiscal del caso, Raquel Amado, descartó el plagio a partir de dos textos periciales realizados por Luis Izquierdo, catedrático de literatura española de la Universidad de Barcelona. La apertura del caso ha sido recurrida (abril de 2009) por la editorial, y el proceso judicial puede archivarse de nuevo o conducir a otro juicio oral.

alma en ceniza a medida que escribe, por encargo, por dinero y sobre un guión ajeno, su descenso a los infiernos de la inmoralidad". La fiscal

Sobre CJC como crítico, como novelista, en cualquiera de los géneros o los estilos que abordara, es posible estar de acuerdo con Umbral, cuando pretende definirlo a raíz de una entrevista:

Cien kilos de escritor, cien kilos de amigo ... Cien kilos justos de historia literaria, como el ancho y profundo hospital humano de las izas, rabizas y colipoterras hurgamanderas y putarazanas, cien años de intrahistoria de España ... Con toda su gloria y ventaja, es un escritor para escritores. Hace la novela estrófica –estrofa es lo que vuelve– que desconcierta al personal, y cuya música sólo cogemos algunos oídos muy envidiados con la literatura. (Umbral, 1984)

Analicemos esta afirmación: creo que el éxito de Cela, centrado sobre todo en sus primeros libros, se debe justamente a que el resto de sus novelas, en términos generales, se conforma, en menor o mayor grado, como experimento estilístico, narración fragmentaria, digresión y personajes que sólo se definen en su actuar (violento, primario), como si lo que importara al narrador fuera sólo la brutal superficie, maniquea quizá pero profundamente enraizada en lo que Villanueva (1991: 179) ha llamado la *hombriedad* (no en oposición, sino en relación estrecha con la animalidad).

Sin pretender llegar al elitismo de la afirmación de Umbral, parte importante de la incomprensión crítica de las novelas de Cela se debe a que su estructura y desarrollo se aparta de las convenciones de la narración unitaria, prefiriendo la suma de fragmentos, la reiteración y las acciones humanas despojadas de todo barniz de cultura.

De este modo no tiene ninguna concesión con el lector (y refiero a sus novelas, pero también en sus ensayos),²⁵ ni estructural ni temática, por lo que obliga a un esfuerzo adicional en la lectura y la comprensión de sus narraciones. No es para el lector común para el que escribe Cela, sino para aquél que tiene una altísima competencia lingüística y no pretende la lectura *fácil*, inmediata; por el contrario, busca el esfuerzo constante, además de un cierto disfrute no ya en lo escatológico, sino en el placer del lenguaje, en todas sus formas y variables, en un estilo barroco que conforma una urdimbre culta y coloquial, donde las frases hechas del vulgo se confunden con las más retorcidas frases y el vocabulario más rebuscado. Puede decirse que, como en el caso del *Ulysses* de Joyce:

... el incesante remolino de motivos, la riqueza de palabras y conceptos, el juego de sus abundantes relaciones, la duda siempre renovada y nunca resuelta sobre la clase de orden que se esconde en último término detrás de tanto capricho aparente, plantean altas exigencias a la cultura y a la paciencia del lector. (Auerbach, 1950: 513)

Esta complejidad se trata de un esfuerzo concentrado que tiene como finalidad expresar las ideas obsesivas del escritor: obsesiones limitadas como cualquier otro universo literario y personal, y a su vez de gran complejidad en su establecimiento de redes y vasos comunicantes con otros productos culturales y sobre todo, con el resto de su obra. Y por supuesto, en su íntima y necesaria relación, o mejor dicho, conformación de sentido en la lectura, teniendo en cuenta:

²⁵ En el ensayo suele convenir también el desdibujamiento, que defiende Cela en la novela, de la estructura, a fin de que no estorbe en la lectura: "El ensayista, en efecto, oculta públicamente el andamiaje de su labor, pero ello no nos autoriza a suponer que los datos de sustentación no existen." (Díaz-Plaja, 1978: 229).

... la doble relación, implícita o explícita, que toda obra narrativa establece, por un lado, entre el autor y el virtual lector y, por el otro, entre un narrador y un narratario, sea éste designado o tan sólo sobreentendido. (Bourneuf y Ouellet, 1985: 89)

Por otro lado, en términos de su construcción, de muchos modos es posible considerar que las novelas de Cela²⁶ se corresponden con la siguiente apreciación de Auerbach, a quien recurro de nuevo, sobre la literatura de entreguerras:

... ocurre a menudo en las novelas contemporáneas que no tropezamos con uno o varios personajes cuyos destinos son perseguidos a la vez, ni tampoco en un conjunto de acontecimientos entrelazados, sino que se agrupan sin conexión alguna personajes varios o muchos sucesos fragmentarios, con el efecto de que el lector no pueda tener en sus manos ... el hilo de los sucesos. Hay novelas que intentan reconstruir un ambiente con trozos de sucesos y con personajes constantemente diferentes, que a veces desaparecen para volver a aparecer. (Auerbach, 1950: 514)

En este tenor, en el contexto de la literatura que en las primeras décadas del siglo XX se escribe en Europa y América,²⁷ a pesar de que la labor continuada de Cela se relaciona con otros intentos (en España, en el resto del mundo), cuyo origen común son las vanguardias y su aporte a la

²⁶ La "... literatura de Cela, esa visión celiana del mundo, es una visión del mundo como un gran aquelarre desordenado, un mundo sin argumento, un mundo sometido al caos, a la barbarie." (Prada, 2000: 216).

²⁷ Remito a los nombres más conocidos: James Joyce, Marcel Proust, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Djuna Barnes, T.S Eliot; John Dos Passos, William Faulkner, Ezra Pound, e.e. cummings, Gertrude Stein, entre otros muchos.

mundo), cuyo origen común son las vanguardias y su aporte a la práctica literaria, el resultado se encuentra aislado.

Sea por el temperamento de Cela y sus arrebatos públicos, sea porque en la práctica fuera incapaz de transmitir su forma de hacer novelas, sea por el talento y la voluntad propias del gallego, o en el extremo, porque consiguió su afán, una voz original y distinta, lo cierto es que Cela no ha sido capaz de crear escuela. Si bien podemos coincidir con Prada (2000: 210 y ss), en relación a que, en el ámbito español actual, “toda la literatura posterior a Camilo José Cela se ha hecho con o contra él”, los novelistas españoles vivos reconocen, en algunos casos, la maestría de sus obras (las multicitadas, las obvias, *La familia...*, *La colmena*, *Viaje a la Alcarria*), pero muy pocos aceptan una posible influencia, o las posibilidades que puede ofrecer a su práctica los ámbitos de experimentación en los que Cela ahondó. Su influencia, como han señalado Villanueva (2000) y Casares (2000), se extendió a muchos (García Hortelano, Marsé, del Pozo, Llamazares, Sánchez Dragó, Matute). Pero no tanto, quizá, en los contenidos y las obsesiones de Cela, originales y tan suyos: sino en la conformación de la literatura y del lenguaje como centro y periferia, vocación y trabajo arduo. Hablar del mundo, sí, escribir un mundo con todas sus letras, con pelos y señales, sin cortapisas. Declara Ana María Matute que pensaba sobre *La familia...*: “¡Caramba, también se puede escribir así! ¡También puede ser!”²⁸ y añade que su obra: “Nos dio ánimos, nos dio aliento, nos dio ganas de escribir...” (Matute, 2000: 275-176).

²⁸ Ese hallazgo de las posibilidades de la literatura, en la primera mitad del siglo XX, es muy similar a la que expresa García Márquez (1983), quien asegura que cuando leyó *La metamorfosis* de Kafka se percató que era un relato como los que contaba su abuela. Y pensó que si así se podía escribir literatura él quería ser escritor.

Con todo, su obra no se encuentra aislada, ni mucho menos. Ninguna obra es seta de otoño o crece por generación espontánea, sino como resultado de un proceso cultural de gran complejidad que Cros (2006) denomina *sedimentación*; desde otro punto de vista, siguiendo a Northon Frye (1986),

... no existe un simbolismo privado: la expresión carece de sentido. ... La estructura del poema [narración, ensayo, texto dramático] no dejará de ser un esfuerzo de comunicación por mucho que ésta fracase. ... cada poeta tiene su propia estructura de imágenes, y cada detalle de la misma encuentra un análogo correspondiente en las estructuras de todos los demás poetas. ... Lo que hace posible la individualidad es la identidad: los poemas están hechos de las *mismas* imágenes ... arquetipos (Frye, 1986: 21)

Conviniendo en parte con ello, como ya se ha señalado (Wasserman, 1990) se puede afirmar que la obra de Cela no es individual u original en los términos que limitan la autoría de un texto, sino que utiliza imágenes comunes a la literatura, que identifican su obra con la de otros escritores, españoles por supuesto (p.e. Quevedo, Baroja, Unamuno) pero también con novelas como *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Pasos; *Finnegans Wake* (1939) de Joyce; *La región más transparente* (1958) de Fuentes o *El otoño del patriarca* (1980) de García Márquez.

Las obras y los escritores dialogan entre sí, por supuesto, pero a su vez unas y otros son productos y sujetos culturales, herederos y recreadores de su historia.

2. Aproximaciones a la crítica inmediata, la crítica literaria, la crítica celiana

En la pintura *El entierro del conde Orgaz* (1586), El Greco mira de frente al espectador. No se trata de una firma –su rúbrica aparece en un pañuelo que asoma del bolsillo de un paje– sino de una constatación del yo frente al público.

La mirada que enfrenta la otra mirada es la que constata, o dicho de otro modo, posibilita la crítica a partir del siglo XVII. El Renacimiento pretende colocar al hombre en el centro del universo; el artista se yergue entonces como el eje del arte. De un modo similar a la divinidad, el artista produce obras de las que se reconoce autor en cuanto individuo: es un creador.

El Greco, con su rostro vuelto hacia nosotros, asume su papel como creador de la obra artística, y al tiempo, reconoce la mirada del otro: la del lector o intérprete de su discurso, lo que constituye la simiente de la crítica (Chicharro Chamorro, 1987: 55-65). No hay crítica sin mirada, sin reconocimiento de una obra concreta y un autor. Preciso: el autor es una figura reconocible, históricamente determinada, un sujeto cultural que participa, trasciende y conforma una cultura, una colectividad, una tradición. En otras palabras, el autor es quien realiza una práctica socio-cultural que convenimos en llamar arte (pintura, literatura, etcétera), y es justamente en esta práctica y en el establecimiento de esta convención donde se encuentra la crítica.²⁹

²⁹ Ortega (2005: 232) afirma de Baroja: “Cuando piensa en la dicha imagina un remolino y una convulsión. Si fuera posible irse a vivir dentro de un cuadro del Greco, Baroja sería el primer inquilino.” La crítica y la escritura son justamente esa convulsión, esa

Con pocos años de diferencia, Velázquez pone de manifiesto el doble carácter del artista. En *Las meninas* (1656) se dan cita tres miradas críticas: convencionalmente, la del pintor; la del testigo, José Nieto Velázquez, y la de los reyes, reflejada en un espejo. Sin embargo, me permito recordar que no se trata de Fernando VI ni de Velázquez; son personajes que, recreados en la obra artística, se distancian del autor y se establecen en tres planos. El más cercano a la obra (aquella que no vemos, la que mira el pintor dentro del cuadro) es el primer crítico. La creación es un proceso crítico en tanto no se trata, en ningún caso, de enfrentarse al lienzo en blanco, sino a todo aquello que antecede, trasciende a y participa con el autor, quien lo conforma, recrea y da concreción.

El punto de vista de los reyes, si bien se puede confundir con el del espectador, tiene además la condición de estar enmarcado, delimitado al interior de la obra, lo que podría indicar que se trata de las convenciones que se debe cumplir para que una pintura, en este caso un retrato, lo sea. Se trata de convenciones socialmente aceptadas, establecidas histórica y culturalmente, y por tanto, variables.

El último plano es el de quien mira la obra a la distancia: la contempla con ánimo crítico, y esto es muy importante, en cierta medida a partir de lo que espera –prejuicios–, dentro de las convenciones particulares de la producción artística y de la lectura del crítico en un momento sociohistórico determinado.

La crítica, desde esta perspectiva, no es inmotivada ni arbitraria, aunque no se haya pagado al artista para que realice la pintura.

En el caso del crítico a la distancia, objetiva y subjetivamente se diferencia de la obra y del autor; de cualquier modo, Velázquez pone en

intención de trastocar la obra y el mundo, de darles sentido. Quizá Ortega no la percibe de ese modo, sino como ordenación o preceptiva.

evidencia parte de la problemática del quehacer de la crítica tal y como la pensamos y la llevamos a la práctica hoy día. Incluso, si se quiere hilar más fino, en el cuadro se incluyen las reproducciones que hizo Juan Bautista del Mazo de los cuadros *Minerva y Aracné*, de Rubens, y *Apolo y Pan*, de Jacob Jordanes. La tradición de la pintura se reconoce y evidencia en *Las meninas*, pero también, y esto es de gran importancia para nuestra reflexión, la práctica de la reproducción, en un momento en el que comienza a debatirse, si bien todavía con reservas, los problemas relacionados con la autoría, es decir, de los derechos de autor.

Velázquez representa en este cuadro al creador como crítico; al crítico contemporáneo, o inmediato, y en un sentido metadiscursivo al crítico *voyeur*, a nosotros mismos, que miramos el cuadro –con mayor o menor competencia crítica– pero con un, ineludible, mayor grado de extrañamiento. Nuestra lectura es distinta y distante, desde este lado del cuadro –del discurso artístico–, y *Las meninas* no hacen sino poner las cartas sobre la mesa y explicitar, hasta cierto punto, distintas miradas sobre la obra.

2.1 Crítica inmediata *versus* teoría literaria

A medio camino entre el arte de hablar y el arte de interpretar, a decir de Ramón Llul (1311), la crítica se comienza a consolidar en los siglos XV-XVII a partir de diferentes procesos. Se modifica la relación del ser humano con las cosas, del ser humano con los otros (nace el burgués, y con él el individualismo) y, por tanto, del creador con su obra; en el sentido que más nos interesa, del escritor con el texto que escribe.

Hoy día la crítica literaria se practica bajo cuatro formas fundamentales. Una es la crítica práctica [he optado por la acepción *inmediata*] que puede encontrarse en las reseñas de libros y el periodismo literario. La segunda es la historia académica de la literatura ... La tercera es la valoración e interpretación literaria ... pero ... no confinada a profesionales o a escritores que frecuentan las páginas de la crítica. ... la cuarta forma es la teoría literaria ... (Said, 2004: 11)

La práctica literaria es un complejo proceso que implica, a diferencia de otras prácticas artísticas, una necesaria competencia lingüística. Una composición de música tradicional iraní puede ser extraña a mis oídos occidentales, pero existe la posibilidad de que reconozca su belleza o la disfrute, o al contrario, que la rechace.

Sin embargo, sin conocer el ruso y cómo se realiza la lectura de alfabeto cirílico no podré leer a Maiakovski en su lengua original. En el pretendido caso de que quisiera realizar una crítica de su obra, además de la distancia histórica y cultural mencionada en el caso de *Las meninas*, existe otra mediación (García-Posada, 2001: 75 y ss), otra escritura –otra crítica–: la traducción a mi lengua, a mi cultura, a mis referencias.

Se suele decir que todo lector es crítico, teniendo en cuenta la proceso mismo de lectura como un análisis comparativo, una interpretación (Sullà, 1998: 91 y ss). En palabras de Lodge (2004: 84), “El término crítica ... Incluye ... la propia actividad de la lectura”. Expresado de otro modo, se podría estar de acuerdo con George Steiner cuando afirma:

Toda lectura es selectiva. ... Es encuentro en movimiento entre un texto y la neurofisiología de las estructuras de la conciencia receptiva ... Toda lec-

tura es el resultado de presupuestos personales, de contextos culturales, de circunstancias históricas y sociales, de instantáneos huidizos, de casualidades determinadas y determinantes cuya interacción es de una pluralidad, de una complicación fenomenológica que se resiste a todo análisis que no fuera él mismo una lectura ... (Steiner, 1995: 7)

En este sentido, todo escritor es crítico en tanto lector, pero no sólo de sus propios textos, no sólo de la obra concreta que escribe. El escritor, en el complejo proceso de la escritura, está leyendo múltiples discursos –y utilizo discursos en lugar de textos–, literarios, meta y extra literarios. Como ya he señalado, el acto de escribir no remite a un ser humano frente a la hoja en blanco, con todo por decir, sino a un proceso conciente de discriminación, de escritura sobre la escritura –un libro que trata de todos los libros que le anteceden, y que por tanto participa de los libros de su tiempo y del futuro. Esto es parte de la idea que asocia la lectura y la escritura, en el entendido de que:

Toda pregunta sobre la lectura lo es sobre el escribir, puesto que el lector verdadero no es menos responsable de esa obra que es su lectura que el poeta lo es de la suya. ... El poeta es antes que nada un buen lector. (Martín Garzo, 2001: 145)

El escritor se asume así, desde su práctica cultural, como crítico de otros discursos culturales que lo determinan, o mejor dicho, que lo trascienden y conforman, no en un estado detenido, sino en la praxis cotidiana, en su pensamiento y –en este caso– su escritura.

La mal llamada crítica *militante* (prefiero la acepción *inmediata*) se abre en varias perspectivas que buscan una mayor claridad metodológica, a reserva de la dificultad intrínseca de distinguirlas unas de otras: en primer lugar, hay una crítica práctica realizada sólo por críticos, del signo que sea; en segundo término, un conjunto de escritores, de creadores que escriben también sobre literatura. ¿Por qué debemos matizar el concepto *crítica inmediata*? Porque, a pesar de su aparición en publicaciones de usar y tirar –la más de las veces–, tales como diarios, suplementos de fin de semana o revistas, la crítica no siempre es sobre libros publicados recientemente, o sobre autores de moda, premios literarios o novedades en la cima de los *best-seller*. Prefiero no utilizar el concepto propuesto por Emilia de Zuleta de crítica periódica, “... atenta a lo contemporáneo, más incitadora que censora de la nueva literatura, a través de las páginas de las grandes revistas del momento” (Zuleta, 1966: 20), espacio que constriñe a las revistas no especializadas.

La crítica inmediata tiene, es cierto, una fecha de caducidad que remite a la suerte de espontaneidad –o premura de la redacción– en su origen, pero también a que se realiza a partir de parámetros más o menos flexibles en cuanto al rigor metodológico, con menor objetividad –al menos en la intención– y dirigida a un público más o menos reconocible.

Como herramienta, sin embargo, cumple una función básica (Eliot, 1955: 27-46). Entre otras cosas, suele servir como termómetro, a la distancia, del pensamiento, la recepción y el contexto en el que se ha publicado la obra en cuestión; además, tiende a servir como un primer filtro para decidir la lectura de una u otra obra, de un autor o el siguiente.

Recuerdo lo que sostenía Gabriel Zaid (1975) en este sentido, y me permito parafrasearlo; si en el mundo, en un solo día, en español, se publi-

caran sólo 1001 libros relacionados con nuestro campo de estudio, y nosotros fuéramos capaces de leer un libro diario sin cesar, entonces seríamos al menos mil libros más ignorantes. Vale acotar que, en relación a un trabajo de investigación como la tesis, es imposible abarcar todas las obras publicadas sobre el problema de estudio que hemos elegido. Pienso, por ejemplo, en las publicaciones universitarias que nunca ven la luz por falta de difusión, en las tesis que no pueden consultarse a tiempo, en los libros en otras lenguas que no llegan hasta nosotros, en las actas de congresos que suelen tardar años en ver la luz. Por tanto, nuestro trabajo, a pesar de los esfuerzos que hagamos, sólo habrá comprendido una pequeña parte de los estudios sobre el tema. La inteligencia estribará en la selección, en la intención de búsqueda y, al cabo, en el intento.

En este sentido, leer una crítica o una reseña sobre un flamante título suele condicionar, hasta cierto punto, nuestra aproximación al libro comentado. Por otra parte, la crítica práctica es otro modo de saber qué problemáticas, qué tendencias hay en el mercado, y situarnos en relación a ello (Chicharro Chamorro, 2004: 145-156).

No puedo, me parece, dejar de establecer la diferencia entre los distintos medios donde la crítica práctica aparece. Un diario tiene sin duda una vigencia menor, aunque una difusión mucho más amplia; su lectura suele ser, por tanto, más eventual y utilitaria. Los suplementos suelen pretender una mayor especialización, si bien la mayor parte publica sobre autores consagrados, o bien reseñas de novedades y libros de reciente aparición, en detrimento de la necesaria reflexión sobre procesos, autores, modelos, textos o discursos relacionados con la práctica de la literatura.

Las revistas de cultura o literarias –dejo de lado las revistas académicas dedicadas específicamente a la crítica o el ensayo– suelen tener una

mayor libertad, guardando las distancias, sobre todo porque son los espacios donde los escritores-creadores suelen expresarse.

Crítica práctica considero, de este modo, la crítica que comprende, en un amplio espectro, tanto la reseña y el comentario, como la reflexión sobre la literatura a partir de textos, discursos, autores o prácticas artísticas; cabría incluir por tanto en esta categoría a los ensayos breves y los artículos cuya temática sea el proceso de la literatura, en cualquiera de sus facetas.

La calidad y la pertinencia, la necesidad o la vigencia –con todos sus bemoles– de dicha crítica es algo que debe discutirse y precisarse en cada caso concreto, y en relación a otras prácticas y en la conformación de la propia historia de la literatura.

Muchos escritores complementan, necesariamente, sus ingresos gracias a la publicación de columnas semanales o mensuales en periódicos y revistas; Cela fue un ejemplo de ello, por supuesto –la mayor parte de los textos recogidos en la antología que he realizado se publicaron en primer término en dichos medios–, pero también puede mencionarse, entre otros muchos, a Vázquez Montalbán, a Savater, a Pérez Reverte, a Rosa Chacel en el contexto de la literatura peninsular.

Pero no basta con aparecer en dichos medios: es necesaria también la intencionalidad de, con razón o sin ella, a partir de la propia cosmovisión, pretender realizar un proceso crítico, a partir de cierto metalenguaje, de ciertas convenciones, de ciertos textos y autores que gustarán más o menos pero que, en su conjunto, permiten aproximarnos a una suerte de poética del escritor en su relación con otros discursos –literarios o no– y con otros escritores.

Tanto la confrontación como la coincidencia, el gusto o el rechazo de libros o autores –en dos palabras: la lectura, realizada por el crítico– facilita en cierto sentido los intentos de delimitar, de esbozar una poética concreta, en este caso valiéndonos no sólo de lo que las obras de creación conforman, sino también de la crítica sobre ellas, en torno a ellas.

Crítica y creación, o expresado con cierta libertad, retórica y ficción se complementan en el entendimiento de la forma como un escritor ve su propia obra y la de los demás, anterior, contemporánea o posterior.

... el fundamental problema de la ficción/verdad siempre que nos ocupamos de un espacio fronterizo, absorbido a su vez por el superior y común espacio de la cultura, como es el del periodismo y el de la literatura, ... dadas las fuertes imbricaciones mutuas ... (Chicharro Chamorro, 2004: 146-147).

Llegados a este punto, ¿nos es posible establecer qué es la crítica literaria? ¿Es una práctica académica, con pretensiones teóricas o didácticas; son comentarios en pro o en contra en diarios y revistas, o bien es la reflexión sobre el propio quehacer, cuando el novelista, en este caso, habla sobre la novela?

Las perspectivas sobre la crítica literaria suelen ser diversas, teniendo en cuenta que se conforman a partir de una práctica histórica y cultural concreta. La crítica literaria es una en lo diverso, parafraseando a Guillén; pero al tiempo se constituye como un proceso y no como un modelo. Hablar de dos tipos de crítica, la académica (que “se elabora a partir de una concepción más abierta de la cultura”, Chicharro, 1996: 11) y la periodística³⁰ (“sometida al libro en cuanto

11) y la periodística³⁰ (“sometida al libro en cuanto acontecimiento u objeto noticiable”, Chicharro, 1996: 11), es establecer una dicotomía que, si bien permite cierta claridad metodológica, constriñe las posibilidades de comprensión (Frye, 1973: 109-128) de un fenómeno complejo e históricamente variable.

Cuando Lodge (2004: 84) escribió que “El término crítica ... [comprende] la propia actividad de la lectura, en la medida en que la lectura de un texto literario es un proceso de continua interpretación o evaluación.” ha dejado de lado la otro rostro de Jano, oculto sólo a la primera ojeada, pero indispensable para comprender el proceso literario: la crítica también es parte de la escritura.

El escritor es el primer crítico de su texto, y de todos los textos que le anteceden. Nadie se enfrenta a la hoja en blanco, sino frente a la tradición de la escritura, esa práctica de milenios, y lo que se realiza en la escritura es un esfuerzo de entresacar una idea o frase original, es en cierta medida un homenaje y un plagio, una repetición y una recreación, un matiz nuevo en el otro mundo que es la literatura.

Decía Maupassant (190: 1062) “Soy incapaz de amar verdaderamente mi arte. Lo juzgo demasiado; lo analizo excesivamente.” Es la confesión de un discípulo de Flaubert, quien podía pasar varios días decidiendo la palabra exacta mientras escribía *Madame Bovary*. Pero no perdamos de vista a intención opuesta: la del surrealismo, que pretendía alcanzar la escritura automática.

Se trató de un intento fallido: la escritura es resultado de un complejo proceso, que conlleva la concreción en frases más o menos estructuradas, un

³⁰ “Aunque a veces pase, el escritor no suele escribir para instruir y deleitar a nadie sino ... para vaciarse de venenos, aprensiones y otros dengues igualmente enfermizos y acuciantes; el periodista sí debe instruir y deleitar, que para eso le pagan.” (Cela, 1996: 79).

hilo conductor reconocible y, sobre todo, la utilización de un lenguaje aprendido, social, convencional; y subyacente, nuestros propios presente e historia sociocultural, que nos trasciende y con los que dialogamos en el proceso de escritura, con el texto resultante y con su lectura. El primer lector, intérprete y crítico, de todo texto es quien lo ha producido.

Edward Said habla de *crítica práctica* para definir “las reseñas de libros y el periodismo literario ... [práctica realizada por] profesionales o ... escritores que frecuentan las páginas de la crítica” (Said, 2004:11). Partiendo de esta definición, me permito acotar que se pierde de vista que, en pro de una mayor claridad, pareciera no haber diferencia entre los críticos (profesionales) y los escritores *críticos*. La distinción no es sólo de forma, sino de fondo, y se corresponde con una práctica discursiva y otra meta-discursiva, en tanto el escritor crítico se erige, nunca mejor dicho, como juez y parte. Y no se trata aquí de establecer si es congruente su praxis y su reflexión, sino de reconocer que de un modo evidente su perspectiva se encuentra comprometida, sesgada, en relación a una práctica literaria.

De este modo, se trata de especificar el quehacer de un conjunto de sujetos culturales, en el sentido que da al término Edmond Cros (2003), quienes funcionan a un tiempo como creadores (individuos que conforman y recrean un contexto sociocultural que los trasciende) y como críticos, posicionándose, al menos en el papel, desde un *otro* espacio, desde una pretendida objetividad que no es otra cosa que una subjetividad sometida a cierto método y ciertos parámetros convencionales.

La distinción, de todas formas, es hasta cierto punto metodológica; en otro aspecto, se trata de una cuestión de intenciones.

La crítica no es arbitraria. El punto de vista, la mirada y el objeto que se observa participan de un proceso significativo. Criticar es conocer

los textos y transformarlos, comparar y sobre todo, abrir vías de comprensión del discurso literario.

Debe tenerse en cuenta que el quehacer crítico, a pesar de sus pretensiones, no se basa en la objetividad, sólo propende a ella.

La propia elección del texto a estudiar, la situación de la que parte el crítico, y por supuesto, la lectura como otorgamiento, construcción de sentido, todo ello tiende a y participa de la subjetividad.

Lo subjetivo, la ineludible expresión del *yo*, no se corresponde estrictamente con lo que se suele llamar individualidad. El crítico que escribe es un sujeto transindividual: un hombre y su circunstancia (la cultura de la que participa), así como la historia que lo antecede y transfigura.

El *yo* es incomunicable, intransferible en toda su complejidad; pero en él participa el mundo: no se trata de dimensiones excluyentes, sino partes de un todo interrelacionados (esto es, que participan de un conjunto de redes cognoscitivas variables).

Como quiera que sea, la crítica no es la posibilidad de esgrimir cualquier argumento favorable o contrario sobre (o alrededor) de una obra discursiva. Tampoco, como se suele creer, tiene la crítica la obligación de normar –toda regla, en la literatura como en la vida, puede y suele ser infringida.

La crítica literaria no es *libre*, porque se rige por una serie de convenciones, como cualquier otra práctica cultural. Los valores estéticos, los clásicos, las características de los géneros, la importancia social de la literatura, el papel del escritor, los tipos de lector, el lenguaje, el estilo y el mercado son convenciones históricamente determinadas.

El crítico *es*, escribe y modifica la convención que inspira su labor. Podríamos decir que su principal función, o intencionalidad, es el querer ver más allá de lo evidente.

Pero no nos quedemos en la superficie. Creer en una objetividad *clínica*, en el discurso literario crítico o en cualquier discurso científico, es por lo menos pecar de ingenuidad. Se tiende a la objetividad en la consecución de un fin, en el establecimiento y la transgresión de convenciones.

La ciencia es una práctica sociocultural, y por tanto sujeta al devenir histórico. La verdad –entre otras cosas, los parámetros, las ideas, las tradiciones y los acuerdos aceptados por una comunidad– es relativa, en el sentido de Einstein, en tanto varía el punto de vista, pero con un concierto sociohistórico particular y al cabo variable, mudable.

El ánimo científico, que *tiende* a la objetividad, es posible e incluso podría decirse, necesario. La búsqueda de referentes ciertos, convencionalmente ciertos, es la pretensión de la crítica. Subjetivo es nuestro modo de leer y entender el mundo, objetivo nuestro intento cultural de ordenar *sígnicamente* la realidad.

El ensayo, como una de las expresiones discursivas de la crítica, incide en el mundo reconociendo, en la palabra, las particularidades de la expresión literaria, y al tiempo, de sucesos extraliterarios; una y otros no se excluyen, y el crítico sólo puede diferenciarlos mediante un esfuerzo formal y transitorio.

Para apreciar las premisas metodológicas, es posible partir de la cuestión de qué es la crítica cuando Northop Frye se pregunta:

¿Cuál es el objeto global del conocimiento del que forma parte la crítica? Rechacé la respuesta: “La crítica es una subdivisión de la literatu-

ra” por tratarse de un sinsentido tan evidente. La crítica es teoría de la literatura, y no un elemento menor e inesencial [sic] de su práctica. Esa noción no es sorprendente en profanos o en poetas, pero ¿cómo puede un crítico encontrarse tan confundido acerca de su propia función ... ? (Frye, 1986: 13-14)

La crítica literaria, aceptando esta afirmación, es literatura en tanto *teoría de*. Ampliando el concepto, desde el texto literario y la crítica práctica hasta la teoría literaria, pasando por la historia literaria, el análisis textual y la interpretación,³¹ la literatura es un proceso cuyas relaciones y sucesión de espejos enfrentados remiten más a una red compleja y estrechamente imbricada que a una serie de espacios estancos.

En su momento, O’Gorman (1995) ha hablado de la invención de América; en otro orden de ideas, Said (2002) de la construcción del orientalismo. El occidente, la literatura, son constructos social e históricamente convencionales, y por tanto, de una u otra manera transitorios. Ya señaló Juan Carlos Rodríguez (1994: 259 y ss.) que no podemos aceptar las nociones sobre la literatura como algo dado, sino cuestionarlas, ponerlas en tela de juicio, y en su caso, utilizarlas pero clarificando su origen, límites y alcances.

Las literaturas nacionales, la literatura europea, la literatura universal, son sólo categorías que pretenden ser estancas y diferenciar, artificialmente, ciertos autores, obras y lectores –preferiría decir, ciertas prácticas literarias. La distinción es válida sólo en el papel, esto es, desde

³¹ Entendida la interpretación como otorgamiento de sentido, “... queda descartada una lectura unívoca: la interpretación será siempre exterior a lo creado, un añadido que podrá variar según la obra repercute en cada época o en cada persona. Es el lector quien debe, según su inteligencia, convicciones y experiencias, relacionar ficción y realidad, vincular (o desvincular) lo imaginario con lo vivido.” (Vargas Llosa, 1978: 208). Ver también Aranguren, 1979: 79-90.

una pretensión metodológica, de aproximación mediatizada y hasta cierto punto ordenada a una práctica artística compleja.

Las convenciones que permiten hablar de una literatura latinoamericana –aislada, que se lee en los estudios europeos o estadounidenses y se desconoce en las aulas de América Latina– o de una literatura oriental –más heterogénea aún, si cabe– tienen un afán didáctico que hace agua por los cuatro costados. Han desdeñado la necesaria aproximación a la literatura –en el presente multifacético y transversal de los *mass media* y la *web*– como una red y no como un listado de obras, autores y fechas por memorizar. Se lee más, como se quejaba Montaigne los comentarios sobre los libros que las propias obras, y se desconoce o deja de lado que la literatura es, por ejemplo, francesa, pero al mismo tiempo puede ser anglosajona, china, norafricana, mestiza, xenófoba, de subgéneros como la ciencia ficción o la novela histórica, *best-seller* u obra de culto, vanguardista o apegada a las formas y contenidos esperados por el mercado. La literatura es más compleja de lo que queremos reconocer, justamente porque es más fácil situarla en un ámbito reducido y controlado que pretender ahondar en sus tejidos y referencias. La crítica, entendida como lectura más o menos competente, forma parte de esta red de relaciones y de transformaciones. Es por ello que podemos aceptar la afirmación de que:

... cada obra en concreto nace como respuesta a otras anteriores, que diseñan un horizonte de expectativas en el que se orientan el autor y sus lectores [puede leerse *críticos*], tomándolo como punto de referencia para intentar luego toda una compleja combinatoria de aceptaciones y rechazos.

... cualquier manifestación, aun la más mínima, de esta actividad [la crítica literaria] contribuye a un proceso colectivo ... que rige también

las relaciones entre literatura contemporánea y pesquisa crítica (Villanueva, 1991: 165-166)

Villanueva habla de literatura contemporánea dado que es a partir del siglo XIX cuando la literatura y su crítica³² se configuran tal y como las concebimos hoy (Bonet, 1967). La concepción del autor-individuo, socialmente reconocido como *productor* remunerado por realizar un trabajo específico está estrechamente relacionada con la idea burguesa del ser humano, tal y como ha señalado Juan Carlos Rodríguez (1974), libre de producir, de crear, de participar en el proceso de explotación del ser humano por *el hombre* (la precisión no es gratuita: la mujer no ha sido habitualmente la dueña del capital ni de los medios de producción).

Por otra parte, y en la misma línea de funcionamiento de la sociedad capitalista (donde el individuo es libre, tiene derechos y obligaciones) la idea del autor conlleva la idea de la propiedad intelectual. El autor es *dueño* de un libro en términos legalmente establecidos:

El discurso, en nuestra cultura ... , no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto ... Fue históricamente un gesto lleno de riesgos antes de ser un bien incluido en un circuito de propiedades. Y cuando se instauró un régimen de propiedad para los textos, cuando se promulgaron unas reglas estrictas sobre los derechos de autor, sobre las relaciones autor-editor, sobre los derechos de reproducción, etc. -es decir, a fines del siglo XVIII y principios del XIX- fue en ese momento cuando la posibilidad

³² "... discurso crítico que en sus orígenes dieciochescos sentó las bases ideológicas de la modernidad y sembró la semilla de la crítica de la crítica." (Chicharro Chamorro, 1996: 14).

de transgresión que pertenecía al acto de escribir tomó cada vez más el cariz de un imperativo propio de la literatura. (Foucault, 1999: 339)

Olvida mencionar Foucault: se impone la transgresión como posibilidad de la literatura, pero al tiempo se refrenda, tornándose más complejo, el carácter de la práctica literaria como reproductora de un modelo de *status quo*, en términos de Althusser (2003), así como se adapta para seguir siendo un bien accesible sólo a un pobre porcentaje de los individuos, quienes ahora acceden con mayor facilidad a las competencias de la lectoescritura pero se conforman cada vez más como analfabetos funcionales, si seguimos a Freire (2002).

Analfabeto funcional es quien, ante una información codificada alfabéticamente, “es incapaz de operativizarla en acciones consecuentes” (Jiménez del Castillo, 2005: 290). Ampliando el concepto, es quien, a pesar de leer y escribir (en el sentido primario de codificar y decodificar) no posee las capacidades ni las competencias comunicativas que le permitan reconocerse como sujeto histórico, actor de un fenómeno vital, cultural y sociohistóricamente determinado.

Más seres humanos saben leer y escribir en el mundo (si bien el grado escolar promedio es muy bajo), pero sólo un reducido número puede *comprar* libros, acceder a ellos en bibliotecas públicas o dedicar tiempo a la lectura (sobre España véase Conecta, 2008 y Tejeda, 2008). Aunado a estas dificultades, frente al aluvión de internet como el supuesto acceso *ilimitado* y sin restricciones a la información, es posible identificar ahora un *analfabetismo cibernético*, lastrado además por la creencia ciega en que la información fragmentaria, parcial, de carácter comercial o restringida a lo privado, que constituye la mayor parte de lo que se consulta en internet,

dicha información es, por estar *publicada*, verdadera. Se ha pasado de dar carácter de autenticidad a lo que se expresaba en la radio y en la televisión a lo que aparece en internet, sin mediar juicio o confrontación ninguna; en otras palabras, que en este presente complejo se considera verdadero algo que se emite por algún medio de comunicación o se publica, en papel o en un medio digital.

¿Por qué crítica periodística *versus* teoría literaria? No es banal el uso, no es casual recurrir al término *versus*. Cela escribe *Cristo versus Arizona* (1989) recurriendo a la palabra latina en su sentido original: no como oposición, contrarios –como se empezó a utilizar en el discurso deportivo, y más tarde se generalizó–; *versus*, en su etimología original significa *ir hacia*. Por tanto, mi afirmación tiene que ver con la concepción del proceso de la crítica literaria a partir de la llamada crítica práctica, hasta cierto punto precedera, espontánea, hasta la teoría literaria.

En el contexto de Nueva York marcado por la Ley Seca, donde el verdadero poder lo tienen las mafias que controlan el contrabando de alcohol Woody Allen sitúa su película *Bullets Over Broadway* (1994). El mundo que se presenta en el filme refiere a los gánsters de película, los de series televisivas como los intocables, donde el verdadero héroe es Al Capone, donde sus secuaces de rostro endurecido, gabardina y la tristemente famosa ametralladora Thompson (*Chicago Typewriter* o *Tommy Gun*) en bandolera. Además, echa mano del constructo literario, el mundo de los libros que reconstruyó esa época, con personajes como los detectives privados Sam Spade, de Dashiell Hammet o Philip Marlowe, de Raymond Chandler, enmarcados dentro del género denominado *hard boiled*.

Hablar de esta película, que reconstruye no la historia sino los discursos ficcionales sobre ella, adquiere un nuevo cariz cuando nos aproximamos a la trama.

Un dramaturgo intenta dirigir su obra en un teatro de Broadway, cuya puesta en escena es financiada por un gángster para que su novia tenga el papel estelar. El productor, a fin de mantener vigilada a su mujer, al director-autor de la obra, envía a uno de sus principales matones, Cheech. Hasta aquí el lugar común, la situación frecuente en el cine que remite a esa época.

El giro lo realiza Allen cuando Cheech, en realidad sólo un endurecido guardaespaldas, comienza a criticar la obra (en principio los diálogos, que le parecen impostados), y más tarde la trama, las acciones, el conjunto. En un principio el autor, David Shayne, cuestiona la capacidad del matón, cuya respuesta no deja lugar a dudas:

David Shayne: You're gonna write it?

Cheech: What am I? A fuckin' idiot? They taught me how to read and write in school before I burned it down.

David Shayne: You burned down your school?

Cheech: Yeah, it was Lincoln's birthday. There was nobody there. (Allen, 1994)

Desde el fondo de la sala, en la penumbra, el crítico observa la puesta en escena. Cuenta con varias ventajas: mira a la distancia; le pagan por hacer otra cosa -cuidar las espaldas de la actriz principal-; no conoce de nada al dramaturgo y, al menos en primera instancia, no le interesa el teatro. Tiene, por tanto, la objetividad, el distanciamiento, la falta de implicación.

Su participación como observador al margen, obligado tras bambalinas, se va tornando poco a poco en crítica activa, y al cabo en reescritura del drama, con una clara conciencia de lo que la pieza teatral debía ser si intentaba reflejar el mundo de los suburbios.³³

El crítico creador, que ha abandonado su papel a la sombra, desde el exterior del suceso literario, cobra un nuevo, en el extremo quizá de las posibilidades cuando el guardaespaldas decide asesinar a la chica que protege, para que no dé al traste con *su* obra:

Cheech: She can't act. Are you listening to me? She makes stuff not work - stuff she ain't even in - it comes out all twisted! ...

Cheech: Olive, I think you should know this: you're a horrible actress.

[Cheech shoots Olive dead]" (Allen, 1994)

Refiero la anécdota de esta película para destacar cómo, en una ficción metadiscursiva, el teatro dentro del cine, y éste dentro de una tradición literaria y fílmica fácilmente reconocible, dan cabida a la reflexión sobre el papel del crítico, no sólo como espectador sino como actor y creador de la obra artística. El aparente distanciamiento del crítico con respecto a la creación no es tal sino desde el punto de vista metodológico, y desde la más o menos obligada asunción de uno u otro papel, uno u otro membrete de cara a la colaboración en diarios o revistas, o la publicación de obras literarias.

³³ En esa época los escritores dramáticos en boga eran quienes, como Arthur Miller o Tennessee Williams, eran capaces de asomarse al desolado mundo del proletariado, del ciudadano norteamericano medio tras la gran depresión de 1929. Ante los cambios hechos al guión, una actriz dice al director: "Eden Brent: [on David's new script changes] Congratulations. It finally has balls." (Allen, 1994)

Bullets Over Broadway se confirma de esta manera en la mejor tradición de la postura de Oscar Wilde (que al parecer no es la de Cela, quien reniega de los críticos, pero que se aproxima mucho a su quehacer) la crítica de un texto, la crítica de la puesta en escena se torna creación, se conforma como *otro* texto literario de claro valor estético.

Este ejemplo cinematográfico, perfectamente aplicable a otras situaciones de la práctica literaria, social y de mercado, lo que evidencia es que sin duda esa pretensión de idelizar la crítica, situándola por encima o confrontada con el texto literario –dependiente de él– no es otra cosa que el mismo ejercicio de la escritura, que una idéntica situación de lectura-escritura de un otro mundo.

La diferencia suele percibirse en la aprehensión y la concepción de la práctica, en el objetivo último del escrito, y en la indispensable, para la crítica, argumentación, establecimiento de parámetros, comparación con otros textos. Lo que no debemos perder de vista es que, en cierta medida, en la obra creativa, digamos una novela, se encuentra implícita siempre una visión de la realidad, una lectura de otros textos, una concepción del género, de la estilística, de las perspectivas de lo literario y de lo humano en los espacios social y privado.

El silencio, la omisión, la propuesta narrativa, las referencias causales y nunca casuales de la obra literaria son tan objetivas, arbitrarias, reflexivas o pertinentes como las de cualquier discurso crítico. La diferencia estriba únicamente en el modo de preguntarse, en el reconocimiento de que la obra es ficción y la crítica metadiscurso, aunque la distinción no se tan nítida como se pretende, toda vez que a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI resulta más difícil saber dónde acaba la novela y dónde empieza la pretendida realidad, la inalcanzable objetividad o crónica de hechos,

cómo se construye la ficción y cómo se posiciona la crítica, frente al texto y en relación con su propio quehacer.

Es válido referir que lo que debe diferenciar la lectura académica de la común y silvestre lectura de, sigamos con el ejemplo, una novela, consiste en que desde un punto de vista académico no podemos considerar que ningún detalle es aleatorio, no está cargado de intención.

Lo que yo enseño es cómo leer. ... si estudiamos las novelas con mucho cuidado, si leemos todo lo que contienen, no sólo algunas cosas, si miramos todo y tomamos en serio lo que Jane Austen está haciendo ... cuando no decimos "Ah, pero ese detalle no es importante", notamos algo curioso: que casi todas sus novelas hacen referencia al imperio. (Said, 2003: 82-84)

Como evidencia el ejemplo de Said, su lectura de una al parecer inocua novela victoriana, todo texto ficticio se muestra cargado de una crítica, de una referencia a la realidad. Lo único que pretendo evidenciar con esto es que el escritor, al desarrollar de manera más o menos evidente una obra ensayística, no hace otra cosa que explicitar, poniendo las cartas sobre la mesa, su perspectiva sobre la literatura, sobre las cosas del mundo, que ya en muchos aspectos ha desarrollado en su obra creativa.

Lo que sucede es que ahora podemos *leer* no sólo entre líneas, ahora parece que se desvela el pensamiento, las reflexiones particulares y generales del escritor.

No debemos caer, al realizar la lectura de la obra crítica celiana, ni en ninguna otra, en la falsa sensación de seguridad de que leemos la verdadera, la cierta opinión del escritor sobre otros autores o libros, otras ma-

nifestaciones artísticas o sobre los distintos procesos sociales y políticos que le toca vivir y sobre los que reflexiona.

Todo discurso es un constructo, un engaño, cuyos alcances y limitaciones expresan prejuicios, genialidades y carencias del escritor como intelectual, como ser humano partícipe y constructor de la historia; relator y sujeto del tiempo. En este sentido debemos ver lo que señala Juan Carlos Mainer sobre la crítica:

[en relación al crítico habitual] La crítica es –o debe ser– primordialmente una *lectura* del texto al que se enfrenta en la doble significación del término: la usual (aunque parezca perogrullesco no siempre se lee lo que se reseña) y la más moderna de interpretación desde las claves –códigos, se suele decir– subyacentes. ... Posiblemente por la deformación profesional [por ser profesor e historiador de la literatura] ... veo la crítica como una función eminentemente político-moral y, en definitiva, como un futuro borrador de la futura Historia de la Literatura. (Mainer, 1972: 28)

Esta perspectiva coincide con algunos teóricos que, sin desdeñar la labor periodística, comprenden que éste participa en la conformación de los parámetros teóricos a partir de los cuales se conforma la teoría literaria en un momento sociohistórico determinado.

La crítica inmediata tiene como función dar a conocer, difundir, guiar la lectura de un público en un momento dado. Sin embargo, la crítica literaria que aparece en las publicaciones periódicas, en diarios y en revistas, en cierto sentido sienta las bases de los criterios estéticos que tanto el lector como el escritor considerarán en el proceso de lectura-escritura, o la reflexión en torno a ellas.

Ahora bien, no se trata de que la crítica literaria, práctica, se conforme como una normativa inamovible, dogmática, sino que establezca ciertos referentes a partir de los cuales sea posible la discusión, el establecimiento de obras paradigmáticas de referencia. No se trata aquí de hablar de una pretendida crítica objetiva, sino de aquella que tienda a la objetividad, a partir de ciertos parámetros, cierto rigor metodológico o crítico. Así, quienes aducen consideraciones de parcialidad en la crítica literaria pierden de vista que ésta está sujeta a muchas consideraciones históricas, políticas, a la censura e incluso a la política editorial de un medio determinado.

2.2 Los escritores como críticos

Northrop Frye defiende la labor del crítico profesional frente a la de los creadores. Busca reconocer la crítica como una disciplina no enfrentada a la literatura sino parte de ella; llega incluso a afirmar que podría existir una crítica literaria *sin* literatura (quizá del modo en que, por inferencia, Saussure concibió la existencia del fonema *she* en el indoeuropeo).

Llegar a este extremo es poco acertado; sin embargo, para concebir la literatura como la práctica que conocemos hoy, la crítica es necesaria, la otra cara de la moneda. La comprensión de la crítica, de su papel, necesario, dialógico con la labor creadora, es necesario para acercarnos al entendimiento del papel de los escritores como críticos (Todorov, 2005: 49-70), de los creadores jugando en los dos bandos.

En este punto me parece necesario plantear una cuestión metodológica, hablar de una práctica histórica recurrente desde el ámbito académi-

co, y que considero hay que poner en primer término. Me refiero a la pertinencia, o no, de la crítica literaria realizada por los escritores.

Cuando hablo de *pertinencia* quiero decir su validez como referentes teóricos, en la comprensión y en la elaboración de paradigmas literarios. Suele darse el caso de que ciertos escritores consagrados, como Edgar Allan Poe (*The Philosophy of Composition*, 1846), T. S. Eliot (*The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1920), Julio Cortázar (*Teoría del túnel*, 1974), Sergio Pitol (*La casa de la tribu*, 1984) son citados ahora como autoridades críticas cuyas opiniones y juicios sirven como argumentos de autoridad en la redacción de un texto académico.

La discusión sobre si un autor puede o no opinar sobre el género que desempeña,³⁴ tiene mucho que ver, a su vez, con la necesidad de la crítica práctica frente al desprecio o desconocimiento de la crítica académica de los autores actuales, de la literatura diaria.

Estamos de acuerdo con Darío Villanueva en que no es posible leer una novela reciente, una novedad, del mismo modo que una obra de un autor cuya trayectoria es posible rastrear, reconocer, estudiar:

Perdura aún, por increíble que parezca, el prejuicio, arraigado preferentemente en determinados círculos académicos, de que la literatura del siglo xx no es objeto digno para la crítica y la investigación rigurosa. Se trata, en definitiva, de una mera cuestión de calendario. ... No dejamos de reconocer que en el extremo opuesto se cometen asimismo reprob-

³⁴ Gaya Nuño sostiene (perdiendo claramente de vista que la práctica lo contradice, lo supera): "... como es deseable en cualquier otro encuentro de la creación con la crítica, el que ejerza la segunda no debe pertenecer a la primera. Tampoco ha de estar adscrito a una tendencia determinada, a menos que se limite a enjuiciar lo realizado dentro de esa modalidad literaria" (Gaya Nuño, 1972: 26). Estas aseveraciones parecen ingenuas y sobre todo, ahistóricas, dado que no reconocen que cada sujeto cultural ejerce, conlleva una postura específica frente a la realidad, y por tanto, la objetividad resulta sólo un constructo de orden metodológico.

bles excesos. ... cuando un comentarista impaciente le consagra toda una monografía o un graduado impetuoso su tesis [a un poeta o narrador nuevo que acaba de publicar su primero o segundo libro], pues de la firmeza de las conclusiones a que lleguen uno y otro cabe legítimamente dudar, entre otras cosas por la falta de los elementos de juicio que sólo puede aportar la trayectoria creativa desarrollada en el tiempo ... (Villanueva, 1991: 169-170)

Con todo, no podemos hacer a un lado el hecho de que existen ciertos escritores, de calidad indiscutible, que han escrito una, quizá dos obras importantes, únicas, a partir de las cuales se les estudia, se busca comprenderlos, sin que haya la oportunidad, por una u otra razón, de apreciar una trayectoria, un conjunto de obras.

Es el caso del mexicano Juan Rulfo y su novela *Pedro Páramo* y su libro de cuentos *El llano en llamas*, en lengua española. Rulfo se negó a escribir otras novelas, otros cuentos, dedicándose al periodismo y, sobre todo, a la fotografía. Señala Borges en su prólogo a *Pedro Páramo*:

Emily Dickinson creía que publicar no es parte esencial del destino de un escritor. Juan Rulfo parece compartir ese parecer. Devoto de la lectura, de la soledad y de la escritura de manuscritos, que revisaba, corregí y destruía [no podemos olvidar a Kavafis], no publicó su primer libro -*El llano en llamas*, 1953- hasta casi cumplidos los cuarenta años. ... Esta serie de diecinueve cuentos prefigura de algún modo la novela que lo ha hecho famosos en muchos países y en muchas lenguas. ... nadie ha logrado, hasta ahora, des-tejer el arco iris, para usar la extraña metáfora de John Keats.

Pedro Páramo es una de las mejores novelas de las literaturas de lenguas hispánicas, y aun de la literatura. (Borges, 2005: 983)

Es el caso también de *A Confederacy of Dunces* (1980), de John Kennedy Toole en la novelística norteamericana, cuyo autor se suicidó 11 años antes de que se publicara su obra, rechazada por varios editores.

El contexto, en este caso, parece cobrar un mayor proceso, pero al tiempo la escritura cobra una vigencia por sí misma, la obra literaria, el texto particular se distingue por razones que tienen que ver más con los *otros*: otros escritores, otros textos o discursos, que con la trayectoria, el propio pensamiento del autor.

Digo esto dado que pareciera que un escritor contemporáneo, al opinar sobre obras literarias de sus coetáneos, ha perdido o tiene menos criterios de objetividad; le falta lo que se ha llamado *perspectiva*, distancia. Sin embargo, con el paso de los años suele suceder que, cuando se trata de escritores que han cultivado el género crítico, con mayor o menor fortuna, pero con una cierta extensión, se les considera como referentes posibles.

Supongo que la labor del crítico literario, académico en este caso, consiste en situar adecuadamente la obra crítica del escritor de creación, a fin de recurrir a ella cuando los criterios sean los adecuados.

Más allá de los esfuerzos imanentistas, del estudio de la obra literaria por sí misma, las perspectivas contemporáneas emergidas de la sociología de la literatura, como en la que en su momento planteó Lucien Goldmann (1967), nos permiten concebir la literatura como un proceso, como una práctica social a partir de ciertas convenciones, horizontes teóricos, históricos, estéticos.

En este sentido, la teoría literaria no puede conformarse de manera aislada, ajena, a la práctica o a las formas de la práctica literaria. La crítica literaria, así como la propia creación (utilizando este término con reservas), están íntimamente relacionadas, dado que se trata de procesos que participan de la praxis literaria, del proceso que tiene que ver con la industria, con la producción del texto, con la hermenéutica, y por supuesto con el autor, sujeto sociohistórico, sujeto cultural, con su obra y con el lector.

Si en el leer se pone la capacidad entera del lector ... lo natural es que la lectura avance llevada a la vez por la triple fuerza de la percepción de lo estructural, de la interpretación y de la crítica, simultáneamente, como corresponde a la unidad de la vida mental. (Salinas, 1988: 41)

La crítica práctica así sería el primer eslabón de una cadena que se cierra sobre sí misma, el primer paso de un proceso que conduce a la posibilidad de plantear postulados teóricos, hasta cierto punto válidos en un momento histórico determinado –no podemos hablar de una teoría única, inamovible, universal. Dichas propuestas teóricas, así como en un momento dado se plantean a partir del análisis de obras vistas a la distancia histórica o cultural, deben tener su origen, o lo tienen, incluso, de manera implícita, en la crítica cotidiana –hasta cierto punto precedera– de los diarios y las revistas de una época, donde son abordadas las novedades, los nuevos escritores, las nuevas ediciones, con toda su carga emotiva, con toda su necesidad de promover un producto (el libro) para un mercado específico,³⁵ con toda su parcialidad, con toda su subjetividad, a partir de los cuales el

³⁵ “Las formas son significativas, pero ideológicamente significativas. También el poeta es parte, lo quiera o no, del sistema productivo de su momento histórico.” (Matamoros, 1980: 81).

crítico realiza una lectura especializada, pero a fin de cuentas dirigida a un público mayoritario.

Ahora bien, lo he puntualizado en otro momento, el llamado público mayoritario, ahora, de un modo similar a lo que sucedía hace cien o doscientos años, sigue constituyendo una minoría en el conjunto de la población. La popularidad de un autor, de una obra o de un género literario sólo remite a un fragmento, a una pequeña parte de quienes habitan el espacio cultural, la semiosfera (Lotman, 1996). En literatura, dado el necesario de decodificación que exige la lengua, a diferencia de otras artes como la pintura o la música, no es y no ha sido nunca un arte para todos. Esto a pesar de las propuestas, las exigencias de quienes, como los escritores soviéticos o el movimiento *beat*, pretendieron socializar o llevar el arte a la calle.

Hasta la fecha, condicionados como estamos por un pensamiento y una práctica y una historia, y unas relaciones que parten de la concepción burguesa del mundo,³⁶ el arte, y su comprensión, el arte como forma de comprender la realidad sigue estando limitado a unos cuantos. Esto no significa que el arte -la literatura- se encuentre desvinculado de la sociedad o de la cultura en la cual se construye; más bien al contrario.

La literatura, así como puede ser una especie de barómetro de la actualidad pública, cultural, política y social de un país, puede incidir en quienes en un momento u otro tienen la capacidad de decidir en el ámbito público, dado que se trata de una clase privilegiada, que en general se

³⁶ Para apuntar un ejemplo concreto: "Para que se llegara a esto [la novela como instrumento intelectual] tuvo que haberse desplegado la novela moderna o cervantina, como se desplegó fuera de España, hasta alcanzar la eminencia prestigiosa en que se encuentra ya a mitad del siglo pasado [XIX], cuando funciona como exponente y espejo crítico de la sociedad burguesa." (Ayala, 1978: 12)

considera ha podido acceder a la educación, y por tanto, a ese espacio de la cultura en el que se inserta el arte, en sus diversas manifestaciones.

Asimismo, la literatura incide en la transformación de la realidad. No sólo la refleja, como querían tan obcecadamente los seguidores de Zola y Maupassant, sino que la transforma en una lectura que no es sólo subjetiva, sino que es además histórica, ideológica, colectiva.

En la literatura, a decir de Cela, el que persiste, gana (Cela, 1964). En la escritura, insiste, en el hacer libros (como en cualquier otro oficio), quien no tiene más que decir o hacer debiera dedicarse a otra cosa. Los libros siempre son libros que hablan de otros libros, y poca cosa del mundo (hablan de un mundo imaginado, construyen una realidad otra), como han señalado Borges y Eco desde perspectivas distintas. En clara referencia a los demonios que lo habitan, es decir, al pasado que no puede olvidar, "Es mi libro el que me ha de liberar", escribe Simeón, el protagonista torturado de *Las estaciones*, de Maurice Pons (1994). Héroe y escritor en ciernes, el sufrimiento de Simeón es físico y espiritual. Declara: soy escritor, y nada escribe. Fuera, sobre el pueblo perdido y aislado que ha encontrado en una huida que nunca comprendemos, llueve. Es la estación de lluvias, el buen tiempo. Debiera Simeón cambiar de tercio, quizá elegir ser agente de aduanas, o campesino, o chivo expiatorio; abandonar la entrevista e incierta posibilidad de ser escritor, aunque el asegurarlo, en algún sentido oscuro, lo acerque más a la práctica de la escritura.

La praxis es la que hace al hombre. Un escritor que no escribe no es otra cosa que un hombre común, ¿o es la palabra que lo nombra la que le da existencia, la que lo hace ser? Las cosas existen en cuanto son nombradas, en el principio está el Verbo (ver el Evangelio de Juan, y la tradición

subsiguiente), de acuerdo con la visión judeocristiana que nutre nuestra conciencia.

La sociedad de la escritura, la de los libros, los diarios de grandes tirajes y los ordenadores conectados en tiempo real es un sistema que desdén, por regla general, la escritura creadora. Desde el siglo XIX cada texto es sólo un producto por el cual se ha pagado un precio justo. Paradójicamente, cobran vigencia a un tiempo la autoría (los derechos intelectuales de un escritor dado sobre su obra) y el pago por el trabajo realizado, esto es, la escritura. Nacen en el mismo momento histórico el escritor de *best-sellers* y el negro literario, el autor galardonado y el *publisher*.

Simeón (como María Sabina, en el poema homónimo, a la espera de su ejecución; como Wendell Liverpool Spana, reconstruyendo su vida fragmentariamente en *Cristo vs Arizona*), en cuanto se nombra escritor, desempeña un papel claro en la historia: el de ser testigo del paso de las estaciones, el cambio de los hombres y mujeres que, sumidos en un mundo de pesadilla, no dejan de percibir tarde o temprano que cualquier vía de escape es sólo un espejismo. Pero su participación, su vida no es sólo contemplativa, o testimonial en el sentido que le otorgaban los naturalistas franceses del siglo XIX (pienso en Maupassant, sobre todo); la escritura (en este caso, su ausencia) no es un reflejo de la realidad, no es una fotografía instantánea. Escribir es vivir la historia, o nunca mejor dicho, sufrirla. El deterioro físico de Simeón (como en las novelas de Cela los personajes humillados y humillantes, en trono a la sexualidad) funciona como signo de la decadencia, del desgaste permanente de la cotidianidad en un mundo hostil.

De nueva cuenta, es la escritura la que redime y salva, la que da sentido. La literatura afronta, de formas insospechadas, el mundo con-

temporáneo, posmoderno y conservador, convencional, las pesadillas vueltas cotidianidad forzosa. Pienso en la novela *El lugar*, de Mario Levrero (2000), en el narrador que, al escribir su historia, afronta universos más caóticos y terribles justamente por su realismo, por su aparente normalidad: y al emerger el protagonista de la irrealidad y afrontar la represión del Estado parece que no distinguimos cuál es la pesadilla; podría haber sido una novela sobre la dictadura, sobre la violencia, sobre la soledad, pero se constituye en una historia del absurdo, de la sinrazón.

La narrativa celiana no nos brinda una puerta de escape. Lo que pretende es poner en primer plano aspectos de nuestro estar y hacer en el mundo que suelen ocultarse bajo las convenciones culturales, pero que afloran por todas partes: en la violencia contra las mujeres, ,

El personaje de Luana en *Las estaciones* es una suerte de conciencia, de cordura, cuando las acciones de los demás sólo parecen conducir al abandono de los pocos referentes, a la pérdida de la coherencia. Ella, apenas una niña que parece evidenciar un retraso mental, es quizá, en más de un sentido, la cierta relatora de la historia. Luana atestigua la locura, la partida del pueblo, el ánimo de Simeón como testigo del éxodo: al fin tendrá algo que contar, en otro sitio, en otra circunstancia, a otros hombres.

En *Cristo...* el referente (a modo de coro, testigo y parte activa de la historia) es la madre del protagonista, la prostituta a la que acude para tener sexo, para charlar, para saber más de sí mismo.

Se escribe para los otros. Desde el diario hasta la nota póstuma, la novela, el poema y el tratado, la escritura es reconocer que hay otros que nos leen y nos piensan. ¿Quién es el que lee? Es la pareja condenada a los círculos del Infierno de Dante (1356), perdida por su lujuria. Es el erudito borgiano que descubre el sentido del mundo en una biblioteca infinita. Es

la joven que describe Francisco Tario (Tario: 1943), tan simple y sin razón de ser, que lee a la orilla del prado en lugar de descansar mirando ayuntar a las bestias. Es el obsesivo estudiante de Nueva Inglaterra, imaginado por Lovecraft, que pasa la noche en vela buscando abrir puertas a otras dimensiones en palabras vacías de significado por fuerza de ser repetidas (Lovecraft: 1968). Es Arcadio Buendía leyendo la historia de Macondo (García Márquez: 1967) mientras su hijo es devorado por las hormigas. Es la enfermera fanática que obliga al escritor de Stephen King a revivir al personaje de *Misery* (King: 1988).

Somos seres sígnicos, lo cual conlleva que somos lectores de otros signos, de los otros. Pero más allá de lo inmediato, la lectura es una actividad temeraria, suerte de vacuidad y abismo; el riesgo estriba en llenar esos espacios, en habitar ese otro mundo en éste. Lectura y escritura como los rostros de Jano, el inicio y el final de un túnel. La literatura sería, justamente, el recorrido entre uno y otro extremo.

Mas Wendell Liverpool Spana (como al cabo Pascual, Mrs. Caldwell o Martín Marco, María Sabina, o como Simeón, personaje este último de Pons) ha perdido de vista que habita su propia historia, que desarrolla la escritura de sus pasos al relatar los sucesos de los otros personajes de la frontera, al orinar en la puerta del chino, al visitar a su madre, al recordar las leyendas y los dichos de la región. Recuerdo *Si una noche de invierno un viajero* (Calvino, 1980) y pienso que la novela, es decir, escribir una novela es en muchos modos habitarla. Escribo que escribo, escribo que soy un personaje que escribe, si parafraseamos a *El grafógrafo* (Elizondo 1972: 5).

Del mismo modo la lectura construye la literatura, es la literatura –lo señala Umberto Eco en *La obra abierta* (Eco: 1966), donde explica que el texto se conforma en la práctica que realiza el lector, que relaciona el texto, el dis-

curso del texto, con otros muchos textos, leídos o interiorizados por el momento sociocultural histórico en el que vive el lector; también lo descubre, tras una larga jornada de lectura y transgresión de la realidad, Bastián Baltasar Bux en *La historia interminable* (Ende: 1982), al encontrarse con el viejo de la montaña que escribe la historia y la vive a un tiempo, escribe lo que sucedió y lo que sucede, una y otra vez.

Me remitiré a un ejemplo que puede ilustrar esta idea. Un personaje de Mario Vargas Llosa, en su novela *La tía Julia y el escribidor* (1977), es guionista radiofónico; cada noche, compulsivamente, escribe guiones para radionovelas de gran aceptación entre el público por su realismo. El hombre en cuestión es un sujeto histriónico: frente a la máquina de escribir, hasta el cansancio, recurre a trajes de ocasión, prendas finas, pelucas, vestimentas que le permiten vivir, ser los personajes acerca de los que escribe. El guionista es recreador, en muchos sentidos, de seres imaginados, pero que al mismo tiempo pretenden ser otros, en el seno de la ficción y el juego que se establece, en la lectura, de la *realidad* del texto; recordemos la *liberación* de los personajes en *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* (1921), de Luigi Pirandello, primera obra que propone el teatro en el teatro.

De manera similar, pero en el espacio de la narrativa más próxima a nosotros en el tiempo, el estadounidense Robert Bloch, conocido por su novela, adaptada al cine por Hitchcock, *Psicosis* (1959), escribió a principios de los 90 un cuento donde los personajes reflexionan en torno a sí mismos y sobre aquél (Dios o el Diablo), el creador. Su acciones y sus diálogos, ¿son libres, o están sujetas a la voluntad del escritor? Ya dije, en el primer capítulo, que los personajes no son hijos del autor, pero al tiempo están *condicionados* por el proceso de la escritura. Más allá, el silencio. Dice uno de los personajes (Bloch, 2007: 428-429):

—Ya estás de nuevo con tu vieja teoría de las dos malditas dimensiones —replicó él—. ... Tengo la sensación de que, si realmente lo quisiéramos, quizá lográsemos ver al autor. ... Pues bien, te digo que si tuviésemos el valor de alzar nuestros ojos de la página, sólo eso, quizá consiguiéramos verle la cara de una vez por todas... Si es que realmente hay un autor, insisto...

... Justo a tiempo cesó el golpeteo de las teclas. Las páginas quedaron rotas en mil pedazos con los que unas manos hicieron una gran bola que cayó en la papelera.

Entonces, el malo, el Diablo, sentándose de nuevo, comenzó a crear un mundo nuevo.

Cela ha considerado desarrollar la mayor parte de sus novelas en esa particular parcela del mundo que es España, donde lo castizo sale a la luz, el lenguaje es medio y fin, donde la realidad parece un espacio donde no se distinguen valores morales o cívicos (más allá de los meramente necesarios para seguir el día a día).

Lo que hace el escritor es apropiarse de ese mundo, utilizarlo como fin y como medio para expresar su perspectiva de las cosas, para construir el relato ficcional que, al tiempo que coincide con su afán, tan de vanguardia, si seguimos a Auerbach (1950), tan moderno, de despojar al hombre de todo su barniz de cultura, de mostrar al hombre tal cual es, en toda su brutalidad. Y al tiempo, coincide con el permanente interés de Cela de provocar, de causar sensación, de trastocar las buenas conciencias.

En el caso de Pascual Duarte y su testimonio personal; en las referencias que hace a sí mismo en *La cruz de San Andrés*, *Madera de boj* o inclu-

so en *Oficio de tinieblas 5*, como es posible rastrear en casi toda la novelística celiana, como en *Cristo vs Arizona*, el personaje protagónico, Wendell Liverpool Spana, o Span, o Aspen, vuelve a señalar su autoría, el hecho de que sus palabras son suyas y de nadie más.

El fortalecimiento del *yo* narrativo, del *yo* que cuenta es una afán recurrente y notorio en el escritor, que siempre quiere ponerlo de manifiesto en su prosa, en sus ensayos, y más allá, en su vida. Sin caer en falsos juicios, o en tajantes afirmaciones, en relación a una posible egolatría, es posible asegurar que Cela, como su personaje de *El asesinato del perdedor*, sólo cree reales las cosas cuando las escribe, y cuando lo hace (de nueva cuenta, Cela), se constituye como escritor.

Es ésta una clarísima toma de postura, punto de partida de cómo se mira Cela frente a su quehacer, frente a la sociedad, de cara a los *otros*. Sus artículos primeros siempre hablan de “El escritor mira por la ventana”, “el escritor contempla la tarde”, “el escritor sigue su camino”. Ese distingo, esa diferenciación es una de las cuales permite a Cela situarse frente a lo otro, independientemente de que coincidamos o no con su quehacer, con su hacer en la palabra; aunque nos gusten más o menos sus novelas; a que como personaje público (políticamente correcto en todo momento aunque su discurso simule ser trasgresor) nos parezca mejor, peor o deleznable, Cela, sin lugar a dudas, se asume y se sitúa como un escritor frente a la realidad. Ese escritor que es el viajero en *Viaje a la Alcarria* (aunque le pese a Gibson)³⁷ y en la multitud de viajes posteriores; ese escritor con el que muchos personajes dialogan en varios de sus cuentos; ese escritor que entrevistó a personajes que consideraba destacados en la sociedad española

³⁷ El historiador se queja de la constante referencia a *el viajero*, recurso habitual en la prosa celiana (ver Gibson, 2004).

de los 80; ese escritor que, a pesar de todas las críticas que esto conlleva, ha vivido, contra viento y marea, de escribir.

Ahora bien, los personajes de sus novelas, el personaje que construye de sí mismo en sus artículos (el multicitado escritor) no hacen otra cosa sino tratar de delimitar, de concretar, de conformar al escritor, al personaje que Cela siempre intentó ser, el que llegó a conformar en el ámbito público, y en muchos sentidos, en el privado.

Digo esto en el contexto de una aproximación a Cela como crítico, porque esa afirmación del *yo* constituye la perspectiva esencial del cómo se sitúa Cela frente a los otros, en cómo se erige juez y parte (como crítico literario), o mejor aún, de manera más completa y comprensiva, como intelectual.

No se trata, de ninguna manera, de simplificar la figura de Cela, sino más bien resaltar una de sus facetas que si bien desde cierto punto de vista ha sido en tantos sitios criticada, constituye un rasgo que define a Cela, que éste aprovecha, y que no lo lleva precisamente a lo que alguien ha insinuado a aprovechar los momentos, a adelantar a la época, sino también a situarse en el sitio más inteligente, más vanguardista, más provocador.

Leyendo a Cela como crítico da la sensación de que nos encontramos ante por lo menos dos escritores distintos. Uno es aquel que, llevado por la premura, por la necesidad de cumplir con la nota prometida y necesaria para la subsistencia del periódico de turno.

Dicha primera forma, quizá más cercana a la concepción de la crítica in-mediata, adolece de una serie de defectos comunes a la crítica de ese tipo, a la práctica condicionada por la premura, las novedades editoriales, las amistades, entre otros aspectos.

Ahora bien, ese primer Cela, digámoslo así, no deja de regalarnos, con cierta ambigüedad e ironía, en muchos casos con una melancolía mezclada con desparpajo, valga la contradicción, lo cual nos conduce a la lectura de textos que, si bien muestran distintas carencias, permiten intuir muchos de los rasgos, muchos de los alcances del pensamiento, sobre todo de la escritura de Camilo José Cela.

Así, este primer Cela es un escritor poco profundo, que se queda en la superficie, en el gracejo, pero que nos promete otra cosa. Sin embargo, es posible hablar de un segundo Cela, un escritor distinto. Ese mismo Cela que aprovechando el espacio en el periódico o la revista, especialmente *Papeles de Son Armadans*, el *ABC*, *El País*, o bien aprovechando la futura publicación en forma de libro (cosa de la cual se aseguraba la más de las veces) aprovecha la oportunidad para desarrollar sus reflexiones.

El escritor muestra su faceta de ensayista, distingámoslo en este momento del articulista o periodista, al ahondar en ciertos aspectos de su quehacer, de la práctica de la escritura, de la literatura en sus distintos procesos, concreciones, paradojas. Como buen ensayista, emite juicios que quieren ser rotundos, tajantes, no exentos de reflexión sobre lo literario. Y aquí quisiera precisar que cuando digo literatura me refiero a toda una serie de procesos que comprenden desde la escritura, práctica individual y colectiva, transindividual y social, pasando por los de edición, publicación, difusión, distribución y venta de un objeto al que convencionalmente llamamos libro, y por supuesto, de manera complementaria, o mejor dicho, del único modo capaz de cerrar el círculo, la lectura.

Sólo la lectura valida la literatura, sólo la lectura como final del camino o como primer paso de ida y vuelta, como los palos del flamenco, es

la que propicia y fundamenta, o más precisamente da sentido a la literatura como práctica sociocultural.

Al margen, podría acotarse por tanto que un libro sin lector es un objeto potencialmente literario pero no es literatura, así como una biblioteca sin uso, sin lectores, como aquella famosa que se incendia en *El nombre de la rosa* (1982) y de la que sólo puede rescatar unos cuantos ejemplares Guillermo de Baskerville, no es una biblioteca sino un depósito. Del mismo modo, un lector sólo es posible ante un objeto literario, como parte de un proceso y no como un elemento aislado.

Así, la teoría de la relatividad (la que da relevancia al punto de vista, al intérprete), tan odiosa para Cela, refrenda el hecho literario y la necesidad de la literatura en un mundo de procesos colectivos e individuales, en el que el lenguaje escrito cobra, como diría William Burroughs, una importancia subversiva, cual virus o parásito de lo humano:

And what then is the written word? My basis theory is that the written word was literally a virus that made spoken word possible. The word has not been recognized as a virus because it has achieved a state of stable symbiosis with the host... (Burroughs, 2005: 5)

Volviendo al ensayista, que ahonda en la literatura, se puede afirmar que un rasgo que define al escritor a pesar de sus juicios y sentencias aparentemente inamovibles, es justamente la ambigüedad, la incertidumbre³⁸ de certezas, y por tanto, la necesidad constante de la pregunta. Tanto en sus

³⁸ Del mismo modo, hay quien opina que "En la crítica literaria no hay tierra prometida de hechos establecidos, ninguna utopía de la certidumbre. En virtud de su propia naturaleza, la crítica es personal. No es susceptible de demostración ni de pruebas coherentes." (Steiner, 1990: 75). Se niega así la posibilidad de la crítica como ciencia, de la construcción de lo literaturoológico.

textos sobre la crítica y los críticos, como en sus reflexiones sobre el 98 o en torno a las características y la definición posible de la novela, ese género por establecer, tanto en unos como en otros ensayos siempre establece las cuestiones, pero elude las respuestas, no sólo quizá por no conocerlas, sino por la inteligente aceptación de que no hay una sola respuesta, de que cualquier solución sería no sólo arriesgada, sino inútil.

Teniendo en cuenta esta perspectiva del Cela crítico, y abriendo nuestro campo de miras a su labro intelectual, es decir, a toda su obra, se evidencia que sus novelas fragmentarias, redundantes, donde los personajes se muestran sólo en destellos que no es posible aprehender con facilidad, lo que se lleva a cabo es una búsqueda; en primer momento, de la palabra precisa que defina lo que quiere nombrar (la misma intención, valga la distancia, de la pureza poética de Juan Ramón Jiménez). Y dicha búsqueda es también del hecho humano por excelencia, sin ambages y sin oropeles culturales; de este modo, la escritura celiana es la búsqueda de la literatura, del hecho literario. Toda su obra, sus ensayos, sus poesías, sus libros de viajes, sus novelas, pretende el hallazgo de lo literario, partiendo no de la seguridad, sino de la duda. Criticar, cuestionar las formas de su obra sólo conduce a perder de vista la indefinición propia de los géneros, de la literatura, el resultado histórico, la más de las veces fallido, de la sociedad contemporánea.

La literatura, en este siglo XXI, aparece ante los ojos de muchos amenazada, puesta en entredicho. Se plantea su validez, su pertinencia, su necesidad, su viabilidad a partir de la emergencia de nuevas formas de comunicación, nuevos medios, distintas tendencias tecnológicas y culturales. Puede hablarse de una suerte de disolución de las fronteras, un acceso masivo a la información. Sin embargo, se suele perder de vista dos aspectos

que me parecen fundamentales: el primero de ellos tiene que ver con la literatura como práctica cultural y su adaptación a los nuevos soportes posibles; el segundo es la evidencia, que se suele soslayar pero es una realidad tangible, de que el acceso a la información, a los medios tecnológicos, y en muchos sentidos, la prioritaria satisfacción de las necesidades básicas no es común a todos los seres humanos.

En el primer sentido, hagamos un poco de historia y recordemos que el libro (como objeto manifiesto de la literatura, como producto tangible del proceso literario cultural y social) es una larga materialización de la forma en que la escritura, como forma de hacer tangible la lengua, la historia y la cultura (pretensión de ordenar, de conocer el mundo), en las distintas sociedades, se ha manifestado.

De los antiguos papiros, cuyo almacenamiento y consulta presentaba a la larga diversas dificultades, pasando por los cuaderna (pliegos de folio doblados en cuatro partes, y posteriormente cosidos) se llega al libro, en un proceso histórico de necesidades que al cabo se busca satisfacer, convirtiéndose en algo industrial más allá de los primitivos amanuenses y de la impresión xilográfica, en una revolución a partir de los tipos móviles de Gutenberg, y más tarde, el uso de la linotipia, los negativos, el *Computer To Plate*, la impresión *offset*, y al cabo, más recientemente, la impresión digital. Todos estos procesos, de los escribas a la *Espresso Book Machine* (que ofrece la impresión de un libro bajo demanda en cinco minutos), coinciden en su resultado: el libro. De acuerdo con un acuerdo sobre este particular, que tiene cerca de medio siglo:

Artículo de lujo o de masas, objeto de arte o instrumento de información, lo que caracteriza al libro es su destino: ser leído. Este rasgo le es común con

la publicación periódica y con el folleto, de los que le distingue una definición adoptada en 1964 por la Conferencia General de la Unesco con un mero propósito de normalización estadística: un libro es “una publicación impresa no periódica que consta como mínimo de 49 páginas, sin contar las de la cubierta.” (Deiavenay, 1974: 9)

Según otros estándares convencionales, un libro se corresponde con la edición que cuenta con un registro ISBN (*International Standard Book Number*), que no es más que una forma de ponernos de acuerdo, en el ámbito internacional, para registrar y catalogar los libros.

Ahora bien, el recurrir al libro como objeto, la pervivencia del libro se ha debido, entre otros factores, a su cada vez más reducido costo de producción, a la facilidad que tiene de conservarse y al hecho de que se pueda transportar. A diferencia de los *ebooks*, el libro no requiere, para su lectura, de una fuente de energía adicional, baterías o corriente alterna.

De esta manera, en términos generales el libro sigue siendo un producto de gran accesibilidad. A diferencia del proceso que permitió el desarrollo del cine, oponiéndose al teatro, lo que constituyó no sólo un cambio de medio sino de lenguaje, el paso de la literatura impresa en papel a los medios electrónicos, a los procesadores de palabras, a los modernos *ipod*, *notebook* o similares, no ha constituido un cambio de lenguaje, sino de soporte. Ya no se escribe, ya no sólo se publica en papel sino también en archivos digitales codificados o compartidos. Sin embargo, dos cosas no han cambiado: sigue siendo la escritura el medio, y continúa el ojo (no sólo la mirada en un sentido metafórico, sino el ojo como órgano sensorial) siendo el lector, quien da sentido, construye el significado de la escritura. Las distintas posibilidades del hipertexto, las vertientes que brinda la microlit-

teratura del SMS, los microrrelatos, no son sino extrapolaciones o reducciones a la mínima expresión de aquello que en la literatura común, en papel, se daban ya.

Por otra parte, considero que hablar de la superación de la literatura, y la eliminación consecuente (?) del libro, no es más que una simplificación de la realidad. Se ha demostrado, aún en fechas recientes, que es posible hablar de la coexistencia de sistemas, de medios, no de la superación o eliminación de unos u otros. Tan es así que medios como la radio, el teatro, o incluso los relatos orales siguen existiendo, y en algunos espacios y tradiciones están cobrando cada día mayor fuerza.

Cuando digo que la perspectiva que augura la eliminación del libro como soporte es ahistórica me refiero al hecho de que se pierde de vista que aún hoy, casi una década después del inicio del siglo XXI, las diferencias sociales, culturales, económicas y políticas de los seres humanos en el planeta siguen siendo tan abismales que el recurso o el acceso a los medios tecnológicos, a la cultura digital está, por decirlo de una manera propia, limitado a unos cuantos. Es claro que uno de los retos más importantes que enfrenta la UE y los países emergentes es la generalización, o el hecho de facilitar el acceso masivo a todas las poblaciones marginadas del mundo. Es un proceso que debe llevarse a cabo a la par que el proceso de acceso a los alimentos, al trabajo y a la vivienda.

La transformación a partir de la escritura como crítica se corresponde con el planteamiento de Nietzsche, en términos de que "... había indicado y predicado la necesidad de la obra crítica, que no debía detenerse, sin embargo, en el amor de lo que arruinaba, para poder construir así sobre el terreno así liberado ..." (Rella, 1989: 56).

El escritor subvierte la cultura con sus textos, pero no ha quedado del todo claro cuál es la posición que debe asumir ante los conflictos sociales. En una entrevista Cela aduce que las armas del escritor, en tiempos de la revolución, son otras:

El escritor es siempre un precursor de las revoluciones. Siempre las revoluciones han tenido un sustrato o un antecedente literario. Las revoluciones siempre han tenido un origen intelectual.

M.F.-La Comuna de París, que está al cabo de cien años, contó con la repulsa de la mayoría de los intelectuales franceses. ¿Crees que es posible un escritor al servicio de la revolución, o por el contrario, para ser revolucionario hay que abandonar el menester de escritor ... ?

C.J.C.- No, yo no creo que un escritor deba abandonar su oficio. Yo creo que la revolución la hace quien puede, cada cual con su herramienta. (Méndez Ferrín, 1972: 40)

Así el escritor durante la revolución debe elegir, optar, por aquellas herramientas que le son afines. En este sentido, Arthur Rimbaud, durante la Comuna francesa (cuando el pueblo de París se levanta en armas contra el gobierno de Napoleón III, que se ha rendido ante el ejército prusiano de von Bismark), apoyó el movimiento social, no cogiendo el fusil, sino escribiendo el extraordinario poema *El herrero* (1870), el cual no sólo, como han pretendido algunos, recreaba un suceso histórico específico –si esa hubiera sido esa su intención leeríamos una crónica–, sino que además pretendía la reconformación de una realidad, de un orden (del mismo modo que “*la crítica es la visión ordenadora*”, Steiner, 1990: 95), en el lenguaje, a partir de

la escritura de un poema que da cuenta del gesto de un carnicero quien, a la cabeza de una multitud, arengó a Luis XVI en un asalto a las Tullerías.³⁹

Otro poema de la época (1871), *La orgía parisina*, cuyo subtítulo es *París vuelve a poblarse*, remite a la vuelta de los burgueses a París, tras la derrota de la Comuna.

El Poeta hará suyo el llanto del Infame,
el odio del Forzado, el clamor del Maldito;
y sus rayos de amor flagelarán las Hembras.

Su estrofa brincaré: ¡Mirad, mirad, bandidos! (Rimbaud, 2001: 341)

El escritor, el poeta, es así no sólo testigo de su tiempo, sino conformador de otro lenguaje, de otro discurso sobre el mundo, en el mundo, complementario con éste. No se identifica con la realidad, sino que pretende, en este intento casi demiúrgico, transformarla.

¿Cuál fue la postura que adoptó Cela, como escritor, como intelectual, como crítico?

Hablar de la postura de Cela es, en primera lugar, hablar de la Guerra Civil. No se trata aquí, dado que no es éste un trabajo histórico, de recomponer, de describir lo que fue el golpe de estado a la Segunda República, la guerra civil, y posteriormente, la derrota del gobierno legalmente constituido y la imposición de la dictadura.

³⁹ Del Prado (2005: 25) señala en su edición del poema que no remite a ningún hecho histórico. Sin embargo, fue tan importante que incluso Benito Pérez Galdós lo recoge en una de sus novelas: "Un ciudadano se adelanta hacia el rey y le ofrece su gorro frigio. El rey se lo pone. Otro ciudadano se acerca con un vaso y una botella y dice: 'Si amáis al pueblo, bebed a su salud'; y el rey bebió esforzándose en sonreír. Esto, que parecía un sarcasmo, era en la plebe la sincera idea de la igualdad. Quería no elevarse hasta el rey, sino hacerle bajar hasta ella. No se contentaba con la concordia entre el trono y el pueblo, sino que aspiraba a la familiaridad." (Pérez Galdós, 1954: 255-256). La literatura de nueva cuenta establece redes que no conocen fronteras ni corrientes artísticas, y ahonda en las posibilidades de la realidad trastocada y recreada mediante el discurso.

Tampoco se trata, sin embargo, de hacer ojos vista ante una serie de sucesos, de carácter político, sociológico, cultural y económico que han determinado la vida cotidiana, y por tanto, el mundo literario, en España en los años 30 y 40, y en las décadas posteriores, e incluso hasta después de la muerte de Franco en 1975 y la transición.

Cela ha sido siempre un escritor que ha estado en la palestra. Con esto quiero decir que ha estado siempre a tiro, siempre evidente, de cara al público, dado que la figura a la que durante tanto tiempo se encargó de construir, ese personaje que fue él mismo procuró estar en boca de todos.

A Cela le admitimos siempre su histrionismo defensivo. Sabíamos que era parte del personaje. No sé si fue [Eugenio de] Nora, Torrente Ballester o [Juan Luis] Alborg quien dijo en una ocasión que Cela era un buen creador de personajes, pero que el más perfecto y divertido había sido él mismo. Creo que no le faltaba razón. Lo que nunca dijo nadie es que Cela se recreaba, volvía a crearse, cuando le convenía ... (Delibes, 2004: 33)

Como le gustaba tanto al escritor, recordemos las palabras de don Quijote: "Ladran, luego cabalgamos".

Cela se esforzó por ser el escritor más reconocido de España. Y juego aquí con la doble acepción de *reconocido*: me refiero por un lado a los reconocimientos y premios literarios a los que Cela tenía, a pesar de sus propias afirmaciones en contra,⁴⁰ tanto aprecio. Desde las más de dos docenas de doctorados *honoris causa* que le fueron concedidos en diversas universidades del mundo, pasando por el Planeta, el Príncipe de Asturias,

⁴⁰ "Lo único que al escritor no le está permitido es sonreír, presentarse a los concursos literarios ... Si el escritor no se siente capaz de dejarse morir de hambre, debe cambiar de oficio.", escribe Cela en el prólogo a la sexta edición (1958) de *La colmena*, la primera en España.

el Cervantes y al cabo el Nobel –y he procurado mencionarlos más o menos en orden de importancia, si bien, como ha sido señalado en tantos sitios, el Cervantes se le negó, o más bien, se le *pospuso* a Cela, durante tanto tiempo, incluso después de que se le entregara el Nobel. Afirmaba el escritor, el 8 de enero de 1995, con cierto *desasosiego*:⁴¹

Me falta el Cervantes, es cierto, con sus filias y fobias y sus socorros, pero ya caerá por sus pasos contados, no hay que impacientarse nunca porque tampoco hay mal que cien años dure y porque los males que no tienen fuerza para acabar la vida, no la han de tener para acabar la paciencia; esto lo dijo Cervantes en el *Persiles y Segismunda*. (Cela, 1996: 388)

Cela era ya reconocido en el ámbito de la burocracia, de la literatura construida en los *mass media*. Pero el escritor no quería sólo ese reconocimiento; quería ser reconocido además como escritor, como figura pública; como figura diletante, trasgresora. Su afán protagónico, ególatra, provocativo, hizo que incluso en momentos en que pudo ser *otro*, presentarse como otro; es decir, en los momentos en los que quizá pudiera haberse mostrado como el brillante intelectual que era, incluso en esos momentos prefirió soltar la palabra altisonante, dar forma al exabrupto, decir cualquier procaacidad o salida de tono, a fin de conmover, escandalizar o incomodar al menos a su público.

⁴¹ Poco más de un año antes (4 de diciembre de 1993) había publicado: “El Jurado, al premiar a Miguel Delibes ... ha optado por tirar por el camino de la justicia, lo cual le honra y nos conviene a todos. ... [y no sin ironía, concluye] Y pregonó mi respetuoso y bien fundamentado gozo por el afianzamiento del anual y metódico rito de no darme el Cervantes, ese alto galardón que sañuda y ceñudamente se me escapa.” (Cela, 1996: 25).

Como se ha señalado en distintos ámbitos, el Cela privado y el Cela público eran diferentes. En la intimidad –me permito precisar la intimidad con quienes Cela consideraba sus iguales– Cela se mostró afectuoso, respetuoso, con una propiedad de maneras que nos parece extraña, teniendo en cuenta sus múltiples y desaforadas participaciones en la televisión, en la radio, en cualquier espacio donde tuviera un público al cual inquietar, provocar, retar.

Incluso alguno de sus amigos, cuando narra los espacios de normalidad con Cela, recuerda la facilidad con la que Cela cambiaba de actitud, cambiaba su discurso si hablaba sólo con los más cercanos o si tenía un público a la escucha delante. Esto es significativo porque manifiesta una suerte de timidez, de retraimiento de Cela que rompía

Se debe señalar la extraordinaria labor de *Papeles de Son Armadans* en el ámbito de la cultura y de la literatura española. Es probable que, como ya he dicho en otros momentos, la incidencia de *Papeles* en su época fue menor de lo que se hubiera esperado. Su aporte fue la inclusión de tírricos y troyanos, desde quienes participan en o respaldan el franquismo: Juan Aparicio, Dionisio Ridruejo, José María Pemán, entre muchos otros que permanecen en España sin rubor, sin disidencia, hasta quienes tuvieron que exiliarse por su apoyo a la república: Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, León Felipe, María Zambrano, Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Concha Zardoya, etcétera.

... [Cela y *Papeles* manifestaron una] voluntad de excelencia literaria e integración de los exiliados y donde ... era posible leer textos que bordeaban los límites de la permisividad oficial. A pesar de la extraordinaria importancia de *Papeles*, se trataba de una publicación con un radio de alcance

limitado a la minoría culta del país y, en consecuencia, con muy escasa nocividad política, lo que en aquellas circunstancias aumentaba el margen de tolerancia de la censura. (Ródenas de Moya, 2003: 198)

Rimbaud escribe, con 14 años, en el muro de la iglesia de su pueblo, “Dios ha muerto”. Nietzsche ha reconocido, testificado, por su parte, la muerte de la divinidad. Cuando nosotros, a principios del siglo XXI, pensamos o leemos estas afirmaciones, nos parecen más o menos comprensibles situándolas en el contexto de la historia de las ideas, en la historia específica, social, en la que se desarrollaron estos dos autores, poeta y filósofo.

Sin embargo, he recurrido a estos ejemplos para referir a una problemática en relación a la interpretación, la comprensión, la lectura de los textos en el momento en que se producen, o bien con cierta perspectiva histórica. Todorov (2005: 49-58) critica a Sartre su historicismo (desde una supuesta objetividad), su afirmación de la historicidad de la obra literaria, al hecho de que la obra nunca es mejor leída que en el momento en que se produce.

Me permito matizar: desde nuestra perspectiva de estudiosos de la literatura, se suele decir y todo es una cuestión de calendario, como bien indica Darío Villanueva, que es necesaria cierta perspectiva histórica, cierto distanciamiento, para poder estudiar en toda su complejidad una obra literaria, un autor específico, una corriente literaria. Si estamos de acuerdo con Sartre, nuestro esfuerzo en la necesidad de comprensión de una obra literaria, debe centrarse en intentar comprender cuál debió ser la lectura en el momento de producirse la obra. Eso es quizá lo que hay que rescatar de Sartre; a la distancia, las afirmaciones de Rimbaud o Nietzsche intentamos contextualizarlas, pretendemos situarlas en su momento; intenta-

mos, a partir de la lectura de los textos de la época, diversos discursos – literarios o no, como ha sido el esfuerzo de Gómez Moriana (1993) en su aproximación a la literatura del Siglo de Oro y las Crónicas de Indias, y el concepto de *interdiscursividad*– que nos permiten apreciar cómo se apreciaba, de qué modo se veían las cosas en el momento en que el texto es escrito, y por tanto cómo era leído dicho texto, lo cual es parte indisoluble de su producción.

La nuestra es una reconstrucción parcial, y a fin de cuentas artificiosa, de la lectura; si bien es posible que tengamos ciertas herramientas y cierto acceso a otro tipo de lecturas, cierta objetividad dada la distancia a la que nos desenvolvemos, al tiempo que hemos perdido todos los matices, la riqueza y la complejidad de la lectura justo cuando la obra se produce. De ahí la pertinencia y la necesidad de la crítica inmediata.

En esta perspectiva, la crítica inmediata sería el instrumento, el medio a partir del cual la crítica literaria intentaría aproximarse a la recepción de los textos literarios en el momento en que fueron escritos. Es claro que la crítica práctica no agota, ni mucho menos, la forma, los modos de leer un texto; con todo, la aproximación, la aprehensión de distintas perspectivas, de diferentes discursos sobre el discurso –léase reseñas, conferencias, artículos, sobre una obra en el contexto específico de su producción– permite, hasta cierto punto que nuestra lectura, distanciada, es cierto, pero al mismo tiempo pretendidamente comprensiva, pueda incluir diversos factores que han incidido en la construcción de la obra, en su recepción, en su participación en un contexto sociohistórico dado; de este modo, participando de la crítica literaria en un proceso de ida y vuelta hacia la teoría literaria, la crítica práctica se convierte, se erige como una parte fundamental, teniendo en cuenta su validez, su pertinencia, y por supuesto, sus limitaciones: la subje-

tividad, la parcialidad, la ideología dominante tanto de su producción como de su lectura.

2.3 La crítica frente a la literatura

Cuando Baudelaire, como recuerda Cela en “La galera de la literatura” (1956) responde a una mujer que su inspiración es sólo mucho trabajo todos los días, lo que hace es evidenciar el cambio de papel la nueva postura del creador frente a su obra: del sujeto que llamamos autor frente al productor cultural que es el texto, y además, la nueva concepción, o dicho de otro modo, la moderna concepción de la literatura.

Deja de ser la escritura una práctica relacionada con una suerte de inspiración, que trasciende al escritor, y se convierte en un proceso productivo, remunerado, o dicho más precisamente, en un proceso de recreación y concreción, histórico, específico, de una cultura y una sociedad determinadas.

El hecho de que la literatura de los siglos XX y XXI sea distinta de siglos precedentes es evidente si nos acercamos al estudio de procesos determinados en la historia de la escritura. La producción de textos que ahora solemos llamar *literarios* en la Grecia antigua parece, hasta cierto punto, relacionarse con nuestra concepción del autor, de la obra. La evidencia de concursos de tragedias, en los cuales se premiaba a un autor específico (Lesky, 1966; Rodríguez Adrados, 1972 y 1999) nos permite hasta cierto punto suponer que se trataba de la consideración de una obra concreta atribuida a un autor específico. Esto a pesar de que, como Aristóteles señaló la mayor parte de los textos estaban influidos o determinados

por historias que, o bien eran del dominio público o eran fácilmente reconocibles en la cultura helénica.

Pero estaríamos perdiendo de vista un aspecto esencial: la literatura, la obra literaria, el autor, no pueden concebirse del mismo modo en la Grecia clásica y en el Occidente contemporáneo, dado que la concepción del hombre es muy distinta en ambas sociedades.

Dado que en la Grecia antigua existía la situación de los esclavos, considerados en la práctica y en la teoría como seres sin alma, sin voluntad, al tiempo que el ciudadano reunía en sí una serie de atributos que ahora consideramos generales al ser humano; y teniendo en cuenta que la mujer, independientemente de su condición de esclava o de mujer libre, estaba despojada de derechos tanto en el ámbito público como en el privado, teniendo en cuenta estas consideraciones, la literatura actual, la práctica que llamamos literatura desarrollada por un autor, un ser humano que escribe y produce un texto literario (y el lector que lo interpreta) no se corresponde con ese modelo.

Es hasta la revolución burguesa de 1789 en Francia, la cual tomamos como referencia no porque el cambio del pensamiento y la praxis haya iniciado en ese momento, sino que ahí se concreta y explicita como nunca antes, el cambio conlleva la idea de que -nunca perdamos de vista la precisión de los términos-, todos los *hombres*, que no las mujeres, son iguales (no se habla de la mujer; todavía no es política, socialmente correcto hablar de hombres y mujeres).

3. La poética irreverente de Camilo José Cela

Como ya lo mencioné en otro apartado, coincidiendo con una afirmación de Umbral, Cela es un escritor que escribe para escritores. Su poética, por tanto, es muy fácilmente rastreable, en los artículos que fue publicando a lo largo de los años. Cada una de sus reflexiones, cada una de las críticas que realizó de obras y de autores concretos, desde los años 40 hasta los 90, nos sirven para delimitar su pensamiento, su práctica literaria, sus reflexiones en torno a la literatura, y sobre todo, para reconocer, casi podríamos decir punto por punto, los parámetros a partir de los cuales desarrolló su propio quehacer, su novelística.

Desde lo que reflexiona sobre la postura de Unamuno en relación a la novela y la literatura (Unamuno, 2008), desde las perspectivas de Baroja, desde la necesidad de conformar un lenguaje propio, un lenguaje de Cela –nunca mejor dicho, un *español* celiano–; desde esos primeros atisbos de la novela de posguerra que ensalza, por una parte, la perspectiva histórica e ideológica de los triunfadores (es una forma de decirlo);⁴² desde esos primeros reconocimientos de lo que la literatura estaba haciendo en España, sacudida por la guerra civil y la derrota de la República, Cela empieza a sentar las bases de lo que sería su obra futura. Su búsqueda de una lengua precisa y propia coincide en parte con la propuesta de Giovanni Papini, guardando las distancias y ampliando su afirmación a la escritura toda:

Lo ideal sería: a poeta nuevo, lengua nueva. ¿Cómo se pueden expresar sentimientos nuevos en formas viejas? Todo gran poeta, siendo distinto

⁴² Se pregunta León Felipe en *El hacha* (2004: 310): “¿Por qué habéis dicho todos / que en España hay dos bandos, / si aquí no hay más que polvo?”

de todos, tendría necesidad de una lengua suya, solamente suya. En poesía [*ergo*, en literatura], la forma lo es todo ... ; pero la forma en poesía es palabra; así, pues, palabras nuevas, forma nueva, poesía [literatura] nueva.

Crear una lengua nueva, de raíz, es imposible. ¿Quién la entendería? ¿Quién la estudiaría?

Es preciso injertar la lengua nueva en el tronco viejo, obtenerla de las ya existentes y conocidas. Es decir, no dar una lengua toda nueva, pero intentar una lengua inusual. (Papini, 1965: 319)

La diferencia radicaría en la intención. Cela pretende ser original, exclusivo, en el sentido terrenal, mundano, como cuando Woody Allen afirma que quisiera ser inmortal, pero no por sus obras, sino por no morir nunca; Papini, por el contrario, considera que el artista es inspirado por la divinidad. Comenta Umbral sobre el escritor español:

[Sobre Cela y sus afirmaciones en *La rosa*, texto autobiográfico] En cuanto a lo del ombligo del mundo, es muy probable que lo haya seguido creyendo siempre. Su evidente egoísmo poco tiene que ver con lo material, como él dice, pues se trata de la gloria, el éxito y ese clima difuso que es el triunfo. Todo ello le vino a las manos que tanto habían trabajado por conseguirlo. ... (Umbral, 2002: 38)

En sus primeros artículos (década de los 40) Cela recurre a escritores que considera ineludibles, irrefutables: Cervantes, Balzac, Dickens, Stendhal. Más tarde, sin embargo, Cervantes pasa a un segundo término, y cobra fuerza, o toma su lugar, Quevedo. ¿Por qué? Es interesante esta reflexión,

sobre desde el punto de vista de un comentario que le hace a Zamora Vicente, en relación a *Oficio de tinieblas* 5.

... le pregunté a Camilo el por qué de aquel giro tan rotundo en su escribir. Por qué había dejado su transparente y popular andadura para derivar a algo de tan intrincada médula intelectual, más profunda y conflictiva. Me contestó un poco airado: "Porque estoy harto de oír a la gente que escribe decir que no pierden el tiempo leyendo al Quijote" (Cela, *et al.*, 1977: 247-248)

3.1 El escritor sobre sí mismo

Dice Cela que se desprecia el Quijote. Cervantes y el Quijote fueron, para el 98, referente ineludible, necesario para la conformación de la identidad española. Cela intenta desvincularse de esa tradición, o más bien diferenciarse de ella, pero no desdeñando la aportación de Cervantes,⁴³ sino destacando la *otra*, valga la expresión, aportación de Quevedo. ¿Cuál es esa otra aportación? Volvemos al lenguaje. Quevedo, no estoy del todo cierto si a diferencia de Cervantes, pero sí por lo menos de forma más explícita,⁴⁴ reconoce, recupera, utiliza un lenguaje que es muy caro a Cela, al que Cela

⁴³ En este sentido, destaca el esfuerzo de Cela por recobrar, por evidenciar que los autores consagrados del Siglo de Oro utilizaban palabras *altisonantes*; ver p.e. Cela (1970): "Que uno sepa ... Cervantes escribió sin remilgo y a voleo las palabras que fue precisando para llamar a lasenosas por su nombre, regla de oro de la literatura ... En el presente artículo no nos proponemos sino rastrear la voz puta y su apéndice hideputa en el *Quijote* ... estimamos prudente pasar sobre los valores que a ambas voces se le han venido dando en nuestra lengua: en un par de fueros, en varios centones de refranes anteriores al siglo XVII y en los más solventes diccionarios del castellano." (Cela, 1970: 25)

⁴⁴ Ver p.e. Gracias y desgracias del ojo del culo, dirigidas a Doña Juana Mucha, Montón de carne, Mujer gorda por arrobos, escribiolos Juan Lamas, el del camión cagado (seudónimo de Quevedo, 1628).

brinda un gran valor: el lenguaje popular, el lenguaje vulgar visto y recreado por un escritor culto. Los términos que designan los actos más primarios; los verbos que nombran las acciones más instintivas, menos refinadas, menos civilizadas; las palabras que definen todo aquello que el hombre comparte, quizá, con el resto de las bestias. Además, teniendo en cuenta la *racionalidad* de Cela en la escritura, quizá prefiera a Quevedo también por coincidir con la siguiente afirmación de Borges en el prólogo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes: “Hay escritores –Chesterton, Quevedo, Virgilio– integralmente susceptibles de análisis; ningún procedimiento, ninguna felicidad hay en ellos que no pueda justificar el retórico.” (Borges, 2005: 535).

La sexualidad para Cela, recordemos, como bien señala Darío Villanueva, es fundamental, es eje.

... la intencionalidad más palmaria que el escritor español pone en reiterar planteamientos y motivos sexuales a los largo de sus obras es ... la nostalgia por lo primigenio fatalmente perdido, por una concepción del ser humano que desde la animalidad incluya el espíritu fundiendo a ambos en una forma superior de esencia. ... Camilo José Cela ... [espera] adentrarse en la esencialidad del ser. (Villanueva, 1991: 177)

Esta vuelta una y otra vez a lo sexual no se debe a un deprecio de todas las otras habilidades sociales o culturales del ser humano, sino, en esa misma búsqueda del lenguaje perfecto, la búsqueda a la aproximación del hombre desnudo, despojado de la máscara, de todo el barniz de civilización y cultura, dejar a un lado al *zoon politicon* de Aristóteles, y hablar mejor del animal erótico.

Ahora bien, cuando hablamos del lenguaje de Cela, cuando hablamos de esa búsqueda del lenguaje propio, de *mi* lenguaje, no podemos perder de vista que en la narrativa de Cela, en la poesía de Cela, en la escritura toda del gallego, aparece una y otra vez la intención explícita, la necesidad del personaje, sea distinto del narrador, sea el narrador que de manera evidente busca identificarse con Cela o no, siempre este personaje se nombra, se define; una definición incierta, que no siempre es una, pero sí los personajes tienen una necesidad de decir este soy yo, y me dicen también de esta manera; esa suerte de duda (el escritor no la tiene: “Yo he tenido la suerte de ser Camilo José Cela y cada día que pasa estoy más contento de serlo”, Cela, *et al.*, 1977: 262), pero esa confirmación del *yo soy*, que tan fácilmente nos remite al pensamiento burgués que se remonta al siglo XVIII (ver Rodríguez, 1974), tiene que ver con la necesidad celiana de plantarse frente a los otros, frente a la otra mirada, frente al resto de los personajes históricos, literarios, políticamente correctos o incorrectos.

En varias de sus obras se muestra de forma recurrente una suerte de vacilación o duda del ser, del nombre que nos define en el ámbito social, desde Pascual, quien con su admonición tanto recuerda al Lazarillo: “... sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez.” (*Lazarillo de Tormes*, 1987: 12); en el texto de Cela se lee:

Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. Los mismos cueros tenemos todos los mortales al nacer y sin embargo, cuando vamos creciendo, el destino se complace en variarnos como si fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte.” (Cela, 2001: 25).

Matilde Verdú en *La cruz de san Andrés* (remito a esta novela justamente por la controversia surgida en relación a su autoría o supuesto plagio): “Lo dije veinte veces, lo repito siempre, mi nombre es Matilde Verdú y no me volvería atrás de nada ...” (Cela, 1994: 64); “Mi nombre no es Matilde Verdú, yo digo que mi nombre es Matilde Verdú para confundir a los huérfanos ...” (*Ídem.*: 198).

En *Cristo versus Arizona* el protagonista se presenta de manera reiterada, variando la modalidad:

... si mi nombre fuese de verdad Craig Tigre Brewer cuando aún no sabía quiénes eran mi padre y mi madre o Craig Tigre Teresa después de que lo supe todo quedaría más confuso de lo que está, lo que sí es cierto y podría jurarlo sobre el libro es que estas páginas son mías ... mi primer nombre fue Wendell Liverpool Lochiel que hace ya años se cambió en Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen, esto no lo sé bien, no lo supe nunca bien del todo ... (Cela, 1988: 205-206)

... mi nombre es Wendell Liverpool Espana o Span o Aspen esto nunca lo supe bien porque tampoco nunca lo vi escrito y las páginas que quedan atrás son mías las escribí yo de mi puño y letra ... (Cela, 1988: 238)

Cela, del *yo soy* de esa suerte de profesión de fe, como ya dijimos en otra ocasión en relación a uno de sus personajes, María Sabina (ver Pardo Fernández, 2007), pasa a plantarse frente al mundo, individuo, aislado, ajeno, cuyo libre albedrío le permite por lo menos tiene la ilusión de que así es, le permite distinguirse, ser original.

... cuando el temperamento individual acusa unas características tan intensamente definidas que la personalidad del escritor desborda las posibilidades que su sociedad le ofrece, suele formar un vacío en torno suyo y su obra cae en la inferencia, mientras su persona es condenada al más absoluto ostracismo. Andando el tiempo y si las circunstancias varían, se reconoce su talento y se alzan voces de reproche hacia la falta de sentido crítico y estético de la época que le tocó vivir, y esa actitud es entendida como reivindicación suficiente. (Cela, *et al.*, 1977: 256)

Cuando digo que la poética de Cela es irreverente me refiero a su necesidad de provocar. Para el escritor, cada término, cada palabra es una realidad precisa, a decir de Manuel Alvar (1991: 233-242). Es decir, cada palabra designa un objeto, una acción, un hecho concreto. De ahí su defensa, de la que hemos hablado líneas más arriba, de las palabras que se llaman altisonantes, de las palabras que a lo largo de muchos decenios la RAE se empeñó en obviar. La labor de Cela, si bien puede parecer hasta cierto punto vana, consistió justamente, como miembro de la Real Academia, en la incorporación al diccionario de las definiciones de términos como *puta*, *coño*, *ramera*, en un sentido más cercano a su realidad, menos eufemístico.

Todo escritor es un autor que nombra, el autor que define el mundo en la palabra. Todo escritor recrea un mundo en la palabra, un discurso; ahora bien, Cela, a diferencia de otros, lo hace de manera explícita. Lo que quiero decir es que no podemos dejar de pensar en el nomoteta, en Adán,⁴⁵ el pri-

⁴⁵ La palabra, el *logos*, es característica de la divinidad en la tradición judeocristiana: "En el principio existía el Verbo, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios." (Juan, 1: 1). Se le concede al ser humano esta facultad: "Formó de la tierra, pues, Yavé Dios toda clase de animales campestres y aves del cielo y los llevó ante el Hombre para ver cómo los llamaría éste, ya que el nombre que les diera, ése sería su nombre." (Génesis, 2: 19).

mer hombre bíblico (Lilith es muy probable que nombrara las cosas por su cuenta), quien siguiendo la sentencia de que en el principio fue el verbo y a instancia de Dios, nombró todas las cosas del mundo.

... la cultura griega, en el Cratilo de Platón, se plantea el mismo problema lingüístico con el que se enfrenta el lector del relato bíblico: si el Nomoteta había elegido palabras que nombran las cosas según su naturaleza (*physis*), y esta es la tesis de Cratilo, o si las había asignado por ley o convención humana (*nomos*), y esta es la tesis de Hermógenes. En la disputa, Sócrates actúa con aparente ambigüedad, como si a veces estuviera de acuerdo con una tesis y a veces con la otra. En efecto, tras haber tratado cada una de las posturas con mucha ironía, aventurando etimologías en las que ni siquiera él (o Platón) cree, Sócrates presenta su propia tesis según la cual, en definitiva, el conocimiento no depende de nuestra relación con los nombres sino de nuestra relación con las cosas o, mejor aún, con las ideas. (Eco, 1994: 11-12)

Así, el novelista, el escritor, nuevo nomoteta, con la ironía de Sócrates a flor de piel (es decir, con la duda en cuanto a la relación de las palabras con la realidad, ¿arbitraria o necesaria?) conforma el mundo, su mundo de palabras. Cela, a diferencia de otros, no lo hace encubierto, no lo hace de manera tangencial, sino que pretende que las palabras cobren una fuerza y un sentido que tiene que ver más con el estilo que con la historia.

Esto es de gran importancia en la obra celiana dado que siempre se ha dicho que sus historias, que sus libros, no son novelas. ¿No lo son en tanto qué parámetros, en tanto qué textos? Estas afirmaciones pierden de vista que la novela ha sido siempre un género sujeto a mil posibilidades, a

toda una gama de variables, de intromisión de géneros, de cambios de tono, de ritmo, de acción. Tomemos por ejemplo, como referentes posibles, una novela como *Die Leiden des jungen Werther* (1774), de Goethe, y compáremosla con el *Ulysses* (1922) de Joyce, o *Nightwood* (1936), de Djuna Barnes. Cada uno de estos ejemplos solemos decir que son novelas; sin embargo, se caracterizan por rasgos sumamente diferentes: un personaje, dos personajes, veinte personajes; la acción estática, la acción trepidante, la acción memoriosa, la inacción.

No hay una novela que sea igual a otras, y por supuesto, no hay que perder de vista, si bien Cela nunca lo apreciaría en este sentido, que la novela es un constructo, es una convención de un momento sociohistórico particular, de una relación de la literatura consigo misma y con su contexto, y por tanto, cuando hablamos de *novela* hablamos de que un momento dado de la historia se define como tal.

Aquí habría que hacer una acotación, dado que, así como la novela no ha sido una, así como la crítica, lo mencionaba en otro momento, es una y diversa, los géneros, la literatura como una práctica cultural no ha sido una. Podríamos añadir que los llamados y tan traídos temas universales no lo son.

La literatura, tal como la concebimos en el siglo XXI, no es la misma práctica histórica, humana, que la literatura que los griegos desarrollaron (por qué, abundar); el amor, tal y como se lleva a la práctica, se vive, se sufre o se escribe no es el mismo que el amor, o las relaciones entre los seres humanos en el siglo XVII (abundar con ejemplos). Por tanto, la novela como un hecho acabado es una falacia.

La novela se encuentra libre de toda traba. No intentemos, usando una frase frecuente en Cela, ponerle puertas al campo. Pienso que la novela

como género, producto de una práctica histórica y por tanto variable, es un texto particular sujeto a ciertas convenciones, pero al tiempo capaz de recrearse, de transformarse y trascender sus propias limitaciones. Dicho de otro modo, renaciendo, cual fénix, de sus cenizas; aunque le pese a Delibes, quien critica tanto a Cela en este sentido.

A mi entender, tras estudiar los primeros libros de Cela se parte de un error de base, a saber, el de considerarle un novelista, siendo así que no es exactamente esto. Es más. Si hay un género para el que CJC esté peor dotado es para la novela. Quiero decir que únicamente al hacerse más borrosos los límites de la novela pueden incluirse dentro del género narraciones breves como *Pascual Duarte* o devaneos líricos como *Pabellón de reposo*. (Delibes, 2000: 36)

3.2 La novela celiana

La novela es, desde el punto de vista de Cela, un género en construcción. No se trata, en estricto sentido, de que la estructura y el origen del género no se encuentren identificados como una narración de hechos y eventos (quién, qué, cómo, dónde, por qué); el cauce, la estructura parece estar clara, quizá, en muchos sentidos, pero lo que no se ha configurado aún es el de qué habla la novela.

La literatura es como un animal salvaje y Terencio tampoco era domador de lobos. Tengo un lobo sujeto por las orejas –decía Terencio– y no sé ni cómo soltarlo ni cómo sujetarlo. Se iba hablando: Con la novela me sucede

lo mismo, que tampoco sé lo que es, no obstante las largas horas que llevo pensándolo. (Cela, 1991: 69)

Sobre qué es la novela es posible encontrar definiciones de diversa índole, fundamentalmente desde dos ámbitos: la crítica y la práctica; quienes escriben sobre las novelas (desde el espacio académico formal o las publicaciones de interés general)⁴⁶ y quienes las escriben (novelistas). En su concepción original la novela se constituye en la mente del escritor, en su quehacer frente a la hoja en blanco. Se trata de una figura recurrente que es una falacia: la dificultad de la escritura no se encuentra sólo en el papel vacío, sino justamente en la hoja llena con todo lo escrito: ver los infinitos discursos.⁴⁷

De alguna manera, siguiendo esta concepción de la escritura, cada libro como compendio del resto de los libros; los libros que conducen a otros libros: “En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios.” (Borges, 2005: 469).

El libro (con mayúsculas), en la tradición hebraica, ya existiría: la Biblia. La Cabala consiste justamente en el intento de realizar todas las posibles combinaciones de las palabras inspiradas por la divinidad.

⁴⁶ Un crítico mexicano señala con lucidez la situación y la continuidad del género: “Vemos morir y renacer en nuestro siglo [el XX] a la novela, esa hija bastarda de la prosa de civilización. Novela que suma sus crisis y al multiplicarlas, alcanza el fin de siglo que la condenó a muerte con buena salud. Octavio Paz ha considerado esa contradicción en *El arco y la lira*, al creer que la ambigüedad y la impureza de la novela, radica en su estatuto de género épico de una sociedad fundada en la prosa, es decir, en la razón.” (Domínguez Michael, 1996: 12).

⁴⁷ “... Bastián leía ... ¡lo que allí se contaba era su propia historia! ... El Viejo de la Montaña errante siguió contando y, al mismo tiempo, escribiendo ... Y entonces comenzó otra vez desde el principio -inalterado e inalterable- y otra vez terminó todo en el encuentro de la Emperatriz Infantil con el Viejo de la Montaña Errante, que una vez más comenzó a escribir y a contar la Historia Interminable ...” (Ende, 1987: 188-189)

La Cabala (*qabbalah* podría traducirse como “tradición”) se inserta en la tradición del comentario a la Tora, o sea, los libros del Pentateuco, junto con la tradición interpretativa rabínica representada por el Talmud, y se presenta básicamente como una técnica de lectura e interpretación del texto sagrado. Pero la Tora escrita sobre la que trabaja el cabalista sólo representa un punto de partida: se trata de hallar, por debajo de la letra de la Tora escrita, la Tora eterna, anterior a la creación y entregada por Dios a los ángeles. (Eco, 1994: 17)

Dicho de otra manera, en más de un sentido la escritura se constituye a partir de las palabras, las historias que nos anteceden. Cela afirma:

Debo declarar paladina y humildemente que en mí han influido todos aquellos que han escrito en castellano antes que yo, desde el *Cantar del Mío Cid* hasta nuestros días; es más, lo haya leído o no los haya leído, porque también hay una influencia de ambiente. ... esto les pasa a todos. (Cela, *et al.*, 1977: 270)

Un manuscrito, concebido y constituido como novela (por estructura, extensión, objetivos) podría quizá serlo aún en el cajón del escritorio, en el archivo, a la espera de un lector incauto o un editor curioso; sin embargo, se puede señalar que una novela no es tal hasta que no ha sido editada, impresa.

Pero no saber exactamente qué es la novela no impide a Cela aventurar una aproximación:

El cuento se cuenta; la novela, acontece. El cuento se recuerda; la novela se ve. El río es siempre el mismo y el agua, siempre diferente. El agua que no mueve molino, el agua pasada, el agua que ya no es aquel río (en aquel paisaje, en aquel instante), es la sustancia del cuento; el agua mientras mueve el molino, el agua pasando, el agua en tanto es precisamente aquel río (en aquel decorado, en aquel momento), es la carne de la novela. De ahí que pueda haber novelas de tres páginas y cuentos de trescientas. (Cela, 1990: 136-137)

Para entender mejor este proceso debemos remontarnos al siglo XIX, cuando en Francia e Inglaterra se instituye el derecho de autor (en otros términos, se habla del escritor como individuo, con derechos y responsabilidades en relación la autoría intelectual de su obra. Fundamentalmente, con el derecho de autor comienza a considerarse el libro como un objeto de consumo, asignándoles un valor como bien resultado de un proceso productivo. Con Walter Scott (en las primeras décadas del siglo XIX) se empieza a hablar de *best sellers*, de producción en masa. El crecimiento de las urbes, el fortalecimiento de la burguesía y el aumento de la población alfabetizada (pequeños burgueses, obreros especializados, profesionistas) son factores que también inciden en este proceso.

Sin profundizar en ello, pienso la novela como un género escrito en prosa, abierto a múltiples posibilidades, un género en construcción, el cual, más allá de toda concepción teórica, se define en su propia existencia, en su recreación en la labor del escritor. Bourneuf y Ouellet (1985: 35) la definen como "Narración de una historia ficticia".

Como ficción, la novela se constituye como un discurso sobre el mundo (un sistema, convencional y organizado, de signos que hablan de

otros signos, si pensamos que el mundo es sígnico desde nuestra perspectiva humana). Una novela de ningún modo *retrata* la realidad, a pesar de los presupuestos difundidos de la novela realista (anglosajona, francesa o rusa, si nos remitimos a la tradición arraigada en el siglo XIX). La trabajada prosa de Flaubert, los cuentos exactos de Maupassant o la profundidad de las novelas de Dostoievsky no son la realidad que los circunda, sino la que imaginan, del mismo modo que *La colmena*, a pesar de que aparezca como un *retrato* del Madrid de posguerra, es una ficción, un mundo distinto al inmediato. La exactitud o fidelidad de sus descripciones, de sus personajes o de las acciones que relatan se deben a su capacidad imaginativa, a los recursos de la ficción, no a la identidad de, por ejemplo, uno de sus personajes y una persona real.

Aceptar la ficción, de esta manera, no es otra cosa que el reconocimiento de que la novela conforma un universo (surgido de la experiencia, sea ésta imaginaria o real), supeditado a leyes específicas; no se trata de una imitación, sino de una recreación, un “sistema de valores poéticos” (Calvino, 2006: 32). Este proceso se da a partir de un referente, el cual puede ser evidente o no, directo o indirecto, opuesto, tergiversado, consecuente o antecedente, entre una infinidad de posibilidades. Sostiene Paul Ricoeur (1994: 49) que “indagar sobre el ‘sentido’ del relato, sin tomar en cuenta su ‘referencia’ ... es indagar sobre la estructura, es decir, sobre la forma que sostiene el conjunto de los eventos contados por la historia”. Tengamos en cuenta, como anotación al margen, que justamente por su origen realista, por una pretensión sin sustento que aún ahora lastra su desarrollo,

Como ningún otro género, la novela pugna contra una de sus dimensiones fundamentales, contra la que más ostensiblemente preside su nacimiento: la *ficción*. La novela y lo novelesco entran en conflicto. (Tacca, 1978: 37)

Resulta inútil, siguiendo lo anterior, pretender corroborar o demeritar *La colmena* porque los personajes que la protagonizan no existieron, no podían haber usado tal o cual atuendo, debieran haber hablado cierto tipo de lenguaje y no el que Cela utilizó, etcétera. Una novela no es un documental, y sobre todo, no es historia. La historia siempre tiene una *pretensión de verdad*, condicionamiento que no afecta a la literatura; su verosimilitud, su coherencia o pertinencia no dependen de su supuesta realidad. Cela lo expresa claramente en su artículo "Sobre la novela":

Una novela no tiene que defender nada expresamente; nada en absoluto. Tácitamente, ya se sabe que sí, que algo ha de atacar o defender, que algún partido ha de tomar en la vida. Las novelas que antes de abrirlas ya se sepa que van a defender esto, o atacar lo otro o lo de más allá, no tienen interés de ninguna clase. (Cela, 1972: 58)

Creo que cuando dice "no tienen ningún interés" se está refiriendo al posible lector. Es claro que sin la participación de un lector no puede haber novela. A este respecto, Cela (1991: 95) comenta que "la literatura es algo que nace y muere en sí misma y ni siquiera en la memoria o el ánimo del lector, ese cómplice necesario." Una obra no es tal hasta que no la refrenda, no le brinda sentido un lector competente (distinto del escritor-lector) que le da ese carácter. La obra publicada (el libro) puede

ser un poemario, un ensayo, un conjunto de cuentos o una novela, pero a resguardo de miradas curiosas una obra escrita no es más que un conjunto de folios escritos. En términos de Cela (1989: 157):

... en la cabeza y en la mano del autor, señora, el libro (todos los libros: el libro-confesión, el libro-obra de arte, el libro-herramienta, el libro-objetivo fotográfico, el libro-acta del dolor, el libro-llave, el libro-pasatiempo, y amén de todos los demás el libro-efímera flor en el ojal), el libro, le venía diciendo, nace, además de por todas las causas y fines apuntados, para llegar a ser leído por alguien. Nadie ha escrito jamás un libro sin el propósito, pudiera ser que incluso subconsciente, de que ese libro, algún día, llegara a ser leído por los demás.

Recordemos la afirmación de Jorge Luis Borges de que un libro sólo es tal en la lectura;⁴⁸ de otro modo es una reliquia o una escultura o una pila de papel encuadrada, pero no un libro, que hace suya, salvando las distancias, el personaje Guillermo de Baskerville:

—¿Acaso ... no querrá el bien de sus libros ... y no pensará que su bien consiste precisamente en permanecer lejos de manos rapaces?

—El bien de un libro consiste en ser leído. Un libro está hecho de signos que hablan de otros signos, que, a su vez, hablan de las cosas. Sin unos ojos que lo lean, un libro contiene signos que no producen conceptos. Y por tanto, es mudo. (Eco, 1984: 482)

⁴⁸ Del mismo modo que podríamos remitir a la afirmación que define la novela como "... una obra narrativa utilizable y significativa en los distintos planos que se entrecruzan." (Calvino, 2006: 34).

Un recinto que guarda un acervo de obras antiguas, inaccesibles al lector común o especializado, no es una biblioteca, sino un museo. Los libros son objetos utilitarios, utilizables, vivos y con sentido sólo en la medida de su lectura. No *hablan*, como suele decirse; quien brinda su voz es el lector, en su lectura, en su reflexión y en su vinculación con el mundo.

Retomamos aquí el otro aspecto a dilucidar mencionado antes: ¿de qué habla la novela? Más allá de las convenciones formales de cada tendencia artística, de cada época, el problema esencial es el qué se narra⁴⁹, qué se elige o desdeña en la construcción del otro mundo, fictivo, del discurso que convenimos en llamar texto literario.

La problemática de la novela a partir de las entreguerras (primeras décadas del siglo XX), y más recientemente, con el arribo de las redes de comunicación global, las tecnologías obsoletas en dos semanas y las culturas mediatizadas, tendientes a la homogenización, es justamente la elección del tema, porque parece imposible o vano delimitar, extraer un tema del mundo circundante y abandonar el resto, desdeñarlo. Hay tanto que decir, y a un tiempo, tanto que se escapa de las manos del novelista que pareciera imposible la tarea de narrar una historia que no se evidencie parcial. Esta línea de investigación debe ser explotada a profundidad en próximos estudios, a fin de dilucidar hacia dónde va la novela, como género y como creación de mundos.

Cela es ante todo un novelista. Es importante señalar que se trata de un escritor que rompió los moldes de la novela española de principios del siglo XX, del 98 (herederos de la narrativa realista, galdosiana, del XIX), para introducir a la narrativa escrita en España a la modernidad, representada en este caso, por los modelos narrativos desarrollados en la literatura

⁴⁹ La dicotomía forma/contenido es sólo metodológica, y la experimentación en la forma de la novela se corresponde con otros mundos narrados o imaginados.

europea y norteamericana (Joyce, Woolf, Barnes, Faulkner, Steinbeck, Dos Passos; en francés Proust, Sartre, Camus), modelos que si bien eran conocidos en la península, tuvieron poca repercusión en tanto era necesario desarrollar un modelo de novela, una estructura que fuera, al tiempo, moderna e intrínsecamente española.

Creo firmemente que *Pascual Duarte* es ese eslabón, pero también tengo la certeza que no es el punto más álgido, ni mucho menos la mejor obra de Cela. En palabras del escritor:

Yo creo que mis obras no son más que sucesivas tentativas, sucesivos ensayos de buscar nuevos caminos, unos con más suerte y otros con menos suerte. ... Lo que sucede es que, de repente [en los años 70], me sentí en la obligación ante mí mismo de plantearme múltiples dificultades ... La gente decía por ahí: "Cela es un gran escritor, pero en novela no tiene nada que decir". Y al final, ya lo haces hasta por carbonada. (Méndez Ferrín, 1972: 40)

El conjunto de las novelas de Cela,⁵⁰ o quizá en mayor grado, su obra toda, están estrechamente vinculadas con la intencionalidad de textos que se aproximan a la *novela total* (y no estrictamente en el sentido que da Vargas Llosa al término en su "Carta de batalla por *Tirant lo Blanc*", en 1969).⁵¹

⁵⁰ Si la reiteración de los temas y las formas narrativas se deben a la obsesión de Cela, como supongo, o al trabajo de cortar y pegar de sus supuestos *negros* queda fuera de los límites de este trabajo; en principio, parto de la premisa de que el conjunto todo de su obra es atribuible a su pluma (nunca mejor dicho) y se corresponde con una intencionalidad literaria.

⁵¹ "[Joanot] Martorell [autor catalán de *Tirant lo Blanc*] es el primero de esa estirpe de suplantadores de Dios -Fielding, Balzac, Dickens, Flaubert, Tolstoi, Joyce, Faulkner- que pretenden crear en sus novelas una «realidad total», el más remoto caso de novelista todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo." (Vargas Llosa, 2009: 18-19). Ver también Maragall (1959) en su intención de referir una *vida escrita*.

Más allá de los libros de carácter sagrado, como la Biblia o el Corán, pienso en novelas como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, *Die rätin* (1986), del alemán Günter Grass, o *Lingshan* (2000) de Gao Xingjian, la cuales pretenden no sólo *narrar* el mundo desde su cultura (particular y universal) sino *escribirlo*. Esto conlleva la indefinición de géneros: las novelas que no lo parecen, los versos como parte del conjunto, la estructura dramática comprendidas en la obra pero sin la finalidad de la representación, la autobiografía que se confunde con los mitos, la historia de un sitio concreto que pretende ser la historia de todos los espacios humanos.

Cela, con esta intención de la totalidad, quiere *escribir* su país, el cual considera *real*, sin ambages ni edulcorantes:

España anda manga por hombro, con la campana por gaita y los curas por danzantes, y los españoles duermen⁵² con los tres símbolos de la brutalidad nacional colgados en la pared: una escopeta, una guitarra y un cromó del Sagrado Corazón. (Cela, 1999b: 7)

Escribir España es volver una y otra vez sobre ese constructo de lo ibérico y de sus mujeres y hombres que se hereda de la idealización del 98; es hablar de la brutalidad, de lo primario o instintivo de las relaciones humanas, en el seno de la cultura que busca negarlo. Para Cela, es evidenciar que bajo la superficie sobrevive un cierto primitivismo que determina el día a día, lo íntimo y lo público; para ello, desde su perspectiva, debe

⁵² O hacen el amor, como solía suceder en todo el espacio hispanoamericano, debajo del crucifijo, como se describe en *Aura* (1994): "caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo al otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. Aura se abrirá como un altar." (Fuentes, 1994).

llamarse a las cosas por su nombre, con la idea de que hay más escandalizados que escandalizadores. Cela, escritor, pretendió siempre convertirse en el Gran Escandalizador.

Otra de las preocupaciones de Cela es estética. Como decía, se trata de la construcción de un lenguaje propio, lo cual, en algunas ocasiones, va en demérito de la, si es que podemos llamarla así, objetividad. Se ha dicho que las novelas de Cela sobre la posguerra (especialmente, *San Camilo* 1936) resultan maniqueas o parciales (ver Corrales Egea, 1977: 209-212; Alvar, Mainer y Navarro, 1997: 643), o por el contrario, se habla positivamente de estas obras (ver Roberts, 1975; Amorós, 1970; Sanz Villanueva, 1972) o en la siguiente afirmación:

Su etapa experimental comenzó con una de las mejores novelas españolas sobre la guerra: *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936* (1973). La obra es un largo monólogo que refleja lo más sórdido del Madrid de 1936, haciendo especial énfasis en las manifestaciones sexuales más crudas. (Langa Pizarro, 2000: 123)

Sin embargo, en este apunte crítico se pierde de vista que la novela no tiene por qué ser objetiva, no tiene por qué planear todos los puntos de vista sobre un hecho. La literatura no es historia, y aquí podría acotar lo que Paul Ricœur decía: la historia tiene una pretensión de verdad; la literatura, a diferencia de aquella, tiene una pretensión de verosimilitud. Por más que aceptemos el engaño de que la literatura es sobre la realidad, no debemos perder de vista, como estudiosos de ella, que se trata de una ficción (aunque sea aparente, convencional), de un discurso, y no de la Historia.

Si la literatura no puede reducirse a una simple reproducción de imágenes y, por consiguiente, no puede definirse como ficción y tampoco por su realismo, conceptos que implican ... la idea de un modelo o de una referencia externa al discurso, produce sin embargo *efectos de realidad* o *efectos de ficción* por medio de enunciados [que simulan ser objetivos, referencias a la realidad] (Cros, 1986: 44)

3.3 El intelectual y la dura tarea de la literatura

Es imposible hablar de Cela sin referirnos a su participación, activa, cercana, distante, reflexiva, quizá en algún momento crítica pero siempre cómplice, con el franquismo.

En su momento, recordemos la carta que hizo pública el diario *El Alcázar* en 1974, donde se muestra que a los 21 años Cela se ofreció como delator al régimen franquista:

... queriendo prestar un servicio a la Patria adecuado a su estado físico, a sus conocimientos y a su buen deseo y voluntad, solicita el ingreso en el Cuerpo de Investigación y Vigilancia. ...

Que el Glorioso Movimiento Nacional se produjo estando el solicitante en Madrid, de donde se pasó con fecha 5 de Octubre de 1937, y que por lo mismo cree conocer la actuación de determinados individuos.

La Coruña a 30 de Marzo de 1938. II Año Triunfal.

Fdo. Camilo José Cela

En este contexto triunfalista, sesgado, de clara coincidencia con el golpe de estado y la dictadura impuesta al finalizar la guerra civil en 1939, Cela colaboró, si bien nunca lo reconoció en público, en la antología *Laureados*, publicada en 1946, donde enalteció la figura de Franco y la victoria del nacionalcatolicismo:

Primer Año Triunfal del difícil triunfo contra el mundo. ... En donde solamente cizaña y odio sembró el enemigo, surgió la flor lozana, y un poco emocionada, de esta viril y austera y española generación de lo imposible. Y esto Europa lo sabe. Y nosotros celebramos que lo sepa. (Cela, 1946: 186)

De este modo, es evidente que Cela como intelectual participa en la guerra civil, como unos y otros, tomando partido. Cela señala en *El intelectual y la acción* (1967), que los intelectuales son aquellos que persiguen la verdad. Por supuesto que, cuando de verdades hablamos, las opiniones son la mar de diversas. La congruencia, quizá, la relación equiparable entre la idea y la praxis en el sentido marxista, son características que Cela considera necesarias en el intelectual,⁵³ sea cual fuera su postura (si bien Cela no hablaría nunca de marxismo). Edward Said, en una serie de conferencias emitidas en la BBC recogidas en el volumen *Representaciones del intelectual* (1996), señala que el intelectual (de derechas o de izquierdas) debe ser aquel que mantiene una especie de espíritu crítico, de ánimo de disconformidad, de apertura:

Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esta palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que

⁵³ “El escritor, el artista, el intelectual y el científico hacen la historia y empujan a la humanidad adelante ...” (Cela, 1996: 286).

ha apostado con todo se ser a favor del sentido crítico ... No se trata sólo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público.

... se trata de ... la vocación intelectual como actitud de constante vigilancia, como disposición permanente a no permitir que sean las medias verdades o las ideas comúnmente aceptadas las que gobiernen el propio caminar. (Said, 1996: 39-40).

Siguiendo quizá al pie de la letra o, desde otra perspectiva, acomodando la visión de Cela a la definición de Said, podríamos decir que Cela es un *intelectual*, en todos sentidos.

Cuando digo un intelectual no lo identifico ya con el intelectual orgánico de Antonio Gramsci (1972), o con el intelectual oculto, aislado en su torre de marfil; hablo de un intelectual comprometido con sus ideas, lo cual no siempre conlleva una relación de compromiso con la sociedad, con los seres humanos que lo rodean. En este caso, a primera vista parecería que más bien al contrario.

... el escritor ha venido a asumir en el mundo occidental aquella autoridad espiritual que el clero había ejercido durante la Edad Media. A él compete desde entonces la tarea de ofrecer una visión del mundo, de suministrar una interpretación de la realidad, de proponer las normas de juicio y de conducta que orienten a las gentes en la vida cotidiana. (Pérez Galdós, 1990: 23-24)

Cela, y está bien decirlo, toma partido. Toma partido por un *status quo* que lo beneficia –recordemos el beneplácito con el que Juan Aparicio lo acoge y le facilita su inserción y éxito en el mundo literario de la posguerra.

El escritor se acoge a este modelo de ver las cosas aduciendo que a fin de cuentas permite cierta seguridad, estabilidad, pero olvidando a propósito el hecho de la irregularidad, por decirlo de algún modo, la ilegalidad de la guerra civil, del golpe de estado.

Es tan políticamente correcto Cela en relación a la historia de España, en relación al quehacer literario de la posguerra, que evita hablar de ello, incluso después de la transición. “En cuanto al ambiente literario de los años 40 en España, no es que no sepa cómo estaba, es que no quiero hablar de él.” (Cela, *et al.*, 1977: 271). ¿Por qué? Además de lo anteriormente señalado, de su compromiso, o mejor, matizando, su falta de distanciamiento evidente o crítica frontal de la dictadura, además de ello, Cela hizo algo que muchos escritores, después de él, han intentado con mayor o menor fortuna: aprovechar el sistema, los medios que el sistema de uno o de otro modo le proporcionaban, para vivir de la escritura.

No podemos olvidar que Cela es, en la práctica, uno de los poquísimos, si no el único escritor profesional de la España de posguerra. Como bien señala Delibes, Cela tenía buen cuidado en cobrar cualquier colaboración suya, en cualquier medio.

Analizando las fechas y los espacios de publicación de su obra, vemos que solía utilizar formas y medios tan socorridos en el siglo XIX por los escritores de folletín. Publicaba un artículo, un cuento, una novela por entregas en un periódico; al poco tiempo, en otro de provincias, y más tarde tenía a bien reunirlos en volúmenes de obra conjunta que le permitie-

ran, una y otra vez, refundir, reutilizar, y por supuesto, volver a percibir dividendos de sus publicaciones.

... el paradigma del éxito literario en la postguerra ha sido, sin duda, el caso de Camilo José Cela. Fue, por espacio de treinta y tantos años, el único escritor que vivió (con holgura) de su oficio, aunque esto supusiera hacerlo de las regalías de obras repetitivas, de artículos de encargo, de libros misceláneos o de reportajes de viaje por la España que gustaba llamar “carpetovetónica”. (Alvar, Mainer y Navarro, 1997: 641)

No puede, en este punto concreto, criticarse a Cela por intentar o conseguir vivir de la repetición a sí mismo, por conseguir vivir de sus escritos. Aquí vale un paréntesis. Es claro que lo que Cela hacía es algo la mar de frecuente en el ámbito intelectual, académico, profesional o amateur. La escritura es una, sí, que se repite a sí misma, el espejo frente al espejo.

La literatura no tiene por qué ser verdadera. En este sentido, no estoy apoyando a o disintiendo de la postura política o sociológica de Cela en sus novelas; no es el caso. Lo que trato de hacer es puntualizar que la valoración crítica, la lectura comprensiva de la obra de Cela no debe estar únicamente determinada por la coincidencia o por el enfrentamiento con su ideología, o con aquella que podemos leer en sus obras.

Cela no se muestra crítico, o no tanto como algunos quisieran con el régimen franquista. Lothar Baier (1996: 105 y ss) e Ivan Klíma, en un diálogo con Philip Roth (Roth, 2003: 80), reflexionan sobre los intelectuales y su relación con el poder, desde el extremo del desinterés político (muchas veces acrítico o ingenuo) hasta el respaldo incondicional del Estado. Al-

fonso Sastre opina, desde el ámbito hispánico pero en relación a espacios culturales mucho más amplios:

El caso es que los intelectuales y los artistas han mantenido ante el Poder Político, a lo largo de la Historia, comportamientos de toda índole, desde la insurrección que conduce a la muerte propia (como el poeta José Martí) a la servidumbre *áulica*, a la manera –a modo de ejemplo– del norteamericano Arthur Schlesinger en EE.UU. (Sastre, 2002: 12)

Como ya señalé en una nota de León Felipe, ¿por qué se habla sólo de dos Españas? Pareciera que, por supuesto de manera maniquea, o se está a favor o se está en contra de la dictadura; no existe la posibilidad de un punto de vista distinto. Cela se muestra en muchos sentidos favorable al *orden*; de acuerdo con sus memorias, en 1936, en el Madrid asediado por el Ejército Nacional:

La situación era cada vez más incómoda, peligrosa lo había sido siempre, y empiezo a pensar seriamente en pasarme a zona nacional, aún no sabía cómo, donde se comía en abundancia, reinaba el orden (!) y no se cometían abusos ni persecuciones (!!)

(Cela, 2001: 231)

Pretendido *orden*, si es que podemos llamar así a la represión, a la coacción, a la realidad de estado de sitio del franquismo; se muestra, decía, favorable al *orden* que la dictadura impone. El caos, para un hombre tan racional y tan conservador en muchos sentidos, para un hombre con tantas pretensiones de trascendencia como Cela, no es una opción viable.

Cela no se muestra, tras sus primeros escauceos entre 1940 y 1942 abiertamente a favor de lo que llamamos la derecha, el fascismo:

[Sobre sus artículos en *Haz*, *Juventud* y *Ya*] Es incuestionable que se trata de reflexiones circunstanciales al aire de la retórica de la época, que sin pertenecer al núcleo "suavemente" duro e importante de la ideología falangista ... arrojan suficiente luz sobre el talante del joven que buscaba un lugar en el escenario de las letras españolas. En esas divagaciones de querencias falangistas, CJC prodiga en más de una ocasión un además para la vida que ... tiene un cierto cauteloso compromiso. (Sotelo Vázquez, 2006)

En cambio, Cela se muestra más crítico del comunismo y sus formas de corrupción, de enviciamiento, de represión. Quizá se trate de un caso de ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio, pero también es que, para Cela, la vía del orden es siempre la vía de la posibilidad de hacer las cosas que le interesa hacer. Cuando Cela refleja en Pascual Duarte, o en muchas otras de sus novelas posteriores (Villanueva, 1991: 175-184), esa sexualidad primigenia, primaria, bestial, esa respuesta violenta a la realidad que en un momento dado se identifica, pese a quien le pese, con la realidad del campo o los espacios urbanos marginales españoles, con el llamado populacho, lo que hace es poner en evidencia que esa realidad también está allí; no se trata, y permítaseme utilizar una frase de Cela de pasar de puntillas, se trata de hablar de la realidad, de aquellos aspectos desagradables, soeces, brutales, de la realidad, y ponerlos en evidencia.

Podría discutirse que la realidad no sólo es eso: sexo, violencia, animalidad, bestialidad. De acuerdo: pero también lo es. A estas alturas del siglo XXI, cuando la literatura, o buena parte de ella parece mantenerse al margen, mostrarse políticamente correcta evitando hablar de esa realidad que está siempre a la vuelta de la esquina, Cela retrata la violencia, los instintos más básicos, y digámoslo de este modo, menos *humanos*, considerando lo humano como lo social, lo culturalmente construido; retrata lo humano, si bien lo que quizá echamos en falta es una mirada crítica sobre esa violencia, la cual, no dejemos de tener en cuenta, se sigue sucediendo hoy día.

Los casos de pederastia, de la llamada violencia de género, violaciones, asesinato –de la pareja, de la novia, la esposa, l@s hij@s–, son cosas que aparecen todos los días en los telediarios. Las relaciones machistas y cobardes, la falta de conciencia de esta supuesta modernidad se hacen evidentes en todos los medios de comunicación y las distintas expresiones culturales, porque acaecen todos los días, en cada rincón de España. A pesar de la transición democrática la mujer ha tenido que remar contracorriente, y su situación como víctima ha sido considerada algo secundario en la agenda social. En 1984 Lidia Falcón evidenció esta situación:

... En esta vasta producción cultural, las palizas, las violaciones y el asesinato de mujeres son actividades que practican constantemente los hombres en las pantallas grandes, en la pequeña, en las novelas, en los cómics, y ¡helas!, en la vida diaria.

Quinientas cuarenta y siete mujeres han sido asesinadas en los últimos cinco años por su marido, su amante, su novio, su padre y su hijo,

según da noticia la crónica periodística española. Más víctimas que las producidas por el terrorismo. (Falcón, 2003: 27)

En este orden de ideas, participando de esta *normalidad* que promueve o no denosta de la violencia machista, Cela manifiesta, de manera recurrente en sus novelas, una postura machista (si ellas son feministas yo soy machista, solía decir), de desprecio de la mujer, objeto de deseo carnal y poco más, desde la violación de la hermana de Pascual:

Fue una lucha feroz. Derribada en tierra, sujeta, estaba más hermosa que nunca... Sus pechos subían y bajaban al respirar cada vez más de prisa. Yo la agarré del pelo y la tenía bien sujeta a la tierra. Ella forcejeaba, se escurría...

La mordí hasta la sangre, hasta que estuvo rendida y dócil como una yegua joven. ...

La tierra estaba blanda, bien me acuerdo. Y en la tierra, media docena de amapolas para mi hermano muerto: seis gotas de sangre...

— ¡No eres como tu hermano..! ¡Eres un hombre..!

— ¿Me quieres?

— ¡Sí! (Cela, 2001: 68)

Hasta la situación de las diversas mujeres que aparecen en sus últimas novelas, como *Cristo versus Arizona* (1988) o en *Madera de boj* (1999). Lo que podría acotarse como anécdotas aisladas acaba convirtiéndose en una forma de ver el mundo que por supuesto incide en nuestra lectura de su obra, al ponernos sobre aviso de qué podemos encontrarnos, cuál es el modo de concebir a los seres humanos de este escritor gallego. Reconociendo su postura discriminatoria, debemos decir que Cela explicita

una forma de pensar habitual aún en nuestros días, si bien no políticamente correcta. Hay que lidiar, por tanto, no sólo con lo que la estupidez grita a los cuatro vientos, sino también con lo que calla.

Al César lo que es del César, y a pesar de todos los pesares, Cela es un buen escritor. Así lo ha convenido Lidia Falcón, reconocida feminista a la que me he referido más arriba, de manera sucinta: “— ¿Camilo José Cela? Aquel año no había nadie mejor para darle el Nobel.” (Rigalt, 2004); o incluso Alfonso Sastre, cuando después de denunciarlo como parte de la *intelligentsia* del régimen franquista, afirma “Por lo demás, Cela era un gran calígrafo, y merecía cualquier premio literario.” (Sastre, 2002: 25).

Por otra parte, en sus declaraciones públicas, de manera paralela a sus acotaciones literarias, donde por cierto los miembros del clero aparecen con frecuencia proclives a gustar de su mismo sexo, de jóvenes y hermosos mancebos, como diría Kavafis, Cela se muestra siempre contrario, cínico, despreciativo en relación a los homosexuales. En la presentación en Poio (Pontevedra) de un curso sobre el 50º aniversario de la publicación de *Viaje a la Alcarria*:

... arremetió ... , en términos sarcásticos, contra la presencia de colectivos homosexuales en los actos conmemorativos del centenario de Federico García Lorca. El escritor gallego afirmó que si alguien le homenajea a él en el futuro no le gustaría contar con el apoyo de gays, aunque precisó que no está “ni a favor ni en contra” de sus reivindicaciones. “Me limito a no tomar por el culo”, apostilló. (Hermida, 1998)

Podría decir que Cela, el hombre que siempre presumió de sus hazañas sexuales desde corta edad, lo único que hace es evidenciar sus temores,

resguardarse, como en tantos otros ámbitos, del mundo. Pero no me quisiera poner freudiano, que no es el caso ni el espacio adecuado, y además, ya es por expresivo el comentario de Terenci Moix cuando Cela tuvo a bien criticar el homenaje a Federico García Lorca:

Dejando aparte la hortez y el mal gusto de semejante opción, era evidente que su ano puede descansar tranquilo. Y, por supuesto, libre, desocupado. ¿Lo estuvo siempre? ... Es leyenda y es de fama que una de las gracias preferidas del Nobel consistía en tragarse líquido por el recto y expelerlo después. No sé qué diría un buen psiquiatra de semejante pasatiempo, pero ahí quedó, para el anecdotario de las Españas. (Moix, 1998)

Cela cumple, y esto es algo que se pierde con frecuencia de vista, con las características esenciales de un intelectual. Es una figura que no puede desdeñarse, de la que nadie puede hablar sin que cause cierto revuelo, a favor o en contra, es cierto, pero a nadie deja indiferente. Esto es claro, en una suerte de *intencionalidad* del escritor, por ser una figura reconocible, reconocida, y sobre todo, de cierta valía. Su ánimo provocador corresponde, es claro, con una necesidad de darse a conocer, de no pasar nunca desapercibido; Delibes (2004: 33) dice de él que era “un tímido vergonzante”; estoy de acuerdo con la primera mitad de su afirmación: era un tímido, sí, pero no vergonzante. Era un tímido inteligente, lúcido, con una memoria enciclopédica, vulgar, quizá en formas y exabruptos, pero a fin de cuentas un intelectual en tanto cuanto se permitía opinar y opinaba, se permitía disentir y disentía, se permitía estar de acuerdo y así lo expresaba. Recordemos que Pedro Laín Entralgo afirmaba que “El oficio propio del intelectual ... consiste en buscar, conquistar y expresar la verdad.” (Laín Entralgo, 1960: 4).

A pesar de sus detractores, no podemos afirmar que sólo por el beneplácito del Estado la censura fue tan suave o se mantuvo tan a la distancia con Cela, con su revista, con sus obras. La censura, valga la expresión, permitía ciertas libertades, por ejemplo, la participación de autores comunistas, exiliados, detractores hasta cierto punto del régimen franquista, permitía la publicación de sus textos en *Papeles*, dada la escasa repercusión de la revista en el ámbito cultural, y sobre todo, social, público, de la España de posguerra.

Querer dar una mayor importancia a revistas como *Ínsula* o la misma *Papeles* en la época es pretender inventar, es olvidar, a propósito, cuál era la situación de la cultura en la España de posguerra, en la península a lo largo de la dictadura franquista. Era una España diferenciada, era un país de pobreza, de olvido, de ignorancia, en la que los artículos más o menos críticos, en mayor o menor medida disidentes, como exabruptos o como críticas claras del sistema, pasaban desapercibidos para la inmensa mayoría. Para darnos una idea, valga referir la situación de la población *lectora*:

Según Lozano Seijas, al comienzo de los años sesenta el analfabetismo real no descendía del 30% de la población (Lozano, 1981); si tenemos en cuenta que la población en 1960 estaba cifrada en más de 30 millones de habitantes, 9 de estos millones eran analfabetos ... (Roig López, 2002: 53)

No es de balde que fuera más terrible para la censura lo que hiciera un jugador de fútbol, a lo largo de un partido que se transmitía por televisión (colocarse una banda negra en el brazo, como protesta por las últimas ejecuciones del franquismo) que lo que se publicara en revistas de corta tirada, que leían un puñado intelectuales, muchas de las cuales, mal

que bien, participaban o coincidían en intereses, en formas de apreciar las cosas con la dictadura.

El pensamiento crítico con el sistema necesitaba y utilizaba los espacios disponibles en las publicaciones de toda índole, pero no nos engañemos: su influencia se ha encontrado restringida a un público lector e interesado por el avatar político, y no suele acceder o incidir en el pensamiento de lo que se denomina las masas, el proletariado, los trabajadores del ámbito rural. El gran reto (o la gran paradoja, la imposibilidad) de la escritura, política o filosófica, literaria, consiste justamente en su aproximación al mundo, o mejor dicho, a los sujetos particulares y colectivos que construyen la historia.

Cela, sin ser un ideólogo, sin ser alguien que se manifestara abiertamente a favor de la dictadura, tampoco se erigió nunca como un crítico acérrimo, un crítico abierto o denodado de la misma. Por tanto, su labor siempre fue vista con cierto decoro, con cierta libertad. No olvidemos que, así como Noam Chomsky, profesor de lingüística del MIT con claras tendencias opuestas a la globalización y críticas al Estado, es soportado por el sistema norteamericano dado que su presencia ahí refrenda la supuesta *libertad de expresión*, Cela también, con su supuesta disidencia, su supuesta apertura no hacía más que corroborar la dictadura, validarla en tanto parecía (si bien todo era un barniz dorado que ocultaba el cobre) una muy limitada y circunscrita libertad. Respaldaba o al menos no disintía abiertamente del *status quo*, aunque fuera en la lejana Mallorca, aunque fuera en la revista de un hombre que igual trataba con tirios y troyanos, dado que Cela no tenía ambages en publicar a autores de reconocida filiación franquista, a la par que otros intelectuales mal que bien, ajenos, al margen, disidentes; la inteligencia y el aporte de Cela a la cul-

tura española se corresponde más bien con lo que, ahora, con una lectura retrospectiva, podemos rescatar de la esencial contradicción del, me parece, mal llamado *exilio interior*,⁵⁴ la contradicción de la intelectualidad y la cultura franquista.

Del propio Cela se dice que comparte este ánimo, esta situación de exilio interior, dentro de distintas clases, con sus vagabundeos por la España interior, la olvidada (Ilie, 1981: 99 y ss).

La discusión es más compleja de lo que parece en relación a los intelectuales que se exilian, los que permanecen en España tras la derrota republicana en 1939 y quienes se forman o *deforman* en el espacio castigado de la posguerra.

Si bien Ilie señala, desde una perspectiva, que

... el residente que comparte las ideas expresadas por los supuestos desertores ... conoce íntimamente la realidad actual de su país y, lo que es más, puede actuar sobre su ambigüedad. Este grado de integración abarca más espacios de respiro relativo del que se dispone en las rarificadas atmósferas de la prisión o de la expatriación. (Ilie, 1981: 239)

está dejando de lado el hecho de que muchos intelectuales no sólo se exiliaron por sus ideas contra el alzamiento, la Falange, sino porque si se quedaban corrían el riesgo de ser presos y fusilados, así como sus familiares. El poeta Antonio Gamoneda, premio Cervantes 2006, declaró en una entrevista que durante 15 años, hasta la restauración de la democracia, dejó de escribir porque había cosas más importantes que hacer, en la dinámica

⁵⁴ [se] ... descartaba el desplazamiento geográfico como el criterio básico para identificar el exilio. El factor primordial se convirtió en un concepto más sutil, el exilio interior, definido estructuralmente por las barreras intelectuales y afectivas que se levantaron contra los miembros de un conjunto cultural ... (Ilie, 1981: 31)

de la resistencia civil frente al franquismo, pero él creció en la dictadura, era éste su mundo. No por eso dejó de correr riesgos.

Desde mi lectura, aprecio cierta ironía en el hecho de que Ilie hable de *las rarificadas atmósferas* fuera de la península, si me detengo a pensar un momento en lo que pasaba en España: la censura (que se ejercía desde 1934, en plena República, pero que se recrudeció bajo el nacionalcatolicismo), la represión de las fuerzas del Estado de la población civil, la persecución de intelectuales y políticos,⁵⁵ las ejecuciones sumarias, entre otras sutilezas de la dictadura de Franco entre 1939 y hasta su muerte en 1975.

El exilio interior es real y notorio en el caso de muchos intelectuales españoles que no pudieron o no quisieron exiliarse, y en el de otros que crecieron en la posguerra y, con un sentido crítico, escribieron y expresaron, en la medida de lo posible, sus ideas sobre la dictadura y las condiciones sociales, políticas, intelectuales de España más allá de 1936. Su mérito, en parte, fue quedarse y alzar su voz desde el interior del régimen. Así lo expresa el poeta León Felipe, desde su exilio mexicano, dando además algunos nombres:

De este lado [en el exilio] nadie dijo la palabra justa y vibrante. Hay que confesarlo: de tanta sangre a cuestras, de tanto caminar, de tanto llanto y de tanta injusticia... no brotó el poeta.

Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos...

⁵⁵ Como muestra, un botón: Antonio Rodríguez-Moñino, quien por no exiliarse sufrió un expediente de depuración y fue inhabilitado para la docencia durante más de veinte años. Fue condenado a traslado forzoso fuera de la provincia de Madrid por cinco años, siendo despojado de su cátedra; la resolución del expediente se dilataría hasta 1966.

Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, de Luis, Ángela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción. (León Felipe, 1973: 130)

Sin embargo, creo que Ilie pierde de vista otras facetas del fenómeno, y sobre todo, cuando pretende ubicar a Cela en este espacio vital, escindido, del *exilio interior*. No se trata sólo de la participación de camarillas literarias, de afinidades políticas de derechas o incluso el oportunismo: de todo hay en la viña del señor, y todo esto participa en la complejidad del proceso como escritor y de la vida de Cela como español, intelectual y figura eminentemente pública de la posguerra. Y para entenderlo hay que aceptar su condición y práctica contradictoria, aunque es justo decir que su escritura escora hacia la derecha y el conservadurismo políticamente correcto y ordenado, aunque eluda sus más visibles escollos.

Cela es un escritor e intelectual que casual y fatalmente pretende vivir de su quehacer, y por tanto, se encuentra condicionado por el mercado editorial, las políticas culturales, la censura, la autorización para ser miembro de la Asociación de la Prensa de Madrid, el permiso para editar sus *Papeles de Son Armadans*, o la suerte de salvoconductos con que viajó, a modo de embajador del régimen, por Hispanoamérica.

La idea de la obra de ficción en su relación al mercado puede ser entendida mejor si pensamos en una película, *Spaceballs* (1987) de Mel Brooks – ciencia ficción en tono de farsa –, donde los personajes recurren al vídeo de la propia película para encontrar a unos fugitivos. Y cada acción al interior de la película la trastoca en un sentido metadiscursivo:

[Colonel Sandurz, Dark Helmet and the Video Operator are watching *Spaceballs* (1987), the movie]

Colonel Sandurz: That's much too early. Prepare to fast-forward!

Video Operator: Preparing to fast-forward!

Colonel Sandurz: Fast-forward!

Video Operator: Fast-forwarding, sir!

...

Dark Helmet: What did you do? You turned it off!

Colonel Sandurz: Turned off what? I just turned off the screen.

Dark Helmet: No, you didn't! You turned off the movie! (Brooks, 1987)

Este recurso, de carácter autoparódico en relación a la industria cinematográfica como producto de la mercadotecnia, es al tiempo una reflexión sobre el ser y el hacer de las películas, de las cosas.

La película es, en cuanto aparece grabada en un vídeo, lista para su compra en el escaparate de una tienda. Recordemos antes, en la tradición judeocristiana, en el principio fue el verbo; ahora, guardando las distancias, en el principio está el vídeo, ¿pirata?, la campaña publicitaria y su objeto, que antecede, que casi se adelanta al hecho mismo de la película. El producto vendible pareciera cobrar mayor importancia que la pretendida producción artística, fílmica.

Este cambio de papeles, esta mofa que al tiempo es crítica de las exigencias de un mercado, o mejor dicho, de las exigencias de quien controla la producción y la mercantilización de los productos, en este caso cinematográficos, nos lleva a reflexionar sobre el cómo, en la literatura, el producto es capaz de anteceder a su creación.

En el principio, por tanto, podríamos aventurarnos a decir, no está el verbo, sino la edición. Esto vendría bien a cuento si tenemos en cuenta que en el caso del premio Planeta y la novela *La cruz de San Andrés*,

Esto más que trascendental, o hecho aislado, es un síntoma de cómo el mercado, en este caso los premios literarios con su carga económica y de fasto, ensalzan la obra de autores consagrados, con el fin evidente de vender los títulos publicados. Un desconocido, un autor cuyo nombre no es reconocido ni por los medios ni por el amplio público, no vende igual, no suele vender igual, y por tanto los grandes premios optan por reconocer la obra de autores que aseguran, hasta cierto punto, unas ventas acorde, tanto con el monto del premio como con las expectativas sobre todo de la editorial, en términos de venta, de crear *best-sellers*, de salida en el mercado.

No estamos muy lejos de poder reseñar un libro antes de que se edite,⁵⁶ de poder leer la obra antes de que el autor la tenga terminada, de reflexionar sobre un proceso que ha dejado de ser marcado por la voluble musa susurrando al oído del escritor, y ha cambiado por jugosos y comprometedores contratos con los cuales se compromete un escritor a escribir una cantidad fija de novelas, de páginas, o incluso, como es el caso norteamericano, de palabras. Si se tiene un contrato para escribir, digamos, cinco millones de palabras en un año, lo mismo puede concretarse en un par de novelas o en seis o en siete, o en los libros-paja necesarios que haga falta para cumplir la cuota.

De este modo Cela, más que distinguirse, separarse, de las costumbres comerciales, de las exigencias del mercado, se sube al carro. Se sube a

⁵⁶ "Caso sintomático puede presentarse con aquel que -¿para qué señalar?- tal acopio de erudición quiso hacer, que citó a determinado autor, al conde Keisserling, para ser más exactos, tan ampliamente, que llegó a aludir en un artículo a una obra del pensador báltico todavía en preparación. Ciertamente es que la tal obra del filósofo había aparecido entre las ringleras de libros en un catálogo." (ver el texto de Cela "La crítica no exclusiva", Parte segunda. Antología y edición comentada de textos ensayísticos).

un carro en el que ya se encuentran otros muchos, participa de un fenómeno mucho más complejo, mucho más amplio, que no se restringe ni mucho menos a su perspectiva, a su quehacer hasta ese momento, y por el cual no es posible que lo acusemos de nada, excepto de aceptar las reglas de un juego, de manera necesaria para seguir siendo un escritor que vive de escribir.

Parte segunda

Antología y edición comentada
de textos ensayísticos
1942-1991

Notas a la edición comentada

La siguiente antología es una búsqueda en torno a medio siglo de pensamiento, de escritura. He tratado de reconocer, en la medida de mis posibilidades, los textos de Cela que son capaces de aproximarnos de la manera más cierta a su sensibilidad, a su pensamiento crítico, pero también a sus compromisos, a sus debilidades, a sus lecturas y a su concepción de lo literario, sus procesos y productos.

El número de ensayos escogidos lo he cerrado en cuarenta y cinco, de manera arbitraria teniendo en cuenta la necesidad de hacer un corte parcial en el vasto corpus crítico celiano. Podría haberse enriquecido con la inclusión de algunos de los discursos de Cela, por ejemplo el que pronunció sobre Solana durante su ingreso a la Real Academia Española de la Lengua, o en la recepción del Nobel, *Elogio de la fábula*. Sin embargo, he preferido restringir mi lectura crítica a una pequeña selección del amplio conjunto de sus artículos recogidos en distintos volúmenes a lo largo de décadas.

Las temáticas que he seleccionado remiten a los aspectos más estrechamente ligados con lo literario, la práctica de la escritura, su postura como escritor e intelectual y la lengua española. Un apartado específico se centra en la novela, el que podríamos denominar género predilecto de Cela si no fuera porque es su caso, en la lectura de sus obras, no suele quedar claro (más allá del membrete publicitario) en qué género nosotros, taxidermistas de la literatura, podemos encasillarlas. Sin embargo, su pretensión reiterada de definirla, o al menos de abrir vías para ello vale la pena recuperarla, en la medida de lo posible y de los límites de este trabajo.

Las decenas de artículos que se han quedado en el camino aparecen, sin embargo, referidos de muchos modos a lo largo de la tesis, en mis comentarios a cada uno de los textos y en el intento comprensivo de aproximación a la obra celiana.

Del mismo modo, muchos de sus textos de ficción, cuentos, novelas, poemas dramáticos y un largo etcétera indefinido han servido como referencia concreta, desde el epígrafe de este volumen, para intentar, a pesar de las dificultades inherentes al análisis, tratar de ponerle puertas al campo de una obra tan vasta como compleja en el ámbito de la literatura española del siglo XX.

He dividido en cuatro apartados los artículos, a fin de que se aprecie en el conjunto de su obra los temas alrededor de los cuales centra su crítica literaria y paraliteraria:

1. Sobre el escritor, la escritura y el libro
2. Sobre las artes de novelar
3. Sobre la crítica literaria
4. Sobre la lengua española

Si bien la primera edición corresponde a publicaciones muy diversas (ver Anexo 1), la mayor parte de los ensayos se editaron reunidos en las siguientes obras:

- *Mesa revuelta* (1945) Madrid: Ediciones de los Estudiantes Españoles, colección Sagitario, director de la colección Carlos María R. de Valcárcel.
- Revista *Papeles de Son Armadans* (1956-1969) Palma de Mallorca.

- *Cajón de sastre* (1957) Madrid: Ediciones Cid, colección Altor.
- *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles* (1961), recogido en *Obras completas*, vol. 15, Barcelona: Destino.
- *Al servicio de algo* (1969) Madrid: Alfaguara.
- *Los sueños vanos, los ángeles curiosos* (1979) Barcelona: Argos Vergara.
- *El asno de Buridán* (1986) Madrid: El País.
- *Desde el palomar de Hita* (1991) Barcelona: Plaza & Janés.

Para una mayor claridad, he realizado una introducción crítica a cada uno de los artículos, para situarlos en su contexto (cuándo se escriben, a quién remiten, cuáles son sus referentes), y sobre todo ponerlos en relación con el resto de la obra de Cela, con el desarrollo de su pensamiento, para de este modo integrar los artículos en una suerte de visión de conjunto.

No he considerado necesario llevar a cabo una edición crítica para la fijación del texto, dado que en un primer momento (quizá por tratarse de textos que no son estrictamente fictivos) se evidenció que los cambios no eran sustanciales (ver Anexo II).

En el caso de la crítica inmediata (los ensayos que he reunido y comentado pueden ubicarse bajo esta denominación), más acaso que cuando se habla de crítica académica o de otra índole, cobra una gran importancia el contexto, los hechos históricos o de la cotidianidad, que rodean la labor del escritor y las publicaciones, en este caso periódicas, en las que colabora.

Es así que para entender los distintos matices de una crítica a un libro particular, el hecho de que se aborde a un escritor o se reflexione sobre una idea, en muchas ocasiones puede obedecer, por ejemplo, a la reciente publicación de un volumen, al comentario o la entrevista de un personaje literario publicado la semana anterior, o a otros hechos literarios o metali-

terarios que obligan, digámoslo así, al crítico a centrar su atención en un aspecto particular del proceso literario.

Es por ello que, para apreciar en su justa medida, para intentar comprender los ensayos literarios que CJC escribe a lo largo de toda su vida como escritor (desde 1940 hasta la década de los noventa), es necesario puntualizar, plantear el panorama en que cada texto surge, en el que se desarrolla cada una de las ideas. Ahora bien, no pretendamos engañarnos creyendo que sólo con el conocimiento de ese contexto entenderemos lo que el escritor propone o reflexiona. Nada hay en lo humano, entendido como la cultura desarrollada socialmente, que sea transparente o simple.

Para la comprensión de un texto no basta, ni mucho menos, como pensaban los historicistas del siglo XIX, a partir de las ideas fundamentales, pero quizá no del todo certeras de Madame de Staël (Bonet, 1967: 30-42) en el sentido de que conocer lo social, conocer la biografía del escritor *no* nos permitirán conocer su literatura. Creía Staël que antes de juzgar es necesario comprender, perspectiva que apuntaba en la dirección correcta.

En el extremo opuesto, no creo que un texto sólo valga por el texto, como un ente cerrado, significativo en sí mismo. Cualquiera de las dos opciones me parece por lo menos parcial, burda. El contexto y el texto se imbrican y dialogan, y pretender aislarlos es un mero ejercicio académico o de ingenio, pero a la larga fallido o poco fructífero.

Con todo, para la crítica inmediata se hace necesaria esta suerte de posicionamiento histórico para apreciar que esta forma literaria, o metaliteraria, está tan determinada o es tan fortuita como cualquier otra. Hablaba ya en otro momento que la crítica no es arbitraria, y nunca estrictamente objetiva; por tanto, conocer, señalar puntos de referencia de la cultura que rodea la producción específica de un ensayo o un

artículo puede muy bien servir de asidero, uno más, para la comprensión del pensamiento de un escritor. Asimismo, he considerado importante señalar la producción literaria contemporánea a cada uno de los ensayos de Cela, referir a la producción celiana para situar cada ensayo en su momento, para de este modo con sus alcances y sus deficiencias, se situará mejor los textos, y por tanto, cada una de las reflexiones que el escritor realiza.

A modo de ejemplo, escribir sobre el intelectual y la guerra civil en los años cincuenta no es comparable, de ningún modo, a hacerlo tras la muerte de Franco, durante la llamada transición democrática. De ahí que los textos de Cela en este sentido cobren otra importancia, y nuestra lectura de los mismos estará condicionada por la situación política y cultural de España en ese momento.

He preferido anotar a pie de página las referencias a personajes históricos y escritores, dando breve noticia de su vida y obras, y a los textos referidos (cuando ha sido posible ubicar la fuente) tratando de resaltar el aspecto que ha interesado a Cela para citarlos. En su caso, he remitido a la obra de cada autor en su edición española para su consulta, y cuando ha sido pertinente una referencia crítica. También he pretendido reconocer y explicar los muchos dichos y frases hechas, tanto de la cultura popular como de otros libros, que Cela utiliza con prolijidad.

Considero que hay redes reconocibles entre la crítica de Cela en distintos momentos de su trayectoria literaria, por lo que su continuidad y congruencia y sus contradicciones no pueden ser estudiadas de manera lineal.

Leer la obra crítica celiana es aproximarse sólo a una faceta; a CJC se le puede aplicar perfectamente lo que escribió un crítico mexicano sobre

otros creadores que a su vez fueron críticos: “Sainte-Beuve, el doctor Jhonson, Clarín murieron escribiendo, sus obras son incompletas de tan inmensas, trabajaron como bueyes y produjeron, en cantidad, más que la media de los novelistas” (Domínguez Michael, 1998: 24).

La obra crítica de Clarín es quizá, siguiendo el comentario anterior, “enorme y abusiva”, pero lo salva su obra maestra, *La Regenta*. En el caso de Cela, más allá de laureles y reverencias, su obra crítica se encuentra respaldada, *contrastada*, por su novelística, por su afán vital y profesional de escribir el mundo.

En las anotaciones a la siguiente antología he pretendido, por tanto, hablar de la obra celiana como un conjunto íntimamente relacionado, con su propio discurso crítico y, sobre todo, con el resto de su obra. Y además, evidenciar los muchos diálogos que Cela establece, de forma explícita, con diferentes modos de concebir, de discurrir sobre lo humano.

SOBRE EL ESCRITOR,
LA ESCRITURA
Y EL LIBRO

Divagación bordeando la estética (setiembre, 1942)

Han pasado menos de tres años del fin de la guerra civil. En el frente de la segunda gran guerra, Stalingrado ha caído el día anterior en manos de los alemanes, pero el sitio (la resistencia soviética, el invierno ruso) ha desgastado al ejército nazi. El metro de Madrid se ha inundado, y en España escasea el papel (importado, restringido) para la edición de libros y periódicos. La censura es estricta, pero a pesar de todo ello “la cifra de libros publicados en España durante 1942 ascendió a 3.489.” (Martínez Cachero, 1997: 88).

En este contexto Cela (a punto de salir su *Pascual Duarte*, en octubre, editado por Aldecoa en Burgos) intenta sentar las bases de su escritura, o más allá, de su literatura en este ensayo. Literatura en tanto proceso y práctica, desde la creación hasta la crítica, pasando por la edición, la publicación, la distribución, la venta, la lectura. Literatura como proyecto, dado que hasta ese momento sólo ha escrito una novela, artículos, relatos y un libro de poemas, *Pisando la dudosa luz del día*, a partir de un verso de Góngora de su *Fábula de Polifemo y Galatea*.¹

CJC tiene veintiséis años, y en gran medida, una claridad meridiana en dos aspectos básicos: la tradición a la que quiere sumarse, de forma explícita, la de Unamuno y el 98;² en segundo término, imbricada estrecha-

¹ “... pellico es ya la que en los bosques era / mortal horror al que con paso lento / los bueyes a su albergue reducía, / pisando la dudosa luz del día.” Otro tanto, utilizar este verso para titular una obra posterior, han hecho el dramaturgo Fernando Arrabal en su *La dudosa luz del día* (1994) y Antonio José Ponte, en su poema homónimo, recogido en el volumen *Asiento en las ruinas*, 2005.

² Podría decirse que, de algún modo, “Cela va a descubrir a España. Igualmente la descubrieron Azorín, Unamuno, Solana, Noel. ... En el 98 se encuentra sus antepasados. Lo que había sido tajante separación respecto a la posguerra, se convierte en continuación de una tradición, saltándose una o dos generaciones.” (Morán, 1971: 328). La continuidad por parte de Cela de dicha tradición no es lineal, sino transgresora de los modelos decimonónicos.

mente con la anterior, habla, delimita su práctica. El modo en que lo hace se corresponde con las formas de la posmodernidad: un personaje, sir Jacob Mc Jacobsen, se sienta a escribir.³ Cela es un escritor que escribe que *otro* escribe. Y Jacobsen interpela al lector, además, de un modo que se asemeja (en su proyección posmoderna) a la introducción de *Si una noche de invierno un viajero* (1990) de Italo Calvino, quien propone:

Adopta la postura más cómoda: sentado, tumbado, aovillado, acostado. ... Bueno, ¿a qué esperas? Extiende las piernas, alarga también los pies sobre un cojín, sobre dos cojines, sobre los brazos del sofá, sobre las orejas del sillón, sobre la mesita de té, sobre el escritorio, sobre el piano, sobre el globo terráqueo. Quítate los zapatos, primero. Si quieres tener los pies en alto; si no, vuévetelos a poner. ... Trata de prever ahora todo lo que pueda evitarte interrumpir la lectura. Los cigarrillos al alcance de la mano, si fumas, el cenicero. ¿Qué falta aún? ¿Tienes que hacer pis? Bueno, tú sabrás. (Calvino, 1980: 5)

El diálogo simula ser directo, entre un autor ausente del texto y el momento de la lectura, y el lector que se hace presente al realizar la práctica que lo define. La falsa autobiografía, el discurso autofictivo (en el que el autor, impostado, virtual, es parte de la ficción) llega a un extremo que nos aproxima a los textos de Borges sobre sí mismo y su escritura. Es el libro que aparenta dejar de ser ficción (texto al que se le da sentido en la

³ Cela recurre a este personaje en otros ensayos; destaca “La última carta de sir Jacob, joven sentimental”, aparecida en la revista *Haz*, Madrid, en febrero de 1943, y recogida en *Baraja de invenciones* (1953). Las coincidencias, en la posguerra, no pueden ser gratuitas: el apellido coincide con el de miss Fernanda Jacobsen, encargada de la Ambulancia Escocesa que llegó a Madrid el 26 de septiembre de 1936 (la guerra se había declarado el 18 de julio) para dar apoyo a la población civil repartiendo comida y atenciones. Tras un intento fallido de Cela por alcanzar el bando nacional, desde Valencia volvió a la capital a bordo de dicha ambulancia.

lectura) en un juego que se acepta en el proceso pero que evidencia, Jacobsen se dirige al lector de su texto en estos términos:

Poneos ante un fajo de blancas cuartillas; sentaos cómodo, lo más cómodo posible; poned al alcance de vuestra mano la cajita de los cigarrillos; colocaos una manta por los pies, como para indicar que nada os apura, como para dar a entender que vais a estar largas horas escribiendo... Ya estáis. Empezad a escribir lo que vaya pasando por vuestra cabeza. Es más difícil de lo que parece; dice uno: "¡Bah, con ir escribiendo lo que vaya pasando!" Funesto error. Quien esto dice no cae en la cuenta de que se piensa más de prisa que se escribe, de que se piensa a veces hasta sin palabras, sólo con imágenes que después cuesta mucho trabajo explicar ...

La forma es muy parecida, el juego que establece tiene muchos paralelismos.⁴ La diferencia esencial radica en que mientras Calvino interpela al lector que da sentido y disfruta de *su* libro, Cela (Jacobsen) se dirige a un lector que pretende escribir, el escritor en ciernes.

Dentro de las reglas que propone Calvino parte, como lo hace Cela en otro sentido, de una tradición que se remonta quizá a los antiguos declamadores griegos, al coro trágico (en el seno de la cultura occidental) de referirse al escucha, al público, en este caso, al lector, interpelarlo. Su interpelación sin embargo parte de una base distinta, en tanto pone en evidencia, de manera explícita, el hecho de que se está leyendo un libro, de que lo que se tiene en las manos es un objeto convencional, formado por

⁴ "El libro del siglo pasado se dirigía a una situación de lectura dada en la intimidad, en la soledad, en la actividad de consumo y fruición de un individuo solo y aislado. Esta estructura operativa del lector único-por-vez era el soporte del consumo literario. El burgués, sujeto que dispone de su privacidad, era la expectativa del autor. Se escribía para quienes se aislaban para leer." (Matamoros, 1980: 125).

hojas de papel, impresas y encuadernadas (el libro como producto cultural, de valor, de mercado). Así, se trata en cierta forma de evitar la falsedad, de mostrar lo que se oculta tras bambalinas, despojar al actor de la máscara y mostrar su rostro.

Siguiendo con esta metáfora, en el texto *Si una noche de invierno* el actor (autor) se ha quitado la máscara para mostrarnos la persona (el texto); pero literalmente la persona es, asimismo, una máscara. Del mismo modo, el texto de Calvino, que evidencia el objeto hecho para ser leído, juega con nosotros en tanto lectores, pero mantiene el sistema de convenciones que permiten el proceso de la lectura de nuestra cultura.

El texto de Cela, en este juego del escritor que refiere la obra de un autor distinto a él, nos remonta ineludiblemente, en palabras de Juan Carlos Rodríguez (2003), al escritor que compró su propio libro, al Cervantes del Quijote, que en un mercado de Toledo adquiere un original de Cide Hamete Benengeli de la que después sería su obra. De esta manera, Jacobsen, situado en un contexto, valga la expresión, *real*, un pueblo, un lago, un país, la cultura inglesa, victoriana de los amores imposibles (con la que Cela por vía materna se encuentra relacionado). En este contexto *real* Cela sitúa un alter ego que en sus inicios de su vida literaria (recordemos que la primera publicación celiana, dos poemas y una autopresentación, aparece en 1935 en el diario *El Argentino*, de La Plata) anuncia a los demás las dificultades propias de escribir, de crear una ficción utilizando para ello el lenguaje escrito.

La puesta en escena, a diferencia de la de Calvino, sigue teniendo muchos resabios de lo que en el siglo XIX fue recurso habitual, presentarse, como lo hace en su *Pascual*, distanciado de su escrito, de su creación. Pero ese distanciamiento es virtual, que no tangible: Cela es quien habla

de las dificultades de su quehacer, como lo hará más adelante, siempre asumiéndolo como un trabajo arduo, al que se entrega con tesón a diario, con mayor o menor fortuna.

Lo que pretende explicitar es que la práctica de la escritura conlleva más dificultades de las que se presuponen, que no basta sentarse a *vaciar* las historias; es falso el automatismo, la inspiración, el recurso ideal de la musa. Como coincide en afirmar Carlos Fuentes en su novela más reciente (2008), lo único que vale es el trabajo:

Wilde dijo que la creación es diez por ciento inspiración y noventa por ciento transpiración.⁵ O sea: crear supone trabajar ... [hay quienes] están esperando la *inspiración* y gastan las posaderas, esperándola, en cantinas y cafés. ... aunque es mejor recibido en un cuarto lo más despoblado posible, con pluma, máquina o computadora a la mano y un esfuerzo concentrado ... El texto no admite pre-texto. (Fuentes, 2008: 281)

El escritor se hace en la práctica. Pero incluso presuponiendo que se consiga ser escritor, lo que se evidencia es la soledad, el aislamiento del ser humano frente a los otros. La escritura de ficción es un intento tan válido como cualquier otro (el arte todo y la ciencia en su pretensión de comprender el mundo; las actividades deportivas, la amistad, las relaciones de pareja, entre otras tantas formas socioculturales) de comunicarse, de establecer una relación con los demás: pero al cabo siempre es fallida, o cuando menos parcial.

⁵ Esta aseveración se atribuye también a Thomas Alva Edison (1847-1931), más o menos en los mismos términos, referida al genio.

Y encima, añade Jacobsen, aunque se convenga: “Sois poeta”, lo más probable es que no seas reconocido en vida por el gran o pequeño público (por la crítica), sino hasta “cincuenta o sesenta años de vuestra muerte”.

Cela se cura en salud y constata la experiencia de la mayor parte de los escritores en España y en cualquier otro sitio. El escritor no suele vivir de escribir libros, estrictamente: vive del periodismo, las conferencias, los premios, la docencia y un largo etcétera. Cela rompe este molde, escapa a esta sentencia. A partir de la premisa “en vida, mujer, en vida” consigue vivir de la escritura, aparecer referido en los periódicos y los telediarios, establecer su fundación en Iria Flavia, reunir sus fondos, descubrir placas de homenaje, sobrevivirse a sí mismo.

DIVAGACIÓN BORDEANDO LA ESTÉTICA

Confieso contarme en el número de aquellos a quienes atraen muy poco o nada los tratados de estética, y más si son de filósofos.

(Unamuno, en el prólogo a la versión castellana de la *Estética* de Croce)⁶

Pulteneytown es un pueblecito pesquero del Norte de Escocia.⁷ Está en el condado de Caithnes, que es el más septentrional de la Gran Bretaña, a orillas del mar del Norte, y enfrente de Wick, la capital del condado. Entre Wick y Pulteneytown se extiende una pequeña bahía en cuyo fondo desemboca el torrente que da salida al lago Watten.

Pues bien: hace sesenta años, quizá más, sir Jacob Jacobsen,⁸ elegante prosista, joven sentimental, escribió desde Pulteneytown una larga carta de despedida a la condesa María Alexandrowna,⁹ que pasaba temporadas en Londres. La carta tenía cerca de trescientas páginas y trataba de los temas más varios. De ella son los párrafos que copio a continuación:

Sir Jacob se lamenta: “La gente jamás me perdonará no haber dogmatizado, el no haber hablado ex cátedra, el no haber sentado plaza de definidor. No vale para ella, el pasarse una vida (¡nadie sabe como yo lo que

⁶ Unamuno, 1912: 321.

⁷ El pueblo es real, así como los detalles que precisa Cela: la bahía, Wick, el lago Watten. Los personajes, si bien es posible situarlos históricamente, son meros pretextos literarios; su relación es a todas luces una ficción. La única correspondencia que se conserva de Jacobsen la sostuvo con Gilbert Goudie, la cual fue editada por E. S. Reid Tait y publicada en 1953.

⁸ Nacido en las Islas Feroe, en Escandinavia, Jakob Jakobsen (1864-1918) propuso una ortografía para su lengua materna (que no fue aprobada oficialmente, frente al danés, hasta 1937; pervivía en la oralidad). Su relación con el espacio geográfico que refiere este artículo se debe a un libro suyo, publicado en 1897, sobre el dialecto del norte de Escocia, y un léxico aparecido de manera póstuma.

⁹ Gran duque María Alexandrovna de Rusia (1853- 1920), hija del zar Alejandro II, fue esposa de Alfredo de Sajonia-Coburgo-Gotha, hijo de la reina Victoria y duque de Edimburgo.

vale una vida!) sacándose uno cosas de la cabeza, creando de la nada una obra armoniosa. No; lo que para ella vale es lo contrario, lo que yo me obstino en no hacer..." Sir Jacob está triste, muy triste, porque dentro de sí va tomando cuerpo el presentimiento de que nadie continuará su cruzada cuando él enmudezca. "Coged de aquí y de allá, mezclad esto y aquello, basaos en juicios de unos y de otros, castraos la imaginación, regurgitad pedanterías en clave cabalística... y seréis admirados... Dirán de vosotros: '¡Qué vasta cultura, qué dominio, qué conocimiento del problema!' Y vosotros, que a fuerza de concesiones os habréis prostituido, os esponjaréis como una clueca y acabaréis por creeros que efectivamente vuestra cultura es vasta. Pero será, os lo aseguro yo, lo único que sabréis. Porque todo lo demás, absolutamente todo, lo ignoraréis: la gaviota que vuela entre las jarcias, la golondrina que se posa en los hilos del telégrafo, la mujer que os mira absorta, el corazón que es capaz de estallar de amor, el rumor de las olas, el olor de las rosas y de las magnolias..."

Sir Jacob sonríe. Su sonrisa es amarga, cierto es, pero es sonrisa al fin. ¡Goza tanto pudiendo escribir a vuelapluma, pero sin prisas de nadie, todas estas pequeñas cosas, que desde hace tantos años ya, y poco a poco, fueran tomando cuerpo en su imaginación! Sir Jacob continúa. "Y tendréis honores y dinero, os colmarán de atenciones y os enviarán invitaciones para las conferencias y las exposiciones; hablarán de vosotros los periódicos; las histéricas damitas del Pall-Mall os pedirán autógrafos, quién sabe si hasta fotografías dedicadas... Pero ese fondito de honradez que queda hasta en las almas más perversas os irá comiendo lentamente, os llevará al suicidio, si es que todavía tenéis salvación; a las expediciones coloniales,¹⁰ por ejemplo."

¹⁰ Remite a la tradición inglesa de marchar a las colonias (India, Birmania) para amasar una fortuna y consolidar una reputación, siempre con el riesgo de contraer alguna enfermedad tropical. También es probable que se refiera a Rimbaud. El *enfant terrible* del simbolismo

Un estremecimiento sacude el cuerpo de sir Jacob; quizá se acuerde de sus años birmanos... Sir Jacob se levanta y va a conversar un rato con su mujer, a la que tanto tiene que desaguiar. El rato de conversación se prolonga y llega la hora del té. Cuando vuelve a coger la pluma, después de una corta sobremesa, siente como si sus fuerzas hubieran sido redobladas. "Pero probad a hacer lo contrario; intentad lo difícil, lo ingrato, lo olvidado, lo bello. Poneos ante un fajo de blancas cuartillas; sentaos cómodo, lo más cómodo posible; poned al alcance de vuestra mano la cajita de los cigarrillos; colo-caos una manta por los pies, como para indicar que nada os apura, como para dar a entender que vais a estar largas horas escribiendo... Ya estáis. Empezad a escribir lo que vaya pasando por vuestra cabeza. Es más difícil de lo que parece; dice uno: '¡Bah, con ir escribiendo lo que vaya pasando!' Funesto error. Quien esto dice no cae en la cuenta de que se piensa más de prisa que se escribe, de que se piensa a veces hasta sin palabras, sólo con imágenes que después cuesta mucho trabajo explicar..." Sir Jacob se desvía un poco para aclararnos del todo su pensamiento. "Pocos se dan cuenta de esto último, pero ocasiones ha habido de descubrirse violentas, arrebatado-ras, vocaciones de pintor sólo ante la contemplación de esta idea." Sir Jacob tiene razón; pero dejémosle seguir. "Os ponéis a escribir, y una de dos: o sois de los elegidos, de los pocos elegidos que hay,¹¹ o acabaréis escribiendo difíciles vaciedades para engañaros a vosotros mismos. La Literatura es una diosa y los dioses, por definición, no pueden ser engañados, aunque voso-

francés deja de escribir en 1875; a mediados de 1876 se enrola como soldado en el ejército holandés y parte para Java (Indonesia), donde pronto deserta y regresa a Francia en barco. Tras viajar a Chipre, en 1880 se establece en Adén (Yemen), como empleado en la Agencia Bardey.

¹¹ Esta idea de los escritores como elegidos, de los intelectuales como seres humanos aparte del resto, la hereda Cela del equivocado pensamiento orteguiano que desarrolla en un artículo de 1940, aparecido en Buenos Aires, sobre el intelectual: "Tarda mucho en descubrir que el prójimo no es intelectual, sino precisamente el otro, el absolutamente Otro" (Ortega, 1959: 175-188).

tros, que sois necios y consentidores, os permitáis creer para vuestra mayor comodidad, que vuestro falso genio por todos ha de ser admirado; ‘incluso por la diosa’, llegáis a pensar en vuestra osadía...”

Sir Jacob siente la tentación de citar nombres que atropelladamente afluyen a su imaginación. Pero se contiene –no sería elegante– y se conforma con escribirlos en un papelito aparte. Después los contempla, con un gesto entre perdonador y retador... “Pero supongamos que no fracasáis, que ni escribís vaciedades, ni tratáis de engañaros a vosotros mismos, ni sois necios ni consentidores; supongamos justamente lo contrario: que sois de los elegidos, de los pocos elegidos que hay, como ya os dije. De vuestra pluma salen los conceptos, las ideas, las imágenes apenas elaboradas por vuestra mano (¡qué buena señal!) con la misma fluidez, con idéntica elegancia, con igual donosura que la que el chorro cristalino empleara para irse dejando caer, sin cansarse y desde hace tantos siglos ya, por la musgosa grieta de la peña... Sois poeta; se os nota en la gallardía con que levantáis vuestra cabeza al viento. Sois prosista, ameno y limpio prosista; se os lo nota en el mirar, en vuestro dulce o cruel mirar, dulce como la hortensia o cruel como el jazmín... Viviréis eternamente enamorados, os sentiréis honda y honradamente superiores. ¡Consuela tanto!

Sir Jacob está solo, muy solo, completamente solo en compañía de su superioridad honda y dorada. Sir Jacob se defiende... Oigámosle seguir. “La gente no dirá de vosotros: ‘¡Qué vasta cultura, qué dominio, que conocimiento del problema!’ Pero es que vosotros, en realidad, jamás habréis hecho alarde de esa cultura, que ni poseéis ni necesitáis; jamás os habréis sentido dominadores o conocedores de ningún problema, porque todos ellos juntos –todos ellos, menos el de la belleza, que ya habéis nacido con él resuelto– jamás habrán de preocuparos. Tampoco os colmarán de dones,

y el dinero os lo escatimarán; tampoco os enviarán invitaciones para las exposiciones y las conferencias, ni hablarán de vosotros los periódicos, ni las lindas damitas de Pall-Mall se ocuparán de vosotros para nada... Pero a los cincuenta o sesenta años de vuestra muerte, un crítico sagaz dará la voz de alarma: descubrirán una placa en la casa donde nacisteis¹² y otra quizá en el hospital donde fuisteis a morir; os levantarán una estatua en la plaza de vuestro pueblo; el alcalde dirá unas hermosas frases dirigiéndose a vuestra cabezota de bronce, y el profesor de Literatura del Instituto leerá unas poesías vuestras, que nadie entenderá; las doctas corporaciones de la capital editarán vuestras obras..."

A sir Jacob le ha invadido el sueño de repente, como todo. Mira el reloj y exclama: "¡Qué tarde es ya!"

¹² Cela tuvo buen cuidado en conseguir en vida los honores, los dineros, la placa en homenaje, las referencias en la prensa y las invitaciones a impartir conferencias. Lo que hace en este texto, curándose en salud de cara al futuro, es exagerar la situación idealizada del escritor de talento que se mantiene independiente, lo cual significa que se mantendrá en la pobreza, aislado, cinematográficamente recluido en una buhardilla de Madrid, escribiendo a la luz de una vela.

Nuestro amigo el padre Feijoo (mayo, 1943)

En 1942 el filólogo Joaquín de Entrambasaguas editó una antología, en tres volúmenes, de la obra de Feijoo. Aunque Cela asegura haber conocido a este escritor cuando leyó en su totalidad, durante su reclusión en un sanatorio por tuberculosis entre 1931 y 1932, la colección de Rivadeneyra (Biblioteca de autores españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, núm. 56), la novedad editorial es muy probable que condicionara este ensayo.

En su artículo sobre Feijoo, que en primera instancia pudiera parecer de carácter meramente divulgativo, Cela refrenda su compromiso con la escritura como quehacer diario, como un trabajo de ocho horas o las que hagan falta (sin olvidar la consabida, “el zen español”, siesta de pijama, padrenuestro y orinal): “Y a la profesión de las letras ... llévese ... la constancia y asiduidad.” Cela lo cumplió.

Su trabajo, como han referido algunos de sus secretarios particulares (Fernando Huarte Morton, Fernando Corugedo, Gaspar Sánchez Salas) era permanente y con un riguroso horario, cuando era posible y no había las mil interrupciones habituales de la vida de un escritor, a quien la cotidianidad acecha como a cualquier hijo de vecino.

En un coloquio realizado en el contexto de un encuentro, en la Fundación Juan March, en Madrid, sobre la novela española actual (en los primeros días de junio de 1977), acompañado por Alfonso Zamora Vicente y José María Martínez Cachero, Cela retoma de este último una frase sobre su quehacer, relativa a su omnipresencia en el panorama literario español, que atribuye “a su esfuerzo constante y diario”.

Cela precisa:

El dedicar muchas horas al trabajo pienso que también debe tener su premio. Yo me siento ante la mesa de escribir, ante el fajo de cuartillas en blanco que es estremecedor,¹³ ... y si no se me ocurre nada me castigo a mí mismo y no me levanto hasta que no se me ocurre algo, que muchas veces va después al cesto de los papeles, seguramente, porque si cada vez que no se me ocurre nada me levantara, a lo mejor estaría todo el día de pie. (Ayala, *et al.*, 1977: 263)

No puedo dejar de mencionar la intencionalidad de Cela como escritor. Al poco de publicar su primera novela, *La familia...* (1942) declaró que conseguiría el Nobel (más adelante se disculparía, aludiendo a su entusiasmo, tras recibir duras críticas). La anécdota habría quedado en eso si no fuera porque el objetivo de Cela era cierto, y así lo dejaría claro en su lema: (en la literatura, como en la vida) el que resiste, gana. Esta frase adorna su escudo como marqués de Iria Flavia¹⁴ y lo define en más de un sentido.

En este ensayo se percibe un recurso habitual en Cela, que consiste en tomar una frase o un conjunto de ellas, literales, del texto o del autor que comenta, y a partir de esa referencia construye su discurso, a favor o en contra.

¹³ Afirmaba Hemingway que "La cosa más espantosa es una hoja de papel en blanco."

¹⁴ Título nobiliario que le fue concedido por el rey Juan Carlos el 17 de mayo de 1996, día que cumplía 80 años. Tras su muerte en enero de 2002, el 11 de abril de 2003 se hizo pública una Real Carta de Sucesión en el título de Marqués de Iria Flavia, a favor de don Camilo José Cela Conde, hijo único de Camilo José Cela y Rosario Conde.

NUESTRO AMIGO EL PADRE FEIJOO¹⁵

Ante él nos encontramos. Representa tener cincuenta o cincuenta y dos años. Aparece afeitado, con sus claros ojos fijos en nosotros, la pluma de ave en la mano, como corresponde a su oficio; la sonrisa en su fina y dibujada boca...

Se llama fray Benito Jerónimo, y le quedan de vida todavía treinta y cinco o treinta y seis años. Debemos andar alrededor del 1730. Ahora trabaja en sus *Discursos*, que después reunirá en el *Teatro Crítico* y en su *Ilustración Apologética*.¹⁶

El hombre es, lo fue toda su vida, un trabajador infatigable. Se levanta temprano y se acuesta tarde. Cuando apaga el velón de aceite, a cuya luz se ha estado desojando,¹⁷ horas y horas, sobre los textos de Ascética o de Teología, su celda no queda a oscuras demasiado tiempo. Pronto llega a encenderla la claridad que viene de Levante.

Nuestro amigo se escapa del sueño cuando aún los más madrugadores pájaros no se atreven a alzar demasiado el trino.

El sayal y las botas, el aguamanil, las oraciones, la misa, el refectorio..., y la celda otra vez y otra vez los ojos claros fijándose en nosotros desde el

¹⁵ De este modo es descrito en el libro anónimo *Retratos de Españoles ilustres* (1791): "D. Benito Gerónimo Feyjoo, natural de la aldea de Casdemiro, situada en el obispado de Orense. Poco contento con la enseñanza que habia recibido en las aulas se dedicó después á todo género de instrucción, y devoró toda clase de libros; porque la única pasión de su vida fue la del estudio. Una memoria feliz, una penetración de espíritu nada común, y un zelo ardiente por los adelantamientos de su patria fueron los dotes que le acompañaron en su empresa y aseguraban la probabilidad del buen suceso."

¹⁶ La *Ilustración apologética*, que comprendió el teatro y los discursos, se publicó en 19 volúmenes entre 1726 y 1760.

¹⁷ Esto es, perdiendo la vista por el esfuerzo de la lectura con malas condiciones de luz.

retrato, la pluma de ave en la mano, la sonrisa en la boca, en su fina y dibujada boca.

Los años pasan, unos detrás de otros; los libros se amontonan, los más antiguos debajo de los más nuevos.

El mes de setiembre trae a veces aires traidores, que a los ochenta y siete años no siempre se resisten bien. El 26 de este mes de 1764...

Tres breves glosas vamos a dedicar a nuestro amigo. Las tres a otros tantos *Discursos* suyos.

La primera, al que llama *Desagravio de la profesión literaria*.

La segunda al que titula *Años climatéricos*.

La tercera, al que nombra *Defensa de las mujeres*.

Que Dios nos lleve de la mano.

Desagravio de la profesión literaria

El ejercicio literario, nos dice nuestro amigo, siendo conforme al genio y no excediendo en el modo, tiene mucho más de dulzura que de fatiga.

Gallarda ordenación del pensamiento que a sus errados contemporáneos habíales de parecer monstruosa, al aferrarse al dogma de que “los estudios abrevian a la vida los plazos”.

Fray Benito es hombre valiente, echado para delante; conozco que abrazar este empeño nos dice, el de disuadir a los obstinados de su error, es lidiar con todo el mundo, y, sin embargo, añade, yo me animo a desagraviar las letras de la nota de estar reñidas con la vida.

Hace cuenta de los “macrobios”,¹⁸ de los hombres de larga vida, y entre los filósofos célebres cuenta veinte ochentones; topa con Zenón, príncipe de la secta estoica, que alcanzó los noventa y ocho; se encuentra a

¹⁸ Ser que vive muchos años, más de lo normal.

Solón y a Tales de Mileto, que llegaron al siglo; a Demócrito, que contó hasta ciento cuatro; a Xenófilo Pitagórico,¹⁹ que tuvo aún uno más...

¿La templanza en la comida, en la bebida, en el sueño, secuela casi necesaria del ejercicio de las letras? He ahí quizá la razón más exacta. Hoy las cosas no suceden así del todo, y a una templanza, posiblemente excesiva, en el dormir tras mucho trasnochar, sucede un desaforado afán por comer y por beber más, mucho más, de lo que fuera necesario. Pero pasemos, pasemos...

El agustino que estudiaba catorce horas al día, Enrico de Noris,²⁰ vive setenta y tres años. Caramuel,²¹ el de la Teología Fundamental, setenta y ocho. El benedictino Mabillón,²² que se hartó de escribir, setenta y cinco. Antonio Arnaldo,²³ el jansenista que compuso cerca de 140 volúmenes, ochenta y dos. Los jesuitas padre Kircher²⁴ y padre Papebrochio,²⁵ otros ochenta y tantos cada uno. El maestro Pérez, biblioteca animada y oráculo de Salaman-

¹⁹ Filósofos griegos; las fechas son exageraciones, usuales en las genealogías medievales.

²⁰ Cardenal italiano (1631-1704). Fue denunciado varias veces ante la Inquisición por sus obras.

²¹ Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682), escribió con acierto diversos tratados de lingüística, matemáticas, filosofía o arquitectura; mantenía correspondencia con Descartes y Kircher, entre otros muchos intelectuales de su época, e influyó a otros como Leibniz o Pascal.

²² Jean Mabillon (1632-1707) erudito e historiador francés, se le suele atribuir la fundación de la diplomática y la paleografía.

²³ Antonio Arnauld (1612-1704), profesor de la Sorbona entre 1643 y 1655. Ligado al jansenismo y a la Escuela de Port Royal. Mantuvo una fuerte polémica con Nicolás Malebranche sobre su interpretación de Descartes. Murió en Bruselas, exiliado tras el resultado de las luchas entre jesuitas y jansenistas.

²⁴ Athanasius Kircher (1602-1680), sacerdote jesuita alemán. Fue un erudito de gran importancia en el barroco. Fue políglota, erudito y estudioso orientalista. Su espíritu enciclopédico se evidencia en su obra escrita, la cual alcanza los 44 volúmenes; la hipérbole en Cela es usual.

²⁵ Daniel Papebroch, antes van Papenbroeck (1628-1714) fue un jesuita belga, perteneciente a los *Bollandists*, estudiosos de las hagiografías y el culto a los santos cristianos. En sus trabajos sobre las tradiciones de los santos católicos en cierta medida estableció ciertas leyes de la crítica histórica, la metodología del estudio de fuentes y de las ciencias históricas auxiliares.

ca, pasó de los noventa. Nuestro amigo llegó a los ochenta y siete, lozana edad también para oficio, por lo visto, tan agotador.²⁶

Mesura hasta en el sufrimiento. Norma y medida, orden y concierto.

Y a la profesión de las letras, tan noble como vilipendiada, llévese la armonía, el ritmo, la constancia y asiduidad.

Nuestro sabio amigo nos lo advierte. No estudiéis excesivamente, pero estudiad. No comáis ni bebáis desaforadamente, pero comed y bebed.²⁷ Interponed oportunamente el ejercicio corporal con el mental. Alternad con el estudio las honestas recreaciones. Estudiad de todo, que la variedad deleita el espíritu y el deleite lo conforta.²⁸

¿Seguimos a fray Benito Jerónimo Feijoo?

²⁶ Este fragmento se corresponde con el texto de Feijoo, añadiendo sólo la edad de los pensadores: "... al Cardenal Enrico de Noris, Augustiniano, de quien se cuenta, que antes de vestirse la sagrada Púrpura estudiaba catorce horas cada día. Al famoso Caramuel, que de sí mismo dice en el Prólogo de la *Teología Fundamental*, que daba diariamente el mismo número de horas al trabajo literario. Al célebre Benedictino D. Juan de Mabillon, conocido, y venerado de todo el mundo por tantas, y tan excelentes Obras. ... A los dos grandes Escritores Jesuitas el P. Atanasio Kircher, y el P. Daniel Papebrochio." (Feijoo, 1778: 180).

²⁷ Honoré de Balzac comía frugalmente mientras escribía; al cabo, se daba banquetes pantagruélicos. Hemingway, por su parte, recomendaba trabajar hasta el agotamiento, y luego realizar una actividad física que mantuviera el cuerpo en marcha, para tornar a la escritura.

²⁸ Cela (1952: 7) reconoce, a la interrogación ¿cuáles son sus lecturas preferidas?: "... me place responder que no tengo ideas fijas sobre el problema y que, por lo común, a los libros no les exijo, como a los amigos, más que lo que a los libros, o los amigos, sean capaces de darme. Cuando se obstinan en no darme absolutamente nada, los tiro".

Notas a una postura (diciembre, 1944)

Dos ideas fundamentales desarrolla Cela en este artículo. La primera se basa en la premisa de que el arte es algo innato, inherente al ser humano; a partir de esta idea, lo que se plantea es la posible *obsesión* del hombre frente a la práctica artística. ¿Son indisolubles, o el arte es el espacio humano por excelencia, desde la pintura rupestre hasta nuestros días?

El artista puede vivir una mentira, ante los demás y quizá frente al espejo. Como Cagliostro quien ofrece la vida eterna a los cortesanos franceses y la aristocracia europea, el creador puede intentar denodadamente crear su obra de la nada (generación espontánea), con el pretexto de que se encuentra determinado por el arte, obligado por él.

Si bien considerar al arte algo inmanente, como suele afirmar Cela, es perder de vista su historicidad, su saludable y enriquecedor (para usar palabras suyas) origen cultural, hay un acierto en considerar que el arte es resultado del talento, no concebido como inspiración o especiales dotes, sino como disposición y trabajo, siguiendo la tradición de los novelistas franceses del siglo XIX, desde Balzac hasta Flaubert.

La referencia que hace Cela a Óscar Wilde es elocuente: la vida es aquello que tenemos que saber afrontar, debemos dirigir nuestros esfuerzos –nuestro genio– a vivir. El talento, el trabajo al que remitía, es cosa del quehacer artístico, de la producción de obras de arte –o de cualquier otro objeto o práctica cultural, desde el cultivo de la tierra hasta la reflexión filosófica.

Si el arte, considera el escritor, *condiciona*, encadena al hombre (lo limita en sus posibilidades, lo encasilla o emborrona como individuo, diríamos siguiendo a Jean-Paul Sartre, imposibilitando su libertad de elegir,

ese libre albedrío que nos pertenece culturalmente en la tradición judeocristiana), el creador es un simulador, y por tanto, su práctica es una mascarada, un arte incierto como una bestia ciega que da vueltas en el interior de su cubil.

El artista debe poder sobreponerse al arte, trascenderlo, hacer de su capa un sayo, elegir, en un momento dado, “escribir seis cuartillas fuera de lo que él llama su obra”.

La idea de fondo, si queremos concretarla en ejemplos reconocibles, es que el novelista pueda escribir artículos periodísticos (como el propio CJC, como lo hizo más tarde Rafael Sánchez Ferlosio), el poeta ser un destacado ensayista (como W.H. Auden), el cineasta, como Woody Allen, tocar el clarinete en una banda de jazz.

El 31 de diciembre en *La Vanguardia Español* (Masoliver, 1944: 7) afirmará que “Entre los jóvenes, Camilo José Cela parece un tanto agotado por el éxito de *La familia de Pascual Duarte* y por el reiterado coro de alabanzas que le dedican todas las prensas”. Sus últimas novelas, *Pabellón de reposo* y *El nuevo Lazarillo*, no convencen a la crítica. De alguna manera, con una semana de antelación Cela ha visto venir el mal tiempo y ha arriado el velamen, recordando la posibilidad de que un escritor se diversifique, desarrolle distintos registros, se libere de las condiciones del “arte de hacer novelas” para escribir lo que le plazca, o lo que se vende mejor en el día a día para poder vivir, al menos, de las colaboraciones en la prensa.

Recordemos al periodista que, llevado por el entusiasmo y su ignorancia (sabía que se trataba de alguien importante, pero no sabía quién era), envió una nota hablando maravillas de un concierto de violín, ejecutado por Einstein. El físico no era un músico medianamente

decente, todo hay que decirlo, pero la idea debe ser la opuesta: el ser humano debe tener la posibilidad de encadenar al arte (o a cualquier otro proceso de la cultura), y no a la inversa, sujetarlo como al lobo de Terencio, con la pretensión de *dejarse distraer*, vivir más allá de los cuatro árboles que nos suelen impedir contemplar el bosque.

NOTAS A UNA POSTURA

Tan viejo como el arte mismo, como la vida misma, el problema que el hombre tiene planteado con su vida y su arte continúa vagando, atezador, en torno a su conciencia: astro desorbitado, astro de engaño, cuyo fatal devenir nos vapulea como hoja retrasada a merced del frío aire de invierno.

Porque -se viene preguntando el hombre desde Altamira y La Mouthe²⁹ y los bronceos de Cnosos- si la vida sirve para que el arte nazca, ¿podemos sonreír, vagamente felices, ante el arte que realizamos y que poco a poco va preocupándose de no dejarnos vivir?

Hace ya muchos años que se planteó el postulado: o la obra mata al hombre o el hombre mata a la obra.³⁰ Sobre poco más o menos, por todos fue aceptado, y fueron escasos en la historia del arte -o de la literatura- quienes pensaron que la vida y la obra -que el fluir de los días y la señal que sobre los días fuéramos dejando- quizá no debiera escindir-se con la excesiva crueldad que tantas sangres del alma derramara.

Porque, aducían, ¿no es hecha la vida para ser vivida sin más fin, como el fuego que sube, lamiendo las laderas, monte arriba; como el agua que corre, sorteando los guijarros, por el pino sendero del manantial?

* * *

Si el arte -como parece- es, en última instancia, producto de la fatalidad, del lógico, natural, hermoso fluir de la fatalidad, ¿por qué -se preguntaban- esa obstinación en acelerar su nacimiento, en forzar su brote?

²⁹ Dordoña, en el suroeste de Francia.

³⁰ Esta frase aparece más tarde referida en *La colmena*, cuya primera edición se realiza en Buenos Aires, en el mes de febrero de 1951 (Cela, 1994: 80).

Pocos se pararon a pensar en el vano intento que supone tratar de poner puertas al campo, y demasiados creyeron, con los espectadores de Clagostro,³¹ que un truco afortunado sirve de base a todo un sistema de filosofía de la vida.

Pero sucede que el hombre a quien el arte no le deja vivir, el hombre que no vive los días porque le obsesiona excesivamente el resultado, el hombre que piensa en emplear su mente y su fisiología al servicio no del normal y lento y hermoso envejecimiento cotidiano, sino en la caza de persecución de un objetivo artístico o literario, quita fluidez, vida, a su obra – que nace muerta o moribunda–, y añade dolor, un dolor inmenso que en todo deja imborrable huella, a la vida que no logra jamás ver justificada: ni en la obra cuya obtención le obsesiona y nunca encuentra.

Que si es cierto –como nos asegura el novelista francés– que grandes obras de la literatura universal fueron escritas entre bostezos,³² mucho más noble resulta la postura del poeta inglés que, enamorado de los días, nos aseguraba: a mi obra dedico mi talento, mi genio lo reservo para la vida.³³

* * *

Y sucede que si el arte encadena al hombre, el hombre no es artista: es un simulador. Porque el artista encadena el arte y vive –trágica o jolgoriosamente– los días que le tocaron en suerte. Que jamás un artista pudo negarse a la bre-

³¹ Guiuseppe Balsamo, conde de Clagostro (1743-1795). Siciliano, se trataba de un estafador, adivino, supuesto médico e hipnotizador perteneciente a la corte de Luis XVI de Francia, decía vender un elixir de la eterna juventud.

³² Remitiéndonos de nuevo a Balzac, el novelista francés era famoso por escribir de noche, bebiendo cantidades ingentes de café. Llegó a escribir sobre esta bebida: “Los agudezas llegan como francotiradores; las figuras se construyen, el papel se cubre de tinta, porque la velada comienza y termina por torrentes de agua negra, como la batalla con la negra pólvora.” Se dice que bebiendo 50 tazas diarias escribió *La Comédie humaine* (1830-1850).

³³ De acuerdo con el testimonio de André Gide, en 1895 se encontró con Óscar Wilde en Argelia. El poeta y dramaturgo inglés le confesó: “He puesto todo mi genio en mi vida; en mis obras sólo he puesto mi talento” (ver Gide, 1990).

ve distracción de su obra, porque su obra la tenía tan firmemente sujeta, que ni por un instante pudo pensar en que su distracción le espantara como a una potranca desbocada que huye hasta perderse, leve nube de polvo, más allá del horizonte.

Y si un hombre no puede escribir seis cuartillas fuera de lo que él llama su obra, su espíritu tiembla de remordimiento por dejarse venir engañando.

Que no otro fin tiene, bien lo sabe Dios, quien sin estar dotado se obstina y se fuerza por hablar con los ángeles que dictan la poesía.

Idilios y fantasías (enero, 1945)

El ideal del hombre sano y fuerte, de acuerdo con la afirmación de Baroja, no es otra cosa que la acción por la acción. Acaba de publicar *El escritor según él y según los críticos* (1944), el primer volumen de sus memorias donde denosta de la crítica literaria, de sus detractores (Cela tampoco llevaba bien, por decirlo suavemente, las críticas de sus obras o de su persona). Quizá a esto se deba que la aproximación de Cela a Baroja es, más que crítica, un homenaje y un reconocimiento a su trayectoria, a su quehacer literario y vital.

Este breve ensayo parte de lo cotidiano –el escritor con la manta sobre las piernas, la boina calada, el despacho lleno de libros, la historia (1944) que parece irrumpir en la habitación con los visitantes mientras Baroja duerme. Faltan aún doce años para su muerte. El contexto remite a lo idílico, el espacio deseado, una especie de *locus amoenus* del escritor español de mediados del siglo XX.

Las fantasías son aquello que Baroja recrea o produce en quien lo lee. Azorín que lo pretende mirar desde una perspectiva crítica, pero que al cabo, desde el punto de vista celiano, debiera aproximarse a su obra a través del corazón. No se trata de una imagen falsamente romántica, sino del ánimo vital, el latido que es el sonido del mundo, la medida de las cosas, en el pecho del escritor, del ser humano. Azorín cree que Baroja es inamovible en las ideas, a pesar de su ánimo vagabundo, y sin embargo pierde de vista su disposición al cambio.

En este mismo orden de ideas, Cela advierte del error de Ortega, quien pretende negar la clara afirmación de Baroja que encabeza esta nota. El discurso orteguiano remite a un ideal, a una trascendencia que no se

encuentra en el escritor vasco, y pierde el pie del todo al final, cuando quiere identificar (o negar la identificación) entre el “hombre sano” y el propio Baroja, sujeto de carne y hueso y frágil ante la enfermedad.

La pretensión de identificar el cuerpo y la idea tiene un origen claro en la tradición judeocristiana, pero al mismo tiempo la identificación del autor con *nuestra* interpretación del texto puede dar lugar a equívocos.

Crear en un escritor, leer un escritor que sólo se corresponde con la idea que tenemos de él y no con su obra, al menos, o sus acciones es un error más frecuente de lo que solemos reconocer. Nuestro prejuicio nos determina, y es una lucha constante la que debiéramos afrontar cada día para intentar comprender, de la manera más enriquecedora posible, el mundo.

La idea que Cela propone, de nueva cuenta, es aproximarse a Baroja desde el corazón (el suyo, el nuestro), desde los aspectos vitales. Baroja es un hombre que aprecia la vida (como ánimo, como exploración, como realidad) y eso es justamente lo que transmite a sus obras, que Cela compara con *Rojo y negro* de Stendhal o *Crimen y castigo* de Dostoievski.

La vitalidad, la energía, ese “algo que hay que tener” Baroja lo posee y, sobre todo, lo transmite en sus libros. Es algo que no se aprende, es el talento y las tablas del escritor, el sentimiento o la fibra sensible.

En el colofón Cela aprovecha para criticar la falta de reconocimiento público de Baroja: a él que dio no le dieron (el premio Nobel, en el extremo de la escala). Pero la memoria literaria también lo recuerda, como a Cela en estos tiempos.

IDILIOS Y FANTASÍAS

Pío Baroja tiene una manta echada sobre las piernas. Está sentado en un sillón bajo, al lado de la salamandra, de espaldas a la ventana. Su despacho es una habitación rectangular, más bien amplia, cargada de muebles. En las paredes hay diez o quince cuadros y cuadritos al óleo. Unos son de su hermano Ricardo, otros de algún amigo de los tiempos del Colegio Español de París.

Es por la tarde, después de comer. Cuando entramos, don Pío está durmiendo en su butaca, la boina vasca ladeada sobre la frente.

—Sí; algunas veces se queda uno dormido. Como está caliente...

Por la ventana se ven las torres del Museo de Artillería, con sus tejadillos de pizarra y sus desconchados que forman como dibujos.³⁴

Don Pío tiene setenta años y más de setenta novelas.³⁵

Estamos en noviembre o diciembre de 1944. El mundo arde por sus cuatro costados. Todos los días mueren cientos de miles de hombres.³⁶

La calle de Alarcón, silenciosa, burguesa, tiene un suave arbolado urbano de acacias, de plátanos que llegan a la altura de los entresuelos.

³⁴ Su casa en Madrid, tras su exilio en París durante la guerra civil, estaba ubicada en la calle Ruiz de Alarcón, número 12, a espaldas del Museo del Ejército (Méndez Núñez, s/n), que desde 1932 se ubica en el antaño Salón de Reinos del antiguo Palacio del Buen Retiro.

³⁵ Baroja ha comenzado a publicar su autobiografía, en ocho volúmenes, *Desde la última vuelta del camino*; el último volumen, *La Guerra Civil en la frontera*, se publica de manera póstuma en 2005.

³⁶ La segunda guerra mundial, la cruzada de los niños según Kurt Vonnegut (1969), se acerca a su fin; con todo, el 2 de octubre de 1944 (semanas antes de la publicación de este artículo) es sofocado por los nazis el levantamiento de Varsovia, *Powstanie Warszawskie* en polaco (ante la indiferencia del Ejército Rojo, que se encontraba en la ribera opuesta del Vístula): más de 250 mil civiles fueron asesinados.

En la calle hace frío, mucho frío. La gente pasa presurosa, envuelta en sus gabanes y en sus bufandas. A las señoritas les debe subir un frío tremendo por las piernas.

* * *

Azorín nos lo advierte, allá por el año 12, en sus *Lecturas españolas*: “No clasifiquéis a Baroja en ningún casillero estético.”³⁷

Azorín quizá tenga razón, pero ¿no sería cosa de ir a don Pío, no por eliminación, sino directamente a lo más hondo, a buscarle el corazón?

Porque su estética..., “yo dividía mis entusiasmos –nos dice él mismo en sus *Divagaciones apasionadas*– entre Dickens y Dostoievski”.³⁸ Bien modesto su confesar. Azorín olvida al ruso entre las lecturas preferidas de Baroja y se acuerda, en cambio, de Poe, de Balzac, de Gautier.

Pero nosotros seguimos insistiendo: a Baroja hay que ir a buscarle el corazón, hay que quitarle de encima su manta, su echarpe, su chaqueta, su chaleco, su camisa. Hay que dejarle el vivo corazón al aire, porque Baroja es –a pesar de todo– el hombre de la cordialidad que consterna, que abruma. Y sucede que a él se ha querido llegar por el cerebro, y se ha errado el camino, se ha alcanzado una meta diferente.

“Desde luego, sospechamos –nos dice Ortega en el tomo I de *El espectador*–³⁹ que para el hombre de acción sano y fuerte la acción no es el ideal. El hombre sano y fuerte cree en muchas cosas, en un porvenir del mundo; tal vez en un credo religioso, político o filosófico; de todas suertes,

³⁷ Y continúa: “...Su pluma busca instintivamente dónde está la estupidez y dónde está la crueldad...” (Azorín, 1952: 137), afirmación que se podría hacer extensiva, si se me permite el atrevimiento, al conjunto todo de la novelística de CJC.

³⁸ “Benavente se inspiraba en Shakespeare, en Musset y en los dramaturgos franceses de su tiempo; Valle-Inclán, en Barbey d’Aurevilly, D’Annunzio y el Caballero de Casanova; Unamuno, en Carlyle y Kierkegaard; Maeztu, en Nietzsche y luego en los sociólogos ingleses; Azorín, en Taine, en Flaubert y después en Francis Jammes; yo dividía mis entusiasmo entre Dickens y Dostoyevski” (Baroja, 1976a: 497).

³⁹ Ortega, 2005: 232.

en una idea. La acción es más bien –añade– el ideal de Baroja, que no es sano y fuerte, sino acaso reumático y dispéptico.” Que es justamente lo contrario de lo que Baroja piensa con el corazón. “El ideal del hombre sano y fuerte no es otra cosa que la acción por la acción.”⁴⁰

Ahora que ate quien pueda esas dos moscas por el rabo.

Y Baroja, ese hombre que el Azorín de *El paisaje de España visto por los españoles*⁴¹ nos presenta errabundo e incoercible, como incapaz de consentir a nadie que pueda detener sus pasos, nos dice en un artículo al que llamó *La insensatez y la cuquería*: “Tampoco estoy muy aferrado a las teorías y me siento dispuesto a cambiar.”

¿Por qué, pues, ese divorcio entre el Baroja que es y el que algunos han visto? No lo sé, no es ésta la ocasión de atar cabos, sino tan sólo la de ir contando, poco a poco, a la pata la llana,⁴² entrañablemente, esas sugerencias que, como nubecillas de vaho, saltan un instante ante nosotros para, en otro instante, desaparecer. E idénticamente, fantásticamente si gustáis, casi fantasmagóricamente, ir viendo claro, unas veces mas, otras menos, aquí y allá, para írselo contando a las gentes.

* * *

En un trabajo recogido en *Las horas solitarias*, en un trabajo que don Pío llamó “Sobre la manera de escribir novelas”⁴³ nos afirma nuestro hombre que la cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo, o sentimiento, o algo que hay que tener, pero que no se adquiere.⁴⁴ Yo creo que estas palabras, tan claras y tan sencillas, resumen todo el profundo pensar de un

⁴⁰ Baroja, 1979: 578.

⁴¹ “Pío Baroja se nos aparece como un hombre errabundo e incoercible; nadie puede detener sus pasos, ni hay fuerza humana que le obligue a torcer su juicio” (Azorín, 1959: 36).

⁴² Se dice de la manera de hablar o de comportarse con gran sencillez, naturalidad y confianza, sin cumplidos o afectación exagerada.

⁴³ Baroja, 1976b: 252-254.

⁴⁴ La cita es tomada, palabra por palabra, del texto de Baroja, 1976b: 253.

novelista sobre la novela. Contra la muerta, la fría, la blanda literatura que se sacan con fórceps de la cabeza quienes jamás han logrado un parto normal, estas palabras vienen a sernos como una esperanza de que la recta senda vuelva, una vez más, a recorrerse. Porque si no fuera por la vida que tienen, novelas como *Le rouge et le noir* o *Crimen y castigo* serían muy poca cosa, ya que lo que salva al novelista es lo que pone como tal y no se puede aprender.⁴⁵

* * *

Pío Baroja tiene una boina negra sobre su blanca cabeza. Como es invierno y hace frío...

Pasea por su amplio despacho, para arriba y para abajo, buscando un libro que nos quiere enseñar, cerrando las maderas de las ventanas, encendiendo la luz. La tarde ya declina. Los cristales de las torres del Museo de Artillería brillan con los últimos reflejos del sol...

Y a don Pío, que dio, no le dieron.⁴⁶ Pero, en cambio, porque no olvidó, le recordaron.⁴⁷

⁴⁵ Esta oración también es literal.

⁴⁶ En 1989 (cuarenta y cuatro años más tarde) CJC comenzó su discurso de recepción del Nobel con una frase en el mismo sentido: "Mi viejo amigo y maestro Pío Baroja, que se quedó sin el Premio Nobel porque la candelita del acierto no siempre alumbra la cabeza del justo..." (Cela, 1995: 134).

⁴⁷ Fuera de España, para dar una idea de su proyección, fue admirado por John Dos Passos, quien dijo de él en *Rosinante to the Road Again* (1922): "He can use the vast power of knowledge which training has given him only in one way. His great mission is to put the acid test to existing institutions, and to strip the veils off them. I don't want to imply that Baroja writes with his social conscience. He is too much of a novelist for that, too deeply interested in people as such. But it is certain that a profound sense of the evil of existing institutions lies behind every page he has written, and that occasionally, only occasionally, he allows himself to hope that something better may come out of the turmoil of our age of transition. ... Baroja has felt this profoundly, and has presented it, but without abandoning the function of the novelist, which is to tell stories about people." (ver Dos Passos, 1922), y por Hemingway, quien junto con Cela fue uno de quienes llevaron en hombros el féretro de Baroja.

Otra vez Marruecos en nuestra literatura (abril, 1945)

En 1945 suceden en España, en su relación con Marruecos y el mundo árabe, que vale la pena mencionar. Se funda la Casa de Marruecos, en Granada, dependiente de la Escuela de Estudios Árabes, creada en 1932 bajo la dirección de Emilio García Gómez. Además de hospedar alumnos marroquíes que acudían a diversos centros de enseñanza y Facultades de Granada, otros cursaban sus estudios en la propia escuela, con la intención de prepararlos para obtener un título equiparable al que se concedía en el Centro de Estudios Marroquíes de Tetuán.

El gobierno español, que a partir de la ocupación alemana de Francia en 1940 había ocupado Tánger, la abandonaría con el final de la segunda guerra mundial, a mediados del año. El Protectorado español en Marruecos toma otro cariz (a partir del informe de Luis Carrero Blanco, 1945), el cual conduciría al cabo, en 1956, a la independencia de Marruecos (sin contar la región sudsaariana).⁴⁸

La importancia de esta reseña de Cela, que simple y llanamente pudiera dar noticia de la publicación de una nueva novela, se debe a dos aspectos: el primero, que establece –sin otro afán que establecer mal que bien los parámetros que determinan el comentario– una tipología de las temáticas literarias posibles.

Con otros tantos escritores, Vladimir Nabokov, en su *Curso de literatura europea*, había señalado al autor como centro y determinante, que no a los temas, de acuerdo con las siguientes categorías:

⁴⁸ Por otra parte, como si fuera una noticia actual, las relaciones de España con el mundo árabe se estrecharon a finales de los años 40 y principios de los 50, a partir de dos hechos: que España no reconoció al estado de Israel y que éste votara abiertamente a favor del boicot de las Naciones Unidas a España en 1949.

Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro, y como encantador. Un buen escritor combina las tres facetas; pero es la encantador la que predomina y la que le hace ser un gran escritor. (Nabokov, 1982: 26)

La propuesta celiana parte de otras consideraciones, al parecer está enfocada a los textos pero, al cabo, son los autores quienes se encuentran *vinculados* a sus creaciones, de modo que no se habla del autor en genérico, sino en tanto productor de obras concretas. Sin embargo, a falta de ejemplos la aproximación a esta tentativa clasificatoria se torna general, y permanece en la superficie.

Cela señala dos grandes *finés* de las obras literarias, que pueden ser de impaciencia (Baroja, Stendhal y Dostoievski) o de descanso (Rabindranath, Jammes, Galsworthy, Tolstoi). La impaciencia es vital, cuestiona el mundo, desespera por escribirlo y reconformarlo en la obra literaria. El modo en que se manifiesta: la obsesión, la inquietud y la desazón, se encuentran en el proceso literario todo, en el creador, en la escritura, en la obra, en la lectura, en el lector. Leer es *dar* y *participar del* sentido.

El llamado por Cela *descanso* literario (el texto lírico, el poético sin más, el que otorga consuelo, o el que tiende a la depresión) remite en su perspectiva a escritores que, a pesar de sus reconocimientos y éxito literario (premio Nobel incluido), conciben la literatura sólo como un goce, distracción o *utilidad* similar. Es claro que su propia literatura se decantaba por la impaciencia, una suerte de inconformismo frente al mundo y la literatura, indisolubles.

No falta una precisión celiana, que remite a lo que escribió en su

momento en “*Ban-Goo-Ko*” y que defendería en el resto de su obra: su desprecio de “los temas de intriga y aquellos otros de desenlace supuesto”, esto es, las novelas de espionaje, diríamos ahora los *thrillers*, y las novelas policiacas que tienen como personaje central a un Poirot o a una miss Maple, con sus dotes deductivas y su nulo interés en competir, todo hay que decirlo, con la Gran Literatura. La intencionalidad es otra, el entretenimiento, como parte de las exigencias de un mercado ¿lector? creciente.

El segundo aspecto que vale la pena destacar es la recuperación de un volumen de relatos que transcurre en Marruecos –una *otra* mirada sobre esa *otra* geografía–, cuando todavía era reciente la rendición de Abd el Krim (el 27 de junio de 1926) ante los legionarios dirigidos por Franco y los regulares de Tetuán y Larache (hasta 1956 no se reconoce la independencia de Marruecos, pero aún entonces se mantienen como territorios españoles Ifni, el Sahara del sur, Ceuta y Melilla).

Por supuesto que no es fortuito que Cela comente este volumen, que presenta García Figueras, general de absoluta confianza de Franco, condecorado de Marruecos, de África desde su evidente perspectiva colonial. La reseña es un guiño al régimen, un quedar bien sin que lo parezca (como si hablar de una u otra literatura, o callar, no fuera claramente una posición política).

Destaca el hecho de que se hable de Marruecos, se escriba y se lea sobre Marruecos, en español y desde una visión (y una lengua) europea, porque recordemos que el esfuerzo de Hércules se concretó en la separación de los dos continentes, según el mito grecorromano; y la división llega hasta nuestros días, como espacios geográficos, históricos y económicos distintos. Con todo, en el texto celiano prevalece cierto exotismo en la intención, cierto prejuicio que trivializa o torna ideal (“en aquellos misterio-

sos y recónditos ambientes”) la concepción de Marruecos ante los ojos de los españoles.

No es hasta más tarde, con libros como los que dio a conocer Paul Bowles (*A Hundred Camels in the Courtyard*, 1962; *The Time of Friendship*, 1967),⁴⁹ cuando en cierta medida la mirada anglosajona centra su atención en este espacio, esta cultura, intentando despojarla de su *maravilla* ante los ojos fascinados y aterrados por la *otredad*.

Para cuando Bowles escribe sus cuentos el norte de África (idealizado y trivializado por la visión romántica de la película *Casablanca* de 1942), Marruecos es, de manera más o menos cierta un país (reconocido por España el 7 de abril de 1956, a pesar de las protestas del ejército, entre otros del general García Valiño, alto comisario); en gran parte, ello se debió a que España perdió la ciudad de Ifni por la fuerza (por intervención de la ONU, en 1969) y tuvo que devolver, forzada por la famosa Marcha Verde, el Sahara del sur.

⁴⁹ Ver Bowles, 1987.

OTRA VEZ MARRUECOS EN NUESTRA LITERATURA⁵⁰

Podemos, para llegar a entendernos, dividir los temas literarios, muy a [sic] *grosso modo*, de la siguiente manera:

A) DE IMPACIENCIA:

- a) Obsesionantes. – Baroja.
- b) Inquietantes. – Stendhal.⁵¹
- c) Desazonadores. – Dostoievski; y

B) DE DESCANSO:

- d) Líricos. – Rabindranath.⁵²
- e) Meramente poéticos. – Jammes.⁵³
- f) Consoladores. – Galsworthy.⁵⁴
- g) Depresivos. – Tolstoi.

Ni qué decir que esta clasificación no la juzgo, ni con mucho, definitiva –y, mucho menos, completa– y que los autores que coloco de ejemplo en cada uno de los casos lo hago a título exclusivamente tópico,⁵⁵ remitiéndome a

⁵⁰ Ver Martín de la Escalera, 1945.

⁵¹ Para entender la difusión y la recepción de la obra de Stendhal en España, ver Ballano, 1993.

⁵² Ver Castelltort, 1964.

⁵³ Francis Jammes (1868- 1938). Poeta y prosista francés perteneciente al movimiento simbolista. En 1895 publica por cuenta propia su primer libro, que es recibido con admiración por escritores tan disímiles como los de Mallarmé, André Gide; Paul Claudel diría de él en 1930 que era “el único y quizás el último poeta que representaba aún en Francia el don gratuito y divino de la poesía”. Influyó en la obra de jóvenes como Saint John-Perse, Alain-Fournier, Jules Superville y François Mauriac (ver Teillier, 1968).

⁵⁴ John Galsworthy (1867- 1933). Novelista y dramaturgo inglés a quien se le otorgó el Premio Nobel en 1932 (ver Arbó y Fernández de la Reguera, 1962).

⁵⁵ Del griego *τοπικός*, a modo de fórmula o cliché fijo y admitido en esquemas formales o conceptuales.

sus facetas más características y sin aludir para nada a ningún exponente literario concreto. Creo que tampoco habrá que aclarar que los temas de intriga y aquellos otros de desenlace supuesto los consideramos un poco en el extrarradio de la literatura.⁵⁶

Pues bien: el libro que me sugiere estas líneas,* un libro de cuentos marroquíes bellamente trazados –quizá con más instinto que conocimiento, con más intuición que sabiduría–, es posible que cupiera alojarlo, por su tema y por la forma en que éste se desarrolla, en el grupo primero: entre los “obsesionantes”.

Buena cosa me parece que un libro requiera ser leído de un tirón sin conceder ni una sola pausa al espíritu, los sentidos en tensión aplicados al mejor entendimiento de lo escrito.

En éste, su autora, la señorita Carmen Martín de la Escalera, logra hasta tal extremo captar la atención del lector, que consigue su difícil intento de hacerlo pasar de una situación a otra sin que por un momento tan sólo aparezca la fatiga. Y del amor al niño, nos conduce al voluntario sacrificio de la muchacha, al resignado acontecer de la hembra que ve a los hombres sin remedio, a la exaltación del hombre que, si no supo hacerse amar, consiguió despertar la gratitud; todo ello con maestría, con cautela – como en el gran estilo, con emoción y con buena salud literaria, lo que no es poco, ciertamente, y lo que tantas veces echa de menos el honesto lector.

⁵⁶ Remite a las novelas suspense y policiacas; quizá ha perdido de vista, o no le quiere conceder la debida importancia al hecho comprobado de que los autores más publicados (podemos suponer, guardando las distancias, que también más leídos más allá del ámbito escolar) en la España de la posguerra fueron George Simenon y Agatha Christie (Conte, 1984).

* *Fatma*. Colección de cuentos marroquíes, por Carmen Martín de la Escalera.

Antes de poner punto a estas breves notas quiero caer –aunque no sea más que ligeramente– sobre lo que es posible sea el valor más auténtico del libro: estoy hablando de su indudable autenticidad.

Después de conocer tanta y tanta torcida versión de la vida y las costumbres, de la geografía y de los tipos marroquíes, llega este libro, vivido amorosamente, cariñosamente, en aquellos misteriosos y recónditos ambientes, a colocar muchas cosas en su sitio y a aclararnos otras muchas oscurecidas casi siempre por la torpe niebla del tópico. La buena causa del mejor conocimiento de Marruecos tiene una indiscutible valedora en la señorita Martín de la Escalera.

El libro lleva un interesante y extenso prólogo de García Figueras⁵⁷ –buen conocedor, entre los mejores, del tema tratado– y va ilustrado por el dibujante de temas marroquíes Mariano Bertuchi:⁵⁸ dos aciertos de elección.

⁵⁷ Tomás García Figueras (1892-1981) Militar jerezano, especialista en temas africanos, pasó gran parte de su vida en Marruecos, ocupando distintos cargos. Dada su amplia experiencia en el norte de África, Tomás García Figueras formó parte del equipo que en 1940, bajo la dirección de Ramón Serrano Suñer, preparó la entrevista entre Franco y Hitler.

⁵⁸ Pintor granadino (1884-1955), contemporáneo de José María Rodríguez Acosta y José María López Mezquita. Expuso en 1900 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Su estrecha relación con Marruecos, donde fijó su residencia a principios de los años 20, se evidencia entre otras cosas en la amplia colección de sellos de correos del Protectorado de Marruecos inspirados en sus pinturas.

Un libro de Cervantes (octubre, 1946)

A fines de 1945 Castalia publica *El celoso extremeño* en una edición de lujo, en español, francés e inglés, dirigida a coleccionistas.⁵⁹ La editorial Castalia había sido creada por Amparo Soler ese mismo año, y este título constituyó el prelude de lo que sería su colección Clásicos Castalia, iniciativa de Antonio Rodríguez-Moñino, profesor de la Universidad de Berkeley (Estados Unidos), cuyo expediente de depuración caducó en 1966.

Este texto es una muestra del modo en que Cela apreciaba los libros, no sólo por su contenido, por las obras literarias impresas en sus páginas, sino también como objetos preciados, resultado de la paciente labor de un editor cuidadoso.

Es lugar común afirmar que los escritores aprecian los libros por sí mismos y los atesoran, pero vale el ejemplo del propio Baroja, quien en sus memorias señala que las obras que había leído las iba dejando atrás como objetos sin valor.

Destaca por otros dos aspectos esta referencia: para señalar la incipiente labor de nuevas editoriales, que buscan establecerse como empresas rentables en la inmediata posguerra (miserable, con pocos recursos, incluido el papel para la impresión, con un alto porcentaje de analfabetismo), y por otra parte, el hecho de que la participación de Rodríguez-Moñino (a quien Cela alaba, reconociendo su erudición y trabajo editorial) en esta empresa no puede ser casual, teniendo en cuenta que su labor académica se había visto coartada por el régimen franquista.

⁵⁹ En la Biblioteca Nacional de España se conservan los tres títulos: *El celoso extremeño de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, con prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino; *Le Jaloux extrémadurien des Nouvelles exemplaires de Miguel de Cervantes*, con prefacio de Paul Guinard y *The jealous husband from the exemplary novels of Miguel de Cervantes*, prologado por Walter Starkie, las tres ilustradas con once láminas de Andrés Lambert.

Más tarde, en 1968 Antonio Rodríguez-Mouñino ingresó a la Real Academia de la Lengua Española, si bien había sido rechazado dos veces, en 1960, por motivos políticos. En la segunda ocasión, a la Academia llegó la advertencia de cómo el Gobierno vería con “sumo desagrado la elección de aquel candidato”, aunque Gregorio Marañón lo respaldó y once académicos alzaron su voto en blanco: Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, José María Cossío, Vicente García de Diego, Pedro Laín Entralgo, Palacios, Gerardo Diego, Cantón, Vicente Aleixandre y Camilo José Cela.

Este libro de Cervantes es sólo un signo de su labor de profunda erudición, y por supuesto, de cómo Cela la reconoce y hace suya, en la medida de sus posibilidades y de sus intereses; no se trata de que coincidieran en posturas políticas o ideológicas, sino de que compartan una práctica, la producción de libros, y la pasión del intelecto.

UN LIBRO DE CERVANTES

El lector coge el libro con mimo, cuidadosamente. Antes, al volver de la calle, se había lavado las manos.

Venía ya pensando, en el tranvía, en leer el libro, en pasar las hojas cautelosamente, en entretenerse mirando los aguafuertes o viendo cómo, en todo el texto no había ni una sola letra partida ni dos letras en distinto tono de negro. El lector es un buen aficionado al libro noble, al libro en que la edición sirve esmeradamente a la altura del contenido. El lector ama el libro de lujo; es, en realidad, el único lujo que le llama la atención. Tiene pocos, cierto es, pero bien guardados y bien cuidados. De vez en vez hojea alguno, lo mira y lo remira. Lo lee a trozos y lo vuelve a dejar, en su estuche de tela, sobre el estante.

El libro que hoy coge el lector es *El celoso extremeño*, de Cervantes.⁶⁰ Con él bajo el brazo, el lector se sienta, lo más cómodo que puede, en su butaca de al lado de la ventana. La luz de la tarde es suave, y en la casa, por rara casualidad, no se oye ni un ruido.⁶¹ Podría notarse el vuelo de una mosca.

El libro va impreso en papel de tina, en hermoso papel con barbas.⁶² En la portada se lee que los aguafuertes son de Andrés Lambert,⁶³ y que las presentaciones de las ediciones francesa e inglesa corresponden a Paul

⁶⁰ *El celoso extremeño de las novelas ejemplares de Miguel de Cervantes*, prólogo de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia del Cid: Castalia, 1945. Se trata de una edición de bibliófilo, numerada, impresa en español, francés e inglés.

⁶¹ Este fragmento remite, de nueva cuenta, a *Si una noche de invierno un viajero...*, sendos ejemplos de la posmodernidad, la literatura que habla de sí misma y de sus orillas.

⁶² Bordes desiguales del papel de tina, fabricado a mano a partir de una solución de fibras vegetales obtenidas de trapos de algodón, lino, cáñamo o ramio.

⁶³ Artista suizo radicado en Xàbia (Alicante) en la primera mitad del siglo XX.

Guinard⁶⁴ y a Walter Starkie.⁶⁵ También se dice que el prólogo es de Antonio Rodríguez-Moñino.⁶⁶ El cuidado del texto y de la edición, aunque no se dice, se adivina que también es de él. Antonio Rodríguez-Moñino, extremeño, como el personaje de Cervantes, y celoso como nadie de la mejor tradición de su oficio erudito, da a sus libros un aire personal, un aire como de familia, que los diferencia de todos los demás. El lector tiene tres o cuatro libros de Rodríguez-Moñino o editados por él. Los libros tratan los temas más varios, temas que muchas veces no son de la mejor afición del lector, y, sin embargo, el lector los tiene como unas de las más preciadas y queridas piezas de su biblioteca.

Este libro que hoy toma el lector en sus manos tiene más adelante el escudo de Alba, a quien va dedicada la edición. El lector, ante el dibujo, suave como de finísima plumilla, siente deseos de pasar la yema del dedo sobre él, como para cerciorarse de que la tinta está seca y la página se puede pasar ya sin cuidado.

El lector, con el libro abierto sobre las rodillas, levanta unos instantes la cabeza y piensa en cómo los antiguos oficios han sido hoy olvidados o casi olvidados. En cómo el de impresor, por ejemplo, ha tenido que refugiarse hoy en estos textos de selección, en los que si todo sale bien –o, mejor que bien, perfecto– es merced a la dedicación que de sus mejores años

⁶⁴ Historiador del arte francés, director del Instituto Francés de Madrid antes de la guerra civil, hecho por el cual marchó a país. En abril de 1939 regresó a Madrid para reabrir las instituciones educativas francesas y como director de la Casa de Velázquez, residencia de becarios y artistas franceses en España.

⁶⁵ Walter Starkie (1894-1976). Escritor e hispanista irlandés. En las décadas de 1920-1930 viajó por Europa y América. Fue profesor de español en Dublín y director del Instituto Británico en Madrid entre 1940 y 1952. En 1948 se editó el volumen *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*, Barcelona: José Janés, en el que participó Cela además de Menéndez Pidal, José María Cossío, Leopoldo María Panero y Gerardo Diego, entre otros.

⁶⁶ Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970) erudito, bibliógrafo y filólogo español.

hacen estos hombres beneméritos, pacientes, buenos, aunque malhumorados a veces, que se llaman eruditos.

La lectura de la novela de Cervantes es, en una edición así, en la que nada, ni aun las ilustraciones, que a veces perturban la buena paz de un libro, distrae del pie mismo de la letra; la lectura, decimos, de esta novela es, en estas páginas elementalmente nobles, algo sobrecogedor.

No creemos que Carrizales o Leonora, Loaysa o la dueña Marialonso,⁶⁷ pudieran haber encontrado jamás mejor ni más bello camino para hablar con nosotros, los que vinimos detrás.

El lector, sumido en cavilaciones casi profundas, se levanta y deja el libro, abierto por la mitad, sobre la mesa. Por la ventana se ven las primeras luces eléctricas de la noche. El libro tiene, mirado algo a distancia, un cierto aire de estar como fuera del tiempo. Las páginas ligeramente ahuesadas, parecen las páginas de un viejo libro de oración, y la mancha del texto, de un negro exacto y uniforme, semeja un cielo alegre poblado de idénticas golondrinas.

El lector ha cerrado su libro y lo ha metido de nuevo en su estuche de tela. Con él en la mano se vuelve lentamente hacia la estantería. El libro, que guarda, hermético, un secreto, el secreto de las cosas bien y fácilmente terminadas, se queda echado sobre la tabla, al lado de una estatuilla. El lector, al abandonar la habitación, antes de apagar la luz, lo vuelve a mirar por última vez.

⁶⁷ Personajes todos de *El celoso extremeño*.

*Alguna ligera cualidad (junio, 1949)*⁶⁸

En el panorama de la posguerra española André Gide no es un escritor cualquiera. Que Cela se refiera a sus opiniones sobre el novelista, recogidas gracias a un mecanismo metadiscursivo en *Los monederos falsos*,⁶⁹ puede decirnos algo sobre cómo se leía a Gide en ese momento en España, teniendo en cuenta en primera instancia que el año anterior le ha sido otorgado el Nobel de literatura.

¿De qué modo se publicaba y leía durante el franquismo a un escritor con antecedentes comunistas? André Gide fue uno de los organizadores del I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en el Palais de la Mutualité de París entre el 21 y el 25 de junio de 1935; fue memorable su discurso, *Defensa de la cultura* (Gide, 1981), pronunciado ante más de tres mil asistentes.

En el segundo congreso (celebrado en Valencia, Madrid –bajo el fuego golpista– y Barcelona, entre el 4 y el 11 de julio de 1937)⁷⁰ uno de los temas que suscitó más polémica fue la expulsión de Gide, considerado fascista por el libro que escribió a su vuelta de la URSS (Gide, 1936):

⁶⁸ En este año José Suárez Carreño obtiene el premio Nadal por su novela, *Las últimas horas*, considerada junto con *La colmena* de CJC y *La noria* de Luis Romero, el inicio de lo que se llama la novela social española (ver Sanz Villanueva, 1980).

⁶⁹ "... curiosa y admirable narración que incluye un análisis del género narrativo." (Borges, "André Gide. *Los monederos falsos*", 2005: 951).

⁷⁰ Se escribe en España, en agosto de 1937: "... su tarea activa, no de anti sino de pro, la que ya ejerció André Gide en el I Congreso y que el mismo André Gide, ausente del segundo, ha vuelto a presentar con la publicación de su libro *Retouches* sobre su viaje a la Unión Soviética." (Barga, 1937: 6). La perspectiva es parcial y tendenciosa, y en muchos sentidos se vendría por tierra ante las pruebas de que el estalinismo era tan terrible como cualquier otra dictadura ("Sí: dictadura, evidentemente, pero de un hombre, no de los proletarios unidos, no de los sóviets.", afirma Gide); varios de los asistentes al segundo congreso, detractores de Gide, acabaron desencantados del comunismo (por ejemplo el alemán Gustav Regler, exiliado en México) o reclusos en un gulag, en Siberia (como Koltzov, corresponsal de *Pravda*).

... ni por el fascismo ni por el lado soviético había alternativa para la inteligencia. Bastaba leer el libro para convencerse. ... Es el centro de las disputas en cenáculos y cafetines, los tirios lo utilizan glosan y manipulan y los troyanos lo crucifican sumariamente. El *gran escritor* que antes había ingresado al PC francés se había convertido ahora en el *repugnante pederasta* que regresó de la URSS. (Sheridan, 2004: 204)

Este precedente ayudó a que Gide se trocara, de la noche a la mañana, en un autor *tolerado* por el régimen de Franco. Entre 1939 y 1949 se editan o distribuyen menos de diez libros suyos en España, y en los años siguientes sucede lo mismo. Se le conoce por ediciones francesas, además de alguna que llega desde Buenos Aires, y poco más.

Para conocer su *presencia* en las letras españolas, baste una breve relación a la prensa de la época (no exhaustiva, sino sólo indicativa del estado de las cosas), que además permite apreciar de qué modo se leía su obra antes de la guerra civil y durante la dictadura. Quienes critican su obra, además, eran en un principio republicanos, que se habían opuesto en su momento a la dictadura de Primo de Rivera.

Eduardo Gómez de Baquero⁷¹ escribió una reseña, “La novela pervertida” (1926: 5) del libro al que hace referencia Cela, *Los monederos falsos* (si bien habla de la edición francesa). Su comentario parte de lo prudente, “André Gide es un gran escritor, un prosista excelente ...” pero puntualiza su apreciación: “El que Gide sea un escritor notable no implica que sea un buen novelista. Posee el arte formal de la literatura, el arte literario, pero no

⁷¹ Escritor y periodista español, que bajo el seudónimo *Andrenio* sucedió a Clarín en *El Imparcial*, donde colaboró con artículos de crítica literaria. Más tarde colaboró en *El Sol*, donde defendió la democracia frente a la dictadura de Primo de Rivera. Entre 1924 y 1929 fue académico de la lengua, a donde ingresó con el discurso *El triunfo de la novela* (1924).

el arte formal específico de la novela". Más adelante, a modo de guinda, extiende su desagrado frente a las temáticas que aborda este "ciudadano de una extraña Ginebra, con relentes de Sodoma"; considerándolo como escritor perfecto, considera que sus textos son "flores venenosas ... monstruosas ... hongos". Un año más tarde Carlos Esplá⁷² comenta en unas cartas desde París la discusión entre Gide y Henri Beraud⁷³ sobre la literatura *pura* (la de Gide) y la literatura a partir del periodismo, quizá más vital o coloquial pero al tiempo más efímera.⁷⁴

Pero es hasta diciembre de 1947 cuando un miembro destacado de la Real Academia de Historia, Fernández Almagro (1947: 1), rescata la figura de Gide, reflexionando sobre él como intelectual, destacando sobre todo su proceso de *cambio*, su desencanto ante la URSS, dado que "al siniestro fulgor de la luna roja hubo intelectuales que creyeron salvarse ... siguiendo el camino de Moscú (ya se había comentado en otras ocasiones su *sabio* cambio de decisión en relación a la Unión Soviética, pero siempre de manera tangencial). André Gide fue de esos. ... Pero volvió decepcionado: estaba previsto ..." Lo único que lamenta Almagro es que no se incline el francés por la "verdad religiosa", que no sea uno más de esos "grandes conversos".⁷⁵

⁷² Carlos Esplá Rizo (1895- 1971). Político y periodista español, secretario de Vicente Blasco Ibáñez y colaborador de *La Vanguardia* y *Mirador de Barcelona* y de *El Heraldo de Madrid*, *El Liberal* y *El Sol*, de Madrid, entre otros diarios. Fue ministro de propaganda en el segundo gobierno de Francisco Largo Caballero (5 de noviembre de 1936-17 de mayo de 1937) y miembro del Consejo Superior de Seguridad en la Segunda República. Murió en el exilio, en México, tras trabajar como traductor para la ONU.

⁷³ Novelista y periodista francés (1885-1958).

⁷⁴ Se habla en otras notas de los años 30 de la celebración de los 60 años de Gide, a quien se considera un esteticista; de su viaje a África (filmado a modo de documental) en compañía de Marc Allegret; la influencia de Dostoievski en su obra; en 1936 se exalta su activismo político en pro de un pretendido comunismo.

⁷⁵ En agosto de 1949 (un par de meses después del ensayo de Cela) en Galicia se publica una nota sobre el escritor octagenario, en *La noche. Suplemento del sábado*. Su autor es Antonio Bonet Correa (especialista en el arte barroco y autor de numerosos libros y artículos sobre arquitectura y urbanismo en España e Iberoamérica; dirige la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid), quien por esas fechas estudiaba historia del arte en la Sorbona de París, donde se desempeñó como profesor ayudante.

No creo disparatado afirmar que parte de este entusiasmo, de signo negativo, frente a la novela de Gide fuera justamente la que aproximara a Cela a su lectura, ávido siempre de la transgresión, de dar la nota, de aprender otros modos de escribir, novelas o como quiera que convengamos en llamar las narraciones que se venden como tales. Además, es un signo de reconocimiento que en sus memorias (Cela, : 15) el escritor recuerda que en 1925 se publicó *Los monederos falsos*, el mismo año que *Manhattan Transfer*, de Dos Passos y *El proceso*, de Kafka, “que llevaba ya un año muerto”.

ALGUNA LIGERA CUALIDAD...

Alguna ligera, casi alada cualidad. No más que alguna ligera cualidad. Tal vez sea pedir demasiado...

El escritor, sentado ante las cuartillas en blanco, no está en vena de inventar vidas divertidas, famosas hazañas, desaguisados⁷⁶ pintorescos. El escritor ha puesto fin, aún no hace muchas horas, a una novela que le tuvo obsesionado durante semanas enteras,⁷⁷ durante meses enteros, incluso durante varios años enteros, y su inventiva parece haberse acabado de pronto, agostado de repente, secado de golpe: como un amor, como un viaje, como la vida misma.

El escritor, acodado sobre su mesa de trabajo, está más bien en trance de divagar, de pensar en general, como el héroe de Priestley,⁷⁸ de esperar pacientemente a que vuele por los aires, como un regalo, la madura manzana de todos los descubrimientos: del pecado, de la gravedad.

El escritor, a su propio y escaso juicio, es hombre inclinado a la holganza⁷⁹ y con una vocación sin límite por la vida antisocial, deambulatoria, un poco errabunda, siempre desligada. El ideal humano del escritor muy bien pudiera ser el gorgotero⁸⁰ que vende cintas y alfilerillos de colores de pueblo en pueblo, el vagabundo que va alimentando al hambre por los caminos que jamás acaban, el mendigo que enseña amargas lepras violeta de romería en romería, de feria en feria, de función en procesión.

⁷⁶ Hechos contra la ley o la razón.

⁷⁷ Muy probablemente, la primera versión de *La colmena*, cuya última revisión el escritor concluye en 1950.

⁷⁸ James Golspie, protagonista de Priestley, *El callejón del ángel* (1946) Barcelona: Luis de Caralt.

⁷⁹ Al descanso, al placer, el contento, la diversión y el regocijo.

⁸⁰ Mercanchifle o buhonero, hombre que va de pueblo en pueblo vendiendo cosas menudas.

El escritor, paseando la vista por las azoteas con los ojos un poco entornados, con el humeante cigarrillo pegado de los labios y la pluma de escribir casi reventándole en la mano, piensa y recuenta, sin un entusiasmo excesivo, las cualidades que debieran ornar el alma de los escritores: el trabajo, la limpieza de espíritu, las miras altas.

Las cualidades teóricas, ideales, óptimas, del escritor, no suelen darse entre escritores. Y, sin embargo, la función literaria es una función moral, no estética; una función que debe enseñar algo, que no ha de quedarse en el puro artilugio. En última instancia, la estética también tiene su substrato aleccionador. Por eso permanecen Berceo y Villon, Boileau y Maquiavelo, Cervantes, los rusos del XIX, Dickens, Balzac.⁸¹

Pero esta función moralizadora –esta función que da moral a las gentes para resistir– no siempre está servida por una actitud moral, por algunas ligeras cualidades. Ésta es la gran palanca de la literatura: que predica sin dar trigo ni ejemplo.⁸²

El cínico André Gide⁸³ se equivocó al simular creer su propia paradoja: “Tiene usted todas las cualidades del literato: es usted vanidoso, ambicioso, hipócrita, egoísta, voluble...”⁸⁴ Y es que André Gide había olvidado –a fuerza de creer que las letras se apoyan en la lógica y en la

⁸¹ Traza una simplista pero clara perspectiva cronológica, desde el origen de los textos escritos en español, con una intención religiosa, hasta la novelística burguesa, occidental, del siglo XIX, que podríamos llamar moderna. Destaca en esta relación de escritores que Cela aún no muestra predilección por Quevedo, sobre Cervantes.

⁸² De acuerdo con el *Refranero español* (Barros, 1953: 363) este refrán se refiere a que es sencillo dar un consejo, cuando quien lo da no tiene que seguirlo.

⁸³ Se refiere a la novela *Los monederos falsos*, en la traducción de Julio Gómez de la Serna (1934), dado que Cela no leía francés.

⁸⁴ “ – ¿Quiere usted que le hable con franqueza, querido? Tiene usted todas las cualidades del literato: es usted vanidoso, hipócrita, ambicioso, voluble, egoísta...

– Usted me confunde.

– Sí, todo eso es encantador. Pero no será usted nunca un buen novelista.

– ¿Por qué?

– Por que no sabe usted escuchar.” (Gide, 1970). ¿No habría ironía en este fragmento?

retórica- que el mero artilugio literario, el puro juego de palabras, el ágil crucigrama de los dobles o triples sentidos, jamás pasa de ahí: de estirarse hasta morir como una pescadilla, o como una multicolor bicha de mazapán, mordiéndose la cola.

Se hace cada día más patente -piensa, vagamente, el escritor- el divorcio entre la literatura y lo literario, después de rota, hace ya años, la infeliz coyunda⁸⁵ de la literatura y lo literario con la vida literaria, ese elegante fraude. Aún no es fácil de explicar, no ya en España, sino en el mundo entero, el pernicioso efecto que, sobre las letras, ha causado lo literario, que es algo así como el profesionalismo aplicado a donde no cabe: al gesto heroico, por ejemplo, o al hallazgo más insospechado y más imprevisto.

El gesto heroico o el hallazgo insospechado, imprevisto, pertenecen, como el aire, a todo el que respira y, paralelamente, todo el que respire puede llegar a héroe o a descubridor, que de la misma pasta nos hizo Dios a todos, siempre, claro es, que no quiera hacerse especialista en heroicidades o descubrimientos. Que entonces, con el profesionalismo, aparecen el engaño y la superchería.

Las cualidades del escritor -al menos, alguna ligera cualidad- han muerto a la mano airada de la falsa creencia de que del gesto puede hacerse profesión.⁸⁶ Y del gesto, para bien de las letras, no puede hacerse

⁸⁵ Del latín *coiungŭla*, unión conyugal.

⁸⁶ Es paradójico que afirme esto el escritor español más público, que recurrió con frecuencia al gesto grandilocuente y provocador, a quien, incluso más que por sus libros, la concurrencia recuerda por su aparición en la televisión presumiendo de su capacidad de absorber un litro de agua por salva sea la parte, o por su respuesta en 1977 al presidente del Senado, Antonio Fontán, cuando se le dijo que estaba dormido, "a lo que el aludido respondió 'No, señor presidente, no esto estaba dormido, sino durmiendo'. '¿Acaso no es lo mismo estar dormido que estar durmiendo?', le preguntó Fontán, a lo que Cela respondió: "No, señor presidente, como tampoco es lo mismo estar jodido que estar jodiendo". Quizá a Cela, más allá de las anécdotas, con el paso de los años lo salve el conjunto de su obra.

profesión, ni religión, ni pensamiento. Ni nada que, próxima o remotamente, se le asemeje.

Es curioso observar que los mejores novelistas del momento, que son, sin duda, los anglosajones y de ellos, probablemente, los norteamericanos⁸⁷ – los Saroyan,⁸⁸ los Faulkner, los Steinbeck–tienen un concepto que a los latinos se les antoja un tanto paradójico de la profesionalidad, de las condiciones del escritor, de sus cualidades, de su manera de hacer.

La duda estriba en las definiciones, en lo que queramos dar a conocer con cada denominación; algo de esto ha entendido, en España, Pío Baroja, que sagazmente, ha adivinado, muchos años antes de que apareciese, el tono y la temperatura de la novela actual.

Es posible que la novela se vaya apartando, cada día que pasa, de la literatura, lo que no quiere decir, por supuesto, que se aproxime al ensayo. La novela, como género, no ha muerto en el XIX, como se quiere decir, sino que, muy probablemente, está ahora naciendo.

Las cualidades del novelista, alguna ligera cualidad, al menos, aún nos son desconocidas. Quizá lo único que podamos ya entrever es que, evidentemente, no son las requeridas por Gide.

Cuando menos, es lo que hoy pensamos.

⁸⁷ Remite a escritores consolidados en Estados Unidos en 1949, entre otras razones por sus premios, porque reflejan el periodo de la Gran Depresión y por su relación con el cine. Su lenguaje es el de la calle, la América rural, empobrecida o de rancio abolengo, que conocen por su experiencia vital (Saroyan, Faulkner) o a partir de ahondar en ello (Steinbeck).

⁸⁸ William Saroyan (1908- 1981), por su pieza teatral *The Time of Your Life* (1939) obtuvo el premio de New York Drama Critics' Circle y el Pulitzer teatral; su novela *The Human Comedy* (1943) fue dirigida en el cine por Clarence Brown. John Steinbeck (1902-1968) publicó *Las uvas de la ira* en 1939, en plena Gran Depresión; por esta novela al año siguiente, cuando fue adaptada al cine por John Ford, recibió el premio Pulitzer, y se le concedió el Nobel de literatura en 1962. William Faulkner (1897-1962) publicó una de sus novelas más reconocida, *The Sound and the Fury*, en 1929; en 1949 le fue concedido el Nobel y más tarde, en 1955, el Pulitzer por su novela *A Fable*.

Bases para una posible cooperación intelectual (octubre, 1950)

Declaraba el poeta José Emilio Pacheco (2008), en relación a la actual discusión sobre el español (o castellano), que Cela (gallego), entre otros muchos, escribía en español, la *koiné* o lengua común de los pueblos de España. Añade que

... como mexicano, no puede comprender la polémica que se vive en España sobre la hegemonía del idioma oficial frente a las lenguas regionales y aseguró que le gustaría ser bilingüe. (Pacheco, 2008)

La cita de Pacheco es además pertinente en relación a este artículo de Cela (que habla de cooperación y elude la cuestión, candente y viva, de la intelectualidad española que emigró); Pacheco remite también a la riqueza intelectual que aportó el exilio español en la posguerra española, y se lo “agradece” a Franco. Cela se muestra políticamente correcto, acrítico, de acuerdo con las limitaciones, la censura de la época y su propia perspectiva de las cosas.

El modo en que equipara la guerra civil con otros “fenómenos políticos, en eterno trance de revisión” es cuando menos eufemístico, sobre todo porque eso le sirve de pretexto para mencionar, con cierta trivialización que parece buscar restarle importancia al asunto, la migración (es decir, el exilio de muchos intelectuales opuestos al régimen golpista) es llamada, como fenómeno recurrente de la cultura hispanoamericana, “atomización intelectual”.

Afirmar que el exilio (la disgregación cultural) debilitó sin lugar a dudas el panorama de la cultura española se correspondía con el inicio de

un cierto cambio en España, en lo político con una cierta normalización, que comprendió entre otras cosas la retirada del veto en su contra (cuando en 1946 se le consideró una amenaza) y por tanto su incorporación a la Asamblea General de la ONU, además del restablecimiento de relaciones diplomáticas con Estados Unidos de Norteamérica.

En el terreno de la cultura, es posible mencionar dos hechos curiosos, que también nos permiten apreciar los cambios de ciertas políticas públicas (a regañadientes, para aparentar una normalidad que no existía): se representa en Madrid, por vez primera desde el fin de la guerra, una obra de teatro de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, a cargo de la compañía "La carátula", dirigida por José María de Quinto y José Gordon (si bien es verdad que este hecho pasó inadvertido para la mayor parte de la población española). El segundo dato es que el libro que triunfa en las librerías es *Lola, espejo oscuro*, de Darío Fernández-Flórez:

... novela que, increíblemente, consigue el visto bueno de la censura, a pesar de que narra la historia de una prostituta ... de forma cruda y muy desgarrada en el lenguaje. Es también una crítica de la sociedad de los 40; de los estraperlistas y de los "pollos bien", en contrapunto con el hambre general del país. (Vizcaíno Casas, 1980: 234)

Para entender por qué la censura *aprobó* la edición de esta novela basta pensar que la crítica del periodo de posguerra es políticamente correcto, y tiene como trasfondo una postura política al menos de conveniencia justamente por eludir (censura obliga) el tema político. Por razones similares a las que es muy probable que condujeran al visto bueno de *La familia de Pascual Duarte* y otras novelas que provocaron algunas reacciones de pro-

testa, *Lola, espejo oscuro* hablaba de un mundo, de una España que se suponía estaba cambiando el franquismo, restableciendo el orden público y los principios morales de trasfondo religioso. El aparente escándalo literario (que es cosa de un porcentaje minoritario de la población) no hace sino confirmar, en el seno del aparato estatal, la necesidad de que el gobierno se vuelva más estricto, más intolerante, paternalista y represivo.

Cela no abogaba sólo por la recuperación del exilio, no podría haberlo hecho si quería seguir viviendo de una profesión pública, que no liberal durante la dictadura; a lo que alude, sin embargo, es al daño que le hizo a la cultura española el exilio de gran parte de la nómina de intelectuales de la época. Por otra parte, se muestra interesado en hablar de una literatura en español, compartida y abierta entre todos los países hispanoamericanos. La lengua y el habla españolas, es verdad, son el sistema y la práctica que compartimos, pero más allá muchas de nuestras coincidencias son más un afán que una realidad. Se debe hablar de una literatura que trasciende fronteras y culturas, escrita en español, y al tiempo reconocer las diferencias, que en vez de ser en detrimento de las obras las enriquecen, las otorgan un valor añadido que tiene que ver con a la vez con lo particular y con lo universal.

La llamada *cooperación intelectual* celiana, sin embargo, termina resolviéndose en meras convenciones institucionales, que si bien respaldan los derechos de autor del creador, quedan minimizados en el contexto de una dictadura, de una estricta censura de lo que se escribe, se edita y distribuye en la calle, donde la libertad de expresión no existe, y la reunión de más de tres individuos podía considerarse sospechosa de urdir un complot en contra del gobierno.

BASES PARA UNA POSIBLE COOPERACIÓN INTELECTUAL

(Hacia una ley del libro)

El hecho de que fenómenos políticos, en eterno trance de revisión, hayan producido toda una suerte de situaciones, ya particulares y estrictas, ya extensas o generales en la vida de España e Hispanoamérica, no puede satisfacer la duda que albergan los mejores espíritus sobre los malos y evidentes efectos de este nomadismo, de esta atomización intelectual que, salvo aisladas y plausibles tentativas, todos los pueblos de habla castellana venimos ensayando, con bien adversa suerte.

Si la unión, como se viene asegurando, hace la fuerza, la disgregación, paralela e inversamente, a ningún otro término que a la debilidad ha de conducirnos.

Desafortunadamente, Papini tiene su gran parte de razón. Nadie olvide que no se quita la razón a quien la posee, por el mero hecho de querer ahogar las palabras en palabras.

Si de verdad quisiéramos que perdiera vigencia el artículo de Papini –artículo que, de otra parte, no hace sino esbozar las cosas un tanto a la ligera–, emprenderíamos con seriedad la batalla de la cooperación intelectual que hiciera posible la paciente lucha en pro de nuestra cultura, de la cultura que se archiva –en Madrid, en Méjico, en Montevideo, o donde fuera– en las bibliotecas cuyos libros hablan en nuestra lengua común.

Creemos que ha sido superado ya el instante del noviazgo, el momento de la vaga y poética relación amorosa entre España e Hispanoamérica. Admitimos que esos minutos divagatorios y gentiles quizá hayan

sido necesarios para hacer ver claro, en muchas cosas, a las gentes que se obstinaban en no querer ver; pero al mismo tiempo suplicamos que se nos admita nuestra firme convicción de que ha sonado ya la campanada que marca la larga y difícil hora de la realización.

Dejemos a los historiadores que hagan su luz sobre los puntos oscuros de nuestro pasado. Pero tratemos de alumbrar nosotros, hasta donde nos sea posible, todos los puntos de nuestro presente.

De que éste prospere o muera en sí mismo, nosotros seremos los responsables. Y hasta qué punto esto puede dejarse sentir sobre el mundo, es algo que tan sólo nosotros depende.

Pues bien: para que esta cultura nuestra –que es una cultura de viejísima raíz, pero que quizá esté viendo brotar un nuevo y pujante tallito verde– pueda crecer lozana y dar su fruto, es preciso, a nuestra manera de ver las cosas, que sentemos un breve, y mínimo, y eficaz programa de bases para una cooperación intelectual, viva, flexible y actual.

Quede para el legislador la función de dar forma jurídica a nuestro pensamiento. Quede para el político el ensayo de su publicación y el señalamiento del instante preciso para hacerla.

Y ¿cómo llegar –se nos preguntará– a una práctica cooperación? Nada más fácil, si queremos que las cosas resulten realmente fáciles.

Dos leyes, tan sólo dos leyes bastarían para que la cultura hispanoamericana cobrase un vigor lejano a toda previsión.

Estas dos leyes de que hablamos serían la Ley del Libro y la Ley de la Universidad.

Pasemos brevemente a esbozar la primera, puesto que la segunda cae fuera de nuestro ámbito, por haber redactado sobre la misma una brillante ponencia la señora Sedeño.

¿Alguien puede hablar honradamente y en 1950, de una literatura española, de una literatura argentina, de una literatura venezolana? ¿No sería mas honesto y más saludable y conveniente -hablar de una literatura en lengua castellana?⁸⁹

Clasificar la novela, por ejemplo, o el ensayo, o la poesía, por la naturaleza del novelista, del ensayista o poeta, es algo que puede conducirnos a curiosos y paradójicos extremos. Si el vehículo de expresión, la lengua del escritor es la misma, ¿puede hablarse de literaturas escindidas? Creemos que no.

Salvo a los puros efectos de la crónica de cada pueblo y de cada ciudad de España o de Hispanoamérica, ¿cabe hablar de novelistas de Tucumán o de Bilbao, de ensayistas de Quito o de La Coruña, de poetas de Valparaíso o de Alicante? Creemos también que no.

¿Qué importa que un argentino, por ejemplo, emplee en su prosa voces de un sabor marcadamente local, para que nos atrevamos a apartarlo de la literatura en lengua castellana?

¿Es que nuestros clásicos, los clásicos españoles, no son también, por clásicos castellanos, los clásicos de los países de Hispanoamérica?

Creemos obvia la insistencia en todo aquello que, por principio, debemos conocer.

La Ley del Libro se basaría en el tácito postulado de que la cultura implica el conocimiento y el conocimiento es hijo de la difusión. Sobre tres puntos mínimos habría de apoyarse, tres puntos que la Cuarta Comisión quiso someter a la consideración del Pleno del Congreso:

1.º Reciprocidad de registros de la propiedad intelectual.

⁸⁹ La lengua española identifica y acerca a los escritores iberoamericanos; sin embargo, también es cierto que las relaciones y los vasos comunicantes entre las distintas *literaturas nacionales* en español son más inciertos y vagos de lo que suele admitirse.

2.º Ampliación de la prescripción de los derechos de autor al plazo más largo previsto por las convenciones internacionales.

3.º Dominio público protegido (sobre los derechos autor ya prescritos), recaudado por el Estado y administrado por un Patronato.

La ley de la Universidad cae, como dijimos, fuera de nuestro propósito de hoy. Piénsese, sin embargo, su conveniencia, por quienes sientan la obligación de pensar en ello.

Y piénsese también, por todos, en que dos leyes, tan sólo dos leyes, nos darían mucha luz sobre el problema y harían posible una cooperación intelectual cuyos saludables efectos no tardarían en dejarse sentir sobre nuestra cultura común.

La galera de la literatura (marzo, 1951)

Escribir en España es llorar, se ha dicho repetidas veces que escribió Larra (p.e., Sánchez García, 2008: 9). La cita no es exacta, pero se ha vuelto lugar común sin que se suela contrastar su origen, cuando pretendía describir la situación de la literatura en España a partir del cuestionamiento ¿para quién se escribe?⁹⁰ Larra pretendía responder a esta pregunta, si bien en el contexto de un Madrid alejado del brillante resplandor de la ciudad luz, París, en el siglo XIX (como símbolo de la civilización), que culminó en la feria mundial de 1900 y su monumento a la nueva centuria: la torre Eiffel.

Escribir y crear en el centro de la civilización y de la publicidad, como Hugo y Lherminier, es escribir. Porque la palabra escrita necesita retumbar, y como la piedra lanzada en medio del estanque, quiere llegar repetida de onda en onda hasta el confín de la superficie; necesita irradiarse, como la luz, del centro a la circunferencia. ... Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos. ¿Quiénes son los suyos? ¿Quién oye aquí? ¿Son las academias, son los círculos literarios, son los corrillos noticieros de la Puerta del Sol, son las mesas de los cafés, son las divisiones expedicionarias, son las pandillas de Gómez, son los que despojan, o son los despojados? (Larra, 1836: 2).

⁹⁰ Algo similar hace Díaz-Plaja (1953), quien afirma “La crítica literaria en España ha fallado. ... De un lado, la evidente escasez de espacio que se destina a lo que podría ser el menester crítico; de otro, el tono general de compromiso amistoso que posee.” (Díaz-Plaja, 1953: 10). Sobre la producción ensayística y crítica de las décadas de los cuarenta y los cincuenta, ver Villanueva y Santos Zas (1997: 778, 796-804).

Este ensayo de Cela es de gran importancia porque lo escribe cuando su trayectoria literaria comienza a consolidarse con la publicación de la novela *La colmena*, en Buenos Aires, así como su habitual colaboración en diarios españoles. Además, por su extensión e interés podríamos considerarlo una confesión de principios, a partir de los cuales desarrolla su posterior y nutrida obra. Estamos en plena posguerra, y en otros espacios de la cultura, que sirven a modo de ejemplo de lo que acontece en torno a la obra celiana, Miguel Delibes publica *El camino* y el régimen impide que la Real Academia de la Lengua participe en el Congreso de Academias de la Lengua Española que se celebra en México, argumentando que ese país mantiene relaciones con el “gobierno rojo” (la república en el exilio).

Como es habitual en este primer Cela, y en el conjunto de la literatura de posguerra, excepto en el caso de que se tratara de una novela que abordara el *glorioso* papel de las fuerzas nacionales, hay un silencio evidente en torno a la guerra civil, se ha hecho un vacío cultural y expresivo que durará, al menos en el ámbito público, hasta que se aproxime la muerte de Franco, y la consiguiente caída de la dictadura.

Si hubiera sido de otro modo, podría haberse entendido la coincidencia y extrapolación que hace Luis Cernuda durante la guerra civil (2006: 267), cuando escribe: “Escribir en España no es llorar, es morir,/ porque muere la inspiración envuelta en humo”.

Pero Cela ha preferido, para mantenerse como intelectual orgánico (lo que no implica que coincida ciegamente con el franquismo, pero sí que con sus colaboraciones y con su inacción lo perpetúe), hacer un salto hacia el pasado, y por tanto remite a la postura de Baudelaire en torno a la práctica literaria, quien en sus “Consejos para jóvenes literatos” (*L'Esprit public*, 15 de abril de 1846) escribió: “L'inspiration est décidément la soeur du

travail journalier. ... L'inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil."⁹¹

Parte de un principio que se evidencia en todas sus novelas, es más, es uno de los aspectos que con mayor frecuencia se le critican: "La vida no es buena; el hombre tampoco lo es. Quizás fuera más cómodo pensar lo contrario. ... Pero no nos engañemos. No se trata más que de la máscara ..."
Con base en esta idea

La idea no es original de Cela, ni de su época, pero se conforma como un referente ineludible en la obra de Ortega:

España es un dolor enorme, profundo, difuso. España no existe como nación. ... Si sentimos que es España un pozo de errores y de dolores, nos aparecerá como algo que no deber ser cual es, que debe ser de otra manera: España es, pues, un problema ... (Ortega, 1910)

Del dolor de España como nación se pasa, tras la guerra y la convención de que todo está bien, se pasa al dolor del individuo, del intelectual, frente a una realidad que no controla: se escribe con dolor, todos los días, a todas horas. Se equipara así al escritor con el intelectual, para quien su labor no es cosa de horarios sino de disposición frente al mundo. El escritor es así quien asume el dolor, el trabajo incesante, quizá, de pensar al mundo y reordenarlo en la escritura.

"El escritor es el notario de la conciencia de su tiempo y de su mundo", idea que Cela propone siguiendo a Ortega y su idea de las minorías intelectuales, opuestas a la masa informe. Pareciera que la lectura

⁹¹ "La inspiración es decididamente hermana del trabajo diario. ... La inspiración obedece, como la fama, como la digestión, como el sueño."

de su obra refleja de algún modo este sentir dolido, con afanes de trascendencia, del escritor español:

La misión personal de Cela, o sea su destino como escritor, se manifiesta en casi todas sus obras. Cela no deja de ser jamás el surtidor de conciencia, trágico papel que le habrá hecho sufrir bastante. ...Cela como historiador, Cela como novelista, Cela como lexicógrafo, ha servido de angustioso espejo para sus coetáneos. Ha luchado él en toda su labor, ha hecho todo lo posible por obligar a su sociedad a enfrentarse con su realidad existencial en todos los planos de la vida. (Kirsner, 1978: 60)

La perspectiva de Cela es claramente idealista; pareciera que el escritor es una suerte de maldito, en tanto no tiene la capacidad de elegir su vocación, su práctica, porque hasta "la renuncia es una forma de la libertad", y el escritor no puede evadirse de su tarea. Esto coloca al escritor, de alguna manera, en igualdad de circunstancias con el intelectual orteguiano, que se distingue de los demás por su capacidad de cuestionar la realidad y no aceptarla tal cual es, sin *angustia*: "se sabe diferente -ni mejor ni peor: diferente- de sus demás compañeros de especie". La idea tiene mucho del superhombre nietzscheano, que tiene su origen más atrás en el humanista ilustrado (con un claro perfil aristocrático), pero sobre todo remite a la creencia difundida desde la tradición helénica (el poeta que escapa de la caverna, de acuerdo con el mito platónico) del pensador por encima, más allá, superior a los demás, como si se encontrara en otra esfera de entendimiento.

Para aclarar su postura en relación a la escritura, la ficción, utiliza la alegoría de las siete puertas, cada una de las cuales se corresponde con

una de las variables que participan del proceso creativo. Distingue siete espacios: los temas; los héroes; la sabiduría (que considera un yermo frío, habitado por eruditos de biblioteca, de poca utilidad para el escritor); los argumentos; el estilo; la gracia, y por último, la más interesante de todas, la que permite la comunicación del escritor con la realidad, la

“Puerta de escape. Salida para casos de duda.”

Metámonos por ella. Aquí está el mundo otra vez. En la duda, volvamos siempre al mundo, mezclémonos con su propio, e íntimo, e inmenso ser. El mundo que, a veces, nos zarandea, es el mismo que, en ocasiones, nos alienta, nos abraza, nos da calor.

El mundo es aquí, para el escritor, calidez y fuente, historias y personajes, alimento e inspiración, tiempo volandero y territorio habitable por su discurso. Todo le vale para la creación, lo mismo el hombre bueno que su opuesto, la historia degradante que la ascensión de un personaje bendecido. Su ánimo todo lo aprovecha, es humano, y por tanto nada de lo humano le es indiferente.

LA GALERA DE LA LITERATURA

Se ha dicho, ¡y con cuánta amarga razón!, que escribir en España es llorar. Son palabras románticas y permanentes, la voz de un vuelo que se resiste, y hace bien, a posarse sobre la tierra que lo maltrata. El poeta francés, puesto en trance de definir la inspiración, respondió a la señora que se lo preguntaba: "La inspiración, madame, es trabajar todos los días."⁹² Es posible que jamás se haya llegado, en nada, a una más precisa y desnuda definición, a una fórmula más esquemática, más concreta, más justa y ceñida. Baudelaire, como todos los grandes poetas, poseía la extraña gracia, el raro secreto de la síntesis.

La vida del escritor, en España, es un mantenido y cotidiano llanto, un llanto que empieza pero que no termina, un llanto eterno, un infinito llanto. Quizá sea mejor así. El escritor, colocado en situación de bienaventuranza, tiende a holgazanear y a organizar su propia holgazanería: ese limbo que se presenta, a veces, vestido de mina de oro. Sería curiosa la estadística de los libros que se han escrito nada más que para poder parar un desahucio, para poder pagar una cuenta atrasada en la huevería o en la lechería, para poder seguir viviendo, para "ir tirando", que es lo menos que a la vida puede pedirse.

La espuela acuciante, el aguijón hiriente, de ese cotidiano "ir tirando" ha sido, en múltiples ocasiones, el motor de libros perdurables, la hélice que empujó páginas eternas y resplandecedoras,⁹³ páginas únicas y sin par posible.

⁹² "L'inspiration, c'est de travailler tous les jours".

⁹³ Por resplandecientes.

Hasta qué límites hay que agradecer a los acreedores este inmenso servicio que, sin soñarlo siquiera, prestan a la literatura, es algo que nadie, ni aun los mismos acreedores, puede sospechar. Quizás, de saberlo, se sentirían arrastrados por una violenta fuerza que les impediría hacerlo, que los paralizaría sin remisión.

Se escribe en trance de amargura, en instante de dolor, en el minuto que precede a la desesperación o al hastío, esa maldición de Dios que es peor que la desesperación, mucho peor que la desesperación. No vale ya –verdaderamente jamás ha valido– la lente de color con que el deshonesto y beocio⁹⁴ poeta decimonónico quería convencer a las gentes de que se podía, sin más que apretar el resorte de la voluntad, cambiar el color de las cosas.

No, las cosas no son, jamás lo han sido, del color del cristal con que se miran. El escritor ha de luchar –por providencial designio, por fatal mandato– contra la acomodaticia estética de la mentira, contra la adocenada filosofía del fraude y del engaño.

Si el escritor muere en el empeño, peor para él. Una bella muerte puede arrear de honor toda una vida.⁹⁵ La muerte es el eterno fracaso, pero, a nuestro entender, fracasar por una causa noble aún es más importante que triunfar al servicio de la abyección. Don Quijote sigue siendo un héroe actual, un héroe que, para los mejores espíritus, todavía no se presenta como un loco de atar.

Vivimos en el mundo del ser, en el concreto e inexorable planeta del ser. No en el del deber ser, en el limbo sin fronteras del deber ser. Es una ley a la

⁹⁴ Ignorante, estúpido.

⁹⁵ El concepto de la bella muerte (*kalos thánatos*) se recoge en las oraciones fúnebres atenienses, y remite al guerrero que muere en la batalla, quien sólo por este hecho se colma de virtudes y honor. Lo interesante del concepto es que sólo es válido si se refrenda en el canto, en la oración póstuma.

que no podemos sustraernos. Las cosas, queramos o no queramos, nos convenga o no nos convenga, son como son, jamás como debieran serlo o haberlo sido, y de nada vale que nos queramos obstinar, con torpe y almibarada cerrazón, en ver rosicleres⁹⁶ y amables tornasolados donde no hay más, absolutamente nada más, que negra vileza, amarillo dolor, verde veneno.

La vida no es buena; el hombre tampoco lo es. Quizás fuera más cómodo pensar lo contrario. La vida, a veces, presenta fugaces y luminosas ráfagas de simpatía, de sosiego e incluso también, ¿por qué no?, de amor. El hombre, en ocasiones, se nos muestra cordial y casi inteligente. Pero no nos engañemos. No se trata más que de la máscara, que del antifaz, que del engañador disfraz que la vida y el hombre se colocan para que no nos sintamos demasiado infinitamente desgraciados y huérfanos; tampoco inmensamente dichosos en nuestra desgracia y orfandad. Esa careta que, sonriente, se nos presenta, no es otra cosa que el más cruel de los simulacros, aquel que ayer nos engañó, que hoy nos engaña, que mañana seguirá engañándonos también sin remisión, sin escape posible, sin vuelta de hoja.

Se escribe no más que por una ley de inexorable fatalidad. Se escribe porque no se puede, ni se sabe, ni tampoco se quiere hacer otra cosa. El escritor escribe por la misma razón que el río fluye, que el ave vuela, que el lobo muerde, que el niño con la panza vacía sonríe abyectamente. Por eso en la literatura no es posible el aficionado, no cabe el diletantismo,⁹⁷ nada vive detrás del vacío telón de las tortas y el pan pintado. El escritor, que es siempre el producto de una generación espontánea, como los antiguos creían que eran algunas especies de hongos, paga en sus flacas carnes

⁹⁶ Del portugués *rosicler* (de rosa y claro). Color rosado, claro y suave de la aurora.

⁹⁷ Practicar una ciencia o un arte sin tener capacidad ni conocimientos suficientes para ello, como aficionado.

las culpas de muchas generaciones que quisieron hacerlo y convertirlo en todo, en cualquier cosa, menos en escritor.

No es entretenido el oficio del escritor. No es remunerador el oficio del escritor. No es amable el oficio del escritor. El oficio del escritor no tiene compensación conocida alguna, ni premio, ni sonrisa. Tiene, quizás, toda una suerte extraña de ignoradas alegrías, de alegrías sin nombre, de alegrías que casi no lo son, pero que nos confortan, nos dan aliento, y nos permiten “ir tirando”, que es, en definitiva, de lo único que se trata, porque dentro de cien años, todos calvos, que es la única verdad: todos criando malvas.⁹⁸

La dorada, la delicada y esplendorosa leyenda⁹⁹ que suele rodear, en su triunfo, al escritor que lo consigue, el escritor la entiende, en los últimos e insobornables oídos del alma, como el lúgubre himno a cuyos acordes, que él solo escucha, se siente ir muriendo poco a poco, pero sin posible resurrección. La carne resucitará; pero el talento literario no servirá para más que para estercolar dulzonas matitas de forraje. De todos los oficios conocidos, el del escritor es el más duro, el más obsesionante, el más esclavizador. Si el ser loco fuera un oficio, ese oficio sería, sin duda, el que más próximamente podría compararse al del escritor. Pero, ¡ay!, en la lista de los oficios conocidos aún no figura el del loco y si figura, en cambio, el del escritor. El escritor, con la pluma en la mano, es el débil peón que no puede con la herramienta que ha de manejar; el infeliz siervo que, a cambio de su dolor, no espera otra cosa, no puede esperar más cosa, que el rincón y el olvido, o la carrera desbocada y, al

⁹⁸ En inglés, *Pushing up the daisies* (criando geranios); en francés, *Manger les pissenlits par la racine* (comer los cardos por la raíz).

⁹⁹ Como *Legenda áurea* se conoce la compilación de relatos hagiográficos reunida por el dominico Santiago de la Vorágine, arzobispo de Génova, a mediados del siglo XIII. Se trata de uno de los libros más copiados a finales del Medioevo. Buena parte de las escenas de martirio del repertorio iconográfico occidental provienen de este popular texto, como el desollamiento del apóstol Bartolomé, la imagen de Sebastián mártir cubierto de flechas o el combate de Jorge de Capadocia y el dragón.

final, el inclemente ballestazo en la espalda, esa minúscula anécdota en la cruel montería de las intenciones siniestras.

Los oficios, en general, suelen tener sus horas de diaria vacación, su día de semanal vacación, sus semanas de anual vacación. En el oficio del escritor la vacación es una palabra que se ha borrado de su diccionario, que no figura en su vocabulario, que no cabe en su léxico. A veces cuesta trabajo hacer creer a las gentes que uno trabaja cuando toma café, cuando se rasca la cabeza, cuando juega con su hijo pequeño, o cuando contempla una puesta de sol. A veces también cuesta trabajo hacer ver a las gentes que el sueño del escritor –que el dormir, no la ensoñación del escritor– no es el descanso, sino otro aspecto de ese su constante trabajo, de ese su trabajo sin costuras, como la túnica de Penélope.

De otra parte, los oficios, por lo común, suelen tener, como un lujo conquistado a firme pulso o a golpe de lanza,¹⁰⁰ esa posibilidad de recuperación y de descanso que, paradójicamente, se llama la enfermedad. Los Estados, por lo menos en teoría, están detrás del oficiante enfermo, quizás para que el oficiante pueda, precisamente, seguir estando enfermo. Pero este providencialismo del Estado, que está en todas partes, falta también a espaldas del escritor. Diríase que las modernas concepciones del Estado han extendido hasta el escritor el desprecio que sentía Platón hacia los poetas de su *República*.¹⁰¹

¹⁰⁰ Expresión medieval que remite al enfrentamiento de un lancero, a pie o a caballo, que emprende la carga contra un contendiente. El *golpe* es el movimiento de la lanza, empujada con el brazo y el hombro, en el último momento, a fin de causar el mayor daño posible.

¹⁰¹ Platón, en su *República*, expresa la necesidad de apartar a los poetas –imitadores de la realidad, esto es, de la idea– de la *polis*, en tanto su expresión del *Ethos* político no es el adecuada para las nuevas perspectivas del gobierno en Grecia. “Cuando al arte hay que recordarle que tiene límites es porque se ha desarticulado de lo que antes lo limitaba de forma *natural*.” (2002: 78), lo cual remite a que se ha roto el vínculo entre lo que la poesía es y lo que debe ser. La crítica de Platón hacia los poetas era una crítica a la sociedad en su conjunto.

Para salir del paso –que es siempre un plausible subterfugio– el escritor, cuando es preguntado acerca de cómo tiene organizada su labor, o sobre cuáles son las horas que prefiere para trabajar, suele responder, con un aire de vaga imprecisión, “trabajo por las mañanas”, “trabajo por las tardes”, “trabajo por la noche”. El escritor, cuando esto responde, sabe bien sabido que miente con la peor de las mentiras, aquella que uno mismo no llega a creerla jamás. Pero el escritor, al responder como lo hace, siente un poco –¡cuán vacuamente!– la ilusión de ser creído por los demás. El hombre que, a veces, descansa –toda especie humana, menos el escritor–, nunca nos perdonaría a los escritores el que nos supiésemos y nos proclamásemos esclavos de nosotros mismos, galeotes amarrados al inhóspito banco al que tan sólo nos hemos podido amarrar.¹⁰² El hombre de la calle –que quiere vernos dando saltos en el vacío o, más difícil todavía, haciendo volatines de trapealista de circo, pero sin circo y sin trapecio–,¹⁰³ ni nos permite siquiera que nos demos cuenta de nuestra propia orfandad, de nuestra soledad sin remedio, de nuestro metafísico desamparo.

La literatura es una galera sin rumbo, una galera sin vigilancia, sin cuaderno de bitácora y sin carta de marear, en la que cada uno de sus hombres rema como le da la gana. Esta es la única verdad. También el único premio a que podemos aspirar.

Y, sin embargo, ni una situación de privilegio, ni un éxito de espectáculo, ni una posteridad que no nos importa, quizás por aquello de que a

¹⁰² La metáfora puede extenderse si pensamos en Ulises, quien se hace amarrar al mástil de su barco al pasar cerca de las sirenas. Como el escritor celiano, que decide su profesión, Ulises elige escuchar el canto, en lugar de sellar sus oídos con cera.

¹⁰³ En relación a este hecho singular, “Nadie ignora que Gómez de la Serna dio conferencias desde el lomo de un elefante o desde el trapecio de un circo. (Las cosas que se dicen desde un trapecio pueden ser memorables, pero lo son menos que el hecho, deliberadamente singular, de que nos llegaron desde un trapecio).” (Borges, “Prólogo a la obra de Silverio Lanza”, 2005: 991).

burro muerto cebada al rabo, puede compararse –también es verdad– con el placer que supone remar exactamente como nos da la gana. A veces, si bogamos a destiempo, el compañero de detrás nos mete un remo por la espalda o el extraño capitán de la nao nos pega un fustazo en la cara. Nada importa. El escritor, si es y se siente, realmente, tal escritor, sigue remando como prefiera hacerlo; el alma es quien mueve ese pesado remo que sujeta el escritor, y el alma ni tiene espalda ni tiene cara donde recibir los golpes. Esa es nuestra venganza.

Larra se quedó corto al circunscribir a España el constante y abundante derramamiento de lágrimas que supone el ejercicio de la pluma. Escribir es llorar en todo el mundo, y ¡ay de aquel país, de aquella cultura que quiera hacer olvidar al escritor su propio llanto! Las culturas mueren en aquellos pueblos que preconizan,¹⁰⁴ oficialmente, una estética de la pureza y de la alegría. La literatura no admite dictados y se venga abriéndose su propio vientre, como un samurai.¹⁰⁵ Este hara-kiri de la literatura es el resultado, el único resultado, que consiguen las falsas culturas de la amabilidad, los tibios mundos del “esto se puede decir” y “esto otro, en cambio, no se puede decir”. Si este suicidio era lo que se perseguía, sobra todo lo que estamos diciendo. Pero no es este suicidio lo que se persigue. Lo que se intenta es una transformación que no cabe porque la literatura es algo que se nutre de su propia sustancia, algo que arde sin quemarse, algo de una pureza –y de una firmeza– que nadie puede ni entrever.

¹⁰⁴ Ensalzan públicamente.

¹⁰⁵ Este suicidio ritual, que se remonta al Japón medieval, es llamado *seppuku* (*hara-kiri*, literalmente “corte del vientre”, no suele utilizarse, dado que se considera vulgar). Los samurai rechazaban la muerte natural, y consideraban que de ese modo morían con honor. Entre otros, dos escritores contemporáneos recurrieron: Emilio Salgari, en 1911, y Yukio Mishima, en 1970. Este último caso fue más conocido gracias a los medios de comunicación de la época.

No hay parto sin dolor. Son las palabras bíblicas.¹⁰⁶ El dolor es la inmensa fuerza que mueve las alas del escritor para que el escritor pueda volar, y también el plomo que lastra los lomos del escritor para que el escritor no pueda volar demasiado alto. No es una prohibición que venga desde fuera; es una norma que el escritor debe imponerse, una coacción que aflora desde dentro.

El escritor es el notario de la conciencia de su tiempo y de su mundo, y a la conciencia hay que tomarle el pulso donde está, a ras de tierra, pegada a la corteza de la tierra, esa caja de resonancia donde se escucha, isócrono y amargo, el cruento retumbar de los corazones. Esta vedado, por las reglas del juego del escritor, el querer tomarse una perspectiva que, al empedreñecerlas, embellezca las figuras, las situaciones y los arrebatos. Todo tiene su tamaño, bueno o malo, pero concreto y limitado, exacto y despiadadamente inflexible.

El escritor, y de ahí su doliente conciencia, es un cosmos limitado por unos zapatos y un sombrero, por una chaqueta y unos pantalones. ¡Qué poco! Pero todo lo que en su torno suceda, ha de retumbar con violencia, con crueldad, quizás con escarnio entre esos cuatro puntos cardinales tan próximos y, sin embargo, tan difíciles de medir. No queda otro camino. Quizás sea mejor así. La medida del hombre es su propio e inmarcesible¹⁰⁷ corazón. Y el hombre -hace muchos años que se dijo- es la medida de todas las cosas.

Al escritor, y como para hacer más inexorable la ley de fatalidad que rige todos sus actos, no le queda ni siquiera el recurso de la desertión, ese portillo abierto a todas las infamias, pero también, a veces, a todas las li-

¹⁰⁶ En los Evangelios, el parto sin dolor sólo es posible en sentido figurado, en el nacimiento de los hijos de Sión, quien "Antes de estar de parto ha parido, antes de sentir los dolores ha dado a luz a un niño." (Isaías, 66: 7) La maldición a la que remite Cela es contra la mujer, Eva: "Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos." (Gn, 3: 16)

¹⁰⁷ Del latín *immarcescibilis*, significa que no se puede marchitar, imperecedero.

bertades. El renunciamiento¹⁰⁸ es una forma de la libertad, como el odio es un aspecto del amor y la blasfemia una confesión de fe. El escritor no puede desertar porque desertar es irse al otro lado, a la acera contraria, y al escritor, fuera de sí mismo, no le queda más que el cementerio, el pudridero, la fosa común, la ridícula e inútil tumba de todos los soldados sin nombre. El escritor que pueda conseguir esta situación de desertor, no será, en realidad, tal escritor, sino su mera apariencia, su caparazón, aquello que a los ojos de los demás le hacia aparecer como tal escritor sin serlo. Pero no son los demás y no es tampoco ni su mundo ni su paisaje, quienes pueden otorgar al escritor su consideración de tal, sino que es el mismo escritor, y nadie más que él, quien está en el secreto de las cosas, ese secreto a voces de las cosas. Por eso es tan difícil distinguir a los escritores buenos de los malos. Por eso los eruditos y los críticos usan con frecuencia la atroz palabra "revisión". Por eso el escritor, ante sí mismo, se siente bueno o malo, según el grado de autenticidad que ponga en su labor, según la cantidad de sangre que derrame sobre sus cuartillas, según la ley de su propia ilusión.

La literatura, como la fecundación de la hembra o como la forja del hierro, es algo que no puede hacerse en frío. Ni se escribe, ni se cubre, ni se moldea con el cerebro. Pero el fuego capaz de producir la temperatura que meta al escritor en trance de serlo, es un fuego que todavía no sabemos con qué difíciles sustancias se alimenta. La sensibilidad, la experiencia, el acopio de dolor, la ternura... ¡vana palabrería! Lo único cierto es que nada cierto se sabe sobre qué es lo que produce esa llamita del héroe sin nombre que brilla dentro de la cabeza, o del pecho, o de donde queráis, del escritor.

Querer explicar por los medios al uso que alquimia misteriosa es la que, como un niño ciego y sabio, maneja al escritor, es querer saber dema-

¹⁰⁸ Utilizado por renuncia

siado. También, en cierto modo, es querer saber demasiado poco. Debemos ser más modestos, mucho más modestos, y conformarnos con pensar que el escritor no es más que un ser desdichado e infeliz que nació para déspota y se quedó varado en el camino. Una mujer bellísima, una corza saltarina, un ave de vuelo mayestático,¹⁰⁹ un mar embravecido, un abismo insondable, una montaña jamás hollada, una flor hermosa como la misma duda, tienen, quizás, una interpretación, no por difícil imposible. Pero la cabeza, el corazón, las glándulas del escritor carecen de toda posible interpretación, no tienen clave conocida que la descifre. El escritor se muere: al escritor, en la sala de disección del hospital, le abren en cuartos para ver lo que tenía dentro; el escritor tenía el hígado en su sitio, y el bazo, y los pulmones, y el riñón, y las glándulas suprarrenales en el suyo; el escritor, por dentro, es exactamente, obstinadamente igual al muerto que descuartizamos ayer; al mendigo que se murió de hambre, de frío y de deseo bajo el puente del arrabal; al estudiante a quien su novia planchadora clavó unas tijeras en la espalda en un luminoso arranque de celos; al boticario que se fue para el otro mundo machacado por la vejez y el aburrimiento. Ese es el gran misterio, el infinito e insondable abismo que todavía nadie ha sabido descifrar. Esa es también la gran tragedia del escritor, que se sabe diferente –ni mejor ni peor: diferente– de sus demás compañeros de especie y que, sin embargo, a la hora de la verdad, es apestosamente igual, cínicamente igual. ¡Qué gran elección! ¡Y qué fatuidad la nuestra! ¡Qué ridícula soberbia! ¡Qué torpe orgullo!¹¹⁰

¹⁰⁹ Majestuoso.

¹¹⁰ Ortega plantea esta posición elitista con palabras igualmente entusiastas: “Tarda mucho en descubrir que el prójimo no es intelectual, sino precisamente el Otro, el absolutamente Otro. ... llega un día en que el asunto se aclara. Ve, por fin, diáfananamente que la disonancia ... es discrepancia integral. La mayor que puede haber. Se trata de dos maneras radicalmente opuestas de tomar la vida, de estar en el universo.” (Ortega, 1959: 182)

A pesar de todo lo que queramos creernos, somos idénticos –por fuera y por dentro– a todos los demás hombres. Quizás nos diferencia esa conformidad llevada al extremo, ese sonreír a la fatalidad y a la desgracia, ese heroísmo mantenido, a lo mejor, por capricho. Por eso, y como para compensar, a veces nos sentimos crueles como hienas hambrientas y en celo, a veces damos cabida en nuestro corazón a los arrebatos que, con peor suerte, nos conducirían al crimen y a la delicada ruindad. Por eso nos irrita una mosca que vuela a destiempo y recibimos con cierta indiferencia la noticia de que en casa no queda una peseta para desayunar mañana. ¡Que los clementes dioses nos asistan!

Todo lo que se quiera imaginar, todo lo que se quiera, arrebatadamente, soñar en torno a que es lo que es el escritor, y su vida, y su manera de entenderse o de hacerse entender, no son más que torpes palos de ciego;¹¹¹ no son otra cosa que peligrosos paseos con los ojos vendados por el alero por el que, si nos vamos al suelo, no volveremos a pisar ya más con nuestra torpe andadura de niños sonámbulos y preocupadores.¹¹²

Hay siempre muchas maneras de salir del paso. Y una sola de no irse al infierno, a arder en la caldera de Pedro Botero.¹¹³ Quizás la más cómoda,

¹¹¹ Daño que se causa por desconocimiento o irreflexión. Su origen, recogido en la crónica latina de Alfonso VII (del siglo XII, si bien es posible que sea anterior), remite a la práctica de un *festejo* que consistía en reunir a un grupo de ciegos en un lugar cercado, armados con garrotes y protegidos por cascos, donde se soltaban varios cerdos. El entretenimiento consistía en que se aporrearan unos a otros buscando atinar a alguno de los animales, dado que el premio para el ciego era el cerdo que matara a golpes. Es un origen probable de las piñatas (del italiano *pignatta*, olla), vasijas de barro, llenas de dulces y adornadas, que en el baile de máscaras del primer domingo de Cuaresma se colgaban para que, con los ojos vendados, se intentara romperlas de un palo. Ahora se utilizan en las fiestas infantiles.

¹¹² Por preocupantes.

¹¹³ La expresión remite al infierno, como un dicho coloquial. Cela, seguidor de Quevedo, bien pudo tomar de éste la frase, que aparece referida en el tomo vigésimotercero de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra. En la censura de fray Diego de Campo, calificador general de la Inquisición y examinador sinodal del arzobispado de Toledo, con fecha 23 de agosto de 1629, se aprueba la impresión, entre otras obras de Quevedo, de *El entremetido y la dueña, con la Caldera de Pedro Gotero* (ver Quevedo Villegas, 1852: CXXII) Al cabo en el título “la caldera...” desapareció, quedando *El entremetido, la dueña y el soplón*.

aunque no lo parezca, sea la de decir la verdad, toda la verdad. La verdad es con frecuencia amarga, pálida y desteñida. Pero la verdad es siempre conveniente –aunque, a veces, lastimadora–, ya que fuera de ella no vive más que un mundo habitado por sombras que son también verdad. ¡Qué gran dolor el de saber vacío el mundo de la mentira!

Quizá no sea este el momento de presentar con tintes sombríos un oficio a cuya práctica, a cuya dedicación, en todo caso, no podemos sustraernos. Quede para ocasión más sosegada el desentrañamiento, la vivisección, de este dolor que nos agarra por el cuello y que nos zarandea como a deshuesados peles, como a colegiales raquíuticos y desaplícados.

Por ahora cuidemos mimosamente, amorosamente, febrilmente, nuestro propio ser, ese dolor que con frecuencia nos engaña, rebotante de cariño y de lealtad, hasta el extremo de hacernos creer que llevamos una tímida florecilla silvestre plantada en los mismos bordes del corazón, esa linde de nuestra propia vida.

* * *

Ha debido pasar ya media hora. Media hora es un lapso de tiempo misterioso, tan misterioso como un milenio; tanto como un segundo. El tiempo es ese gran misterio que no se descifra ni multiplicándolo ni reduciéndolo a ceniza.

En media hora se nace, en media hora se ama y se aborrece. Pero la insondable tiniebla de que es lo que es la vida del escritor, es algo que no se abre a la luz ni aunque sumáramos el tiempo de todos los relojes que han venido contando el tiempo desde que el tiempo existe.

El infinito no tiene medida.¹¹⁴ Y el tiempo, eso que llamamos el tiempo¹¹⁵ y que los relojes miden en extensión, aún no ha sido medido, todavía, en hondura, en profundidad. Al tiempo le sucede lo mismo que al cariño. Se sabe –por lo menos con cierta aproximación– durante “cuánto” tiempo se quiere; pero se ignora –aunque con frecuencia se imagine sublime– la densidad, el remoto trasfondo de ese mismo tiempo.

Ha debido pasar ya media hora: tiempo suficiente para mucho y, a lo mejor, insignificante para poco. Por los medios físicos a nuestro alcance, no podemos precisar la “calidad” de ese tiempo, del tiempo en general.

La media hora transcurrida pudo habernos servido para mucho y, quizás también, para nada. Hasta es posible que haya podido servirnos para mucho y para nada al tiempo, porque el tiempo, bien mirado, es algo que “sirve”, aunque no se sepa bien para qué ni para qué no; aunque no hayamos aclarado, todavía, a que tiránico señor de horca y cuchillo¹¹⁶ se rinde con cruel sacrificio.

Ha pasado media hora, y el secreto de la vida del escritor sigue resistiendo tercamente a la luz.¹¹⁷

Quizás rodeando de puertas la cuestión –que es algo muy parecido a obstinarse en querer poner puertas al campo– podamos entrever, por cual-

¹¹⁴ La primera aproximación al problema del infinito (potencial o real) la lleva a cabo Zenón de Elea en el siglo V antes de nuestra era. La pregunta sobre su existencia o no ha atravesado por igual la filosofía y el pensamiento matemático, y hasta la fecha, cuando el infinito se utiliza como noción algebraica (identificado con el signo ∞ , usado por John Wallis en 1655 en su tratado *De sectionibus conicis*, dado que este símbolo representaba el hecho de que se podría atravesar la curva infinitamente) una de las cuestiones por resolver es si somos capaces de concebirlo.

¹¹⁵ El tiempo (absoluto o relativo, siguiendo a Newton o a Einstein) es la magnitud física que mide la duración o separación de acontecimientos sujetos a cambio de los sistemas observados. Permite ordenar los sucesos en secuencias, estableciendo un pasado, un presente y un futuro.

¹¹⁶ Señor que tenía jurisdicción para castigar hasta con pena capital a sus siervos.

¹¹⁷ La luz, que representa al sol (la verdad) es la que en la caverna de Platón (libro VII de *La República*) es capaz de iluminar el mundo de las ideas, el mundo real.

cualquiera de ellas, el luminoso resquicio, el quebradizo y claro rayito de la verdad, esa estrella que finge desmayos en las almas.

Elijamos el número siete para contar las puertas que queremos ir abriendo con la cautela del destripador de corazones vírgenes.

Abramos la puerta número uno. En su dintel –y en gruesos trazos– se lee: “Puerta por la que salen los temas literarios recién nacidos”.

Abrámosla con cuidado. Los temas, a un golpe brusco de la puerta, pueden derramársenos en tropel por el suelo.

La puerta ya está abierta. Nosotros miramos, tímidamente, al interior. Más allá de la puerta reina la oscuridad más absoluta, el más impene-trable vacío. Cuando la vista se hace a la tiniebla, vemos un yermo paisaje desolado, un vacío y doloroso erial.¹¹⁸ En una colina de huesos mundos está clavada una bandera blanca y rígida, en la que se leen las palabras de Salomón: “Nihil sub sole novum”.¹¹⁹ Nada hay nuevo bajo el sol. El campo tenebroso también está, como todo, bajo el sol.

Vayámonos corriendo. Por la puerta número uno, nada nuevo saldrá. Los temas están ya todos en juego.

Acerquémonos a la puerta número dos. Un cartel nos advierte: “Puerta por la que se presentan los héroes.”

Antes de abrirla ya se distingue una algarabía desconcertante. Los héroes por sacar a la luz parecen ser muchos todavía, semejan formar legión. Un ángel sin edad guarda la puerta número dos. El ángel advierte al visitante:

¹¹⁸ Tierra sin cultivar ni labrar, árida.

¹¹⁹ “Lo que fue eso será, y lo que se hizo es lo que se hará, no hay nada nuevo bajo el sol.” (Ecle, 1:9). Ver a este respecto la idea que desarrolla en su obra crítica Groussac (1987), *non nova, sed nove* [No cosas nuevas, sino de modo nuevo].

-Los héroes son de quien se los lleve. Trotaconventos¹²⁰ y Hamlet,¹²¹ Don Quijote y Mister Babitt,¹²² Raskolnikov¹²³ y Don Juan,¹²⁴ Werther y Lazarillo, salieron por esta puerta. Los héroes son de quien los pueda coger vivos. Pero los héroes luchan con tesón y, a veces, mueren al salir de aquí, de tristeza, como los gorriones enjaulados, o luchando en la pelea que sostienen con quien los quiere apresar. Otras veces, los héroes matan a su cazador, devoran su cadáver y regresan a su alborotadora guarida, a su hirviente rincón.

El visitante suele responder al ángel: -No abras la puerta de los héroes. No tengo fuerzas para la pelea.

Parémonos ante la puerta número tres. Un letrero nos avisa: "Puerta de la sabiduría."

La puerta de la sabiduría está abierta; por ella puede entrar quien quiera. La puerta de la sabiduría da a una estancia cuadrada y llena de frascos; parece una botica. En silencio, unos cuantos hombres trabajan, cada uno a la luz de su quinqué. Son los ecuánimes¹²⁵ de las letras, los ponderados, los culteranos, los virtuosos, aquellos hombres que llenan de gozo al vecindario.

En la estancia cuadrada hace un frío de muerte. Nadie sonrío, ni nadie, tampoco, llora con lágrimas de hombre, con lágrimas de verdad.

¹²⁰ Personaje del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita; su papel es el de alcahueta.

¹²¹ Príncipe de Dinamarca, protagonista de la tragedia homónima de Shakespeare.

¹²² Personaje protagónico de la novela homónima, *Babbitt* (1922) del primer norteamericano que recibe el Nobel, Sinclair Lewis, quien lo describe de este modo: "His name was George F. Babbitt. He was forty-six years old now, in April, 1920, and he made nothing in particular, neither butter nor shoes nor poetry, but he was nimble in the calling of selling houses for more than people could afford to pay." (ver la edición española, 1930).

¹²³ Rodión Románovich Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo*, de Dostoievski.

¹²⁴ Figura arquetípica del seductor en la literatura española, que ha trascendido fronteras y épocas; aparece por vez primera en *Tan largo me lo fiáis* (1612) de Andrés Claramonte, si bien se hizo famoso con el *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.

¹²⁵ Del latín *aequanimitas*, -ātis. En este caso, quienes manifiestan imparcialidad de juicio.

Dejemos a los boticarios de la literatura a solas con su paciencia sin objeto. No interrumpamos su festín onanista.

Lleguemos hasta la puerta número cuatro. Un rótulo luminoso nos dice: "Esta puerta abre la caja de los argumentos."

La puerta número cuatro tiene una mirilla de cristal por la que puede verse lo que pasa dentro. Dentro de la caja de los argumentos, llena de luz, mil multicolores pajaritos de la suerte saltan, enloquecidos, de rama en rama.

—¿Puedo tocar esos pajaritos? —pregunta el visitante al loro guardián.

Y el loro guardián responde:

—No, no se pueden tocar. Está prohibido. Aunque la prohibición no existiese, a los pajaritos tampoco podría tocarlos: son de aire, no son mas que un puro espejismo.

El visitante se defrauda ante las palabras que acaba de escuchar. Pero, ¿no advirtió algo Unamuno de todo esto? Creemos recordar que sí.

El visitante sigue su camino. Aquí esta la puerta número cinco. En fina caligrafía se confiesa: "Puerta que lleva al huerto del estilo."

El huerto del estilo no es tal huerto: es un jardín de recortados bojés, de recortados mirtos, de recortados rododendros. El jardín del estilo tiene, en medio de su geometría, una mansa laguna circular sobre la que vuela una purísima paloma blanca.

Sobre el estanque, una minúscula ranilla de San Antonio -verde y colorada- da saltos a una velocidad vertiginosa. La rana, sobre el nítido azul del cielo del jardín, dibuja con su vuelo despavorido una leyenda: "La preocupación por la estética es la primera señal de impotencia." Debajo se lee una firma confusa: quizás Dostoievski.

La rana, primer premio de acrobacia, se chapuza, de repente, en la laguna. No salta ni una gota de agua al aire.

Veamos qué es lo que dice la muestra de la puerta número seis. Esta en clave y pintada con unos colores difíciles de fijar. Prestando atención, mucha atención, puede entenderse: "Puerta que guarda el frasquito de la sal de la gracia."

Las paredes son blancas, de un blancor apagado. El techo y el suelo, también lo son. En el suelo, en un ángulo lejano, un diminuto frasquito sin tapón guarda la sal de la gracia; la sal de la gracia parece una piedrecita de cuarzo, un cristal. Una voz invisible canta melodiosamente: "Bienaventurado el que puede oler la sal de la gracia, esa astillita que quizás duerma dentro del corazón, porque de él será el reino de la mejor y más granada impaciencia."

La sal de la gracia es algo que no se ha podido analizar, algo formado por una sustancia que se ignora, por un elemento puro que aún no tiene nombre.

El visitante, con la cabeza caída sobre el pecho, se detiene ante la última puerta. He aquí, por fin, la última puerta, la puerta número siete.

Sobre ella, un llamativo tejuelo¹²⁶ nos alecciona: "Puerta de escape. Salida para casos de duda."

Metámonos por ella. Aquí esta el mundo otra vez. En la duda, volvamos siempre al mundo, mezclémonos con su propio, e íntimo, e inmenso ser. El mundo que, a veces, nos zarandea, es el mismo que, en ocasiones, nos alienta, nos abraza, nos da calor.

¹²⁶ Etiqueta de papel u otro material que se coloca en el lomo del libro para su clasificación en una biblioteca, y donde se refleja la signatura, el título u otra información similar. Su utilización no creo que sea casual, sino que evidencia que esta puerta (y quizá las otras) es un libro.

El escritor precisa tanto del abrazo como de la injuria. El escritor es un hombre de alma omnívora, un hombre cuya alma necesita de todos los alimentos. Quizás por eso el escritor, algunas mañanas, digiere con dificultad las más apacibles –e incluso las más digestivas– ideas. Quizás por eso, también, algunas tardes le sucede lo contrario.

* * *

Pero, de aquello de que hablábamos, de la vida del escritor, de la vida de sus personajes, de la vida literaria, ¿qué se hizo? ¿En qué dormido limbo las hemos escondido, en que desierto sin orillas fueron a perderse?

La vida del escritor... ¿Es la vida, la vida del escritor? O el hombre mata a la obra –se ha dicho con certera clarividencia–, o la obra mata al hombre. No es otro –ni tampoco puede serlo– el dilema planteado; no es otra la encrucijada.

El escritor en cuyo corazón arde la llama –ya tenue, ya vigorosa– de la vocación, prefiere el íntimo y dramático papel de víctima al impreciso y asainetado¹²⁷ papel de verdugo. Es más hermoso y más gentil morir que matar. No nos engañemos. Es también más saludable. Y puestos a elegir cuchillo para nuestro propio holocausto,¹²⁸ y mano que lo maneje sin titubear y sin dolorida compasión, ¿qué mejor hierro que aquel que nosotros, y nadie mejor que nosotros, forjamos y pusimos en el firme brazo de nuestros hijos?

¹²⁷ Burlesco, teatral; es decir, el verdugo tal como aparece referido en varios textos celianos, entre otros, en *El gallego y su cuadrilla* o *María Sabina*; tangencialmente, por supuesto, en *La familia de Pascual Duarte*.

¹²⁸ En su origen, sacrificio de animales que se quemaban en honor a la divinidad, pero también, más recientemente, acto de abnegación total que se lleva a cabo por amor.

No, no temamos la muerte. La muerte –antes lo dijimos– es el único y gran fracaso, pero ese definitivo traspies, queramos o no queramos, es una pirueta obligada y escrita en el oscuro Libro de los Designios.¹²⁹

No temamos la muerte y, menos todavía, la muerte a manos de nuestras criaturas. Esta muerte es la única salida de la vida del escritor. En esa muerte el escritor aún puede encontrar, con un poco de fortuna, la apariencia de la vida misma. Cervantes vive en Don Quijote; en Miguel de Cervantes, ha muerto hace ya muchos años.

La vida de los personajes, para el escritor, es algo que debe venir señalado con la marca del tabú.¹³⁰ El personaje es padre del autor, tanto como el autor pueda serlo del personaje. Es una extraña y matemática simbiosis¹³¹ la que se establece. Es algo así como el valeroso, el decidido hombre que tuviese hijos con su propia abuela.¹³² El monstruoso y bellissimo fruto de esta coyunda estaría en la línea del padre del padre y sería, al tiempo, hijo y biznieto, hermano y nieto y, sobre todo, una luminosa y resplandecedora¹³³ calamidad.

La vida de los personajes es más importante –y también más lógica– que la del escritor. La vida de los personajes es más real –y también más duradera– que la del escritor. La vida de los personajes es más lozana –y también, ¿por qué no?, más gallarda– que la del escritor.

¹²⁹ Pretendido volumen donde se reunirían los pensamientos aceptados por la voluntad.

¹³⁰ Palabra de origen polinesio que designa la conducta, la actividad o la costumbre prohibida por una sociedad, grupo humano o religión; la prohibición de algo natural, de contenido religioso, económico, político, social o cultural por una razón de utilidad social (ver Frazer, 1951 y Evans-Pritchard, 1978).

¹³¹ La simbiosis es una interacción biológica entre dos o más organismos de distintas especies, en la que todos se benefician; el adjetivo *matemática* remite a su carácter preciso y medido, en tanto conlleva un equilibrio entre los simbioses.

¹³² Como Edipo con Yocasta, su madre, con quien tiene los hijos Polinices, Eteocles, Ismena y Antígona.

¹³³ Por resplandeciente.

El escritor no es más que un campo abonado, que un campo que ni siquiera sabe, como tampoco sabe el campo, si ha sido destinado al trigo o a la cizaña, al cardo o a la flor, al árbol que el rayo matará –*arbor infelix*–¹³⁴ o al árbol a cuya sombra se desgranará la margarita eterna¹³⁵ de las mejores y más contenidas intenciones, aquellas que tienen siempre color de puesta de sol.

La araña, la delicada y maternal araña, debiera ser el animal totémico del escritor.¹³⁶ Nadie más que la araña –y el escritor– es capaz de abrirse el vientre para que el hijo hambriento la devore. Nadie más que la araña –y el escritor– es capaz de morir en las redes en que, tejiéndolas, perdió, lentamente, la vida. Nadie más que la araña –y el escritor– derrama sus despaciosas horas, sus horas infinitas, con tanta aplicación y tanta monotonía.

Y, como telón de fondo de todo, la vida literaria, ese confuso bati-burrillo¹³⁷ donde todos los gatos son pardos y descocados; esas turbias aguas donde se pescan las desesperadas truchas de la ocasión que pintan calva, quizás para que no podamos asirla por el cabello; esas aguas, también, por las que navega como un buque fantasma, como un eterno

¹³⁴ De acuerdo con Flavio Josefo (historiador judío fariseo), el rey asirio Antioco IV Epifanes (rey de Siria de la dinastía Seléucida en el siglo II AC), en su persecución de los judíos (que se narra en el *Libro de los Macabeos*), solía colgarlos de cruces. Esta tortura, junto con la horca, fue denominada *arbor infelix*.

¹³⁵ Eterna en tanto siempre permite la posibilidad del será o no será, “me quiere, no me quiere”.

¹³⁶ El término deriva de la palabra *ototeman*, del lenguaje algonkina de Ojibwa (en el área norte de los Grandes Lagos en América del Norte oriental); originalmente significa: él es de mi parentela. La raíz gramatical *ote* significa una relación de sangre entre los hermanos que tienen la misma madre y que no pueden casarse entre ellos. En este caso se trata de un concepto antropológico que designa una relación metafísica entre un grupo social y un animal.

¹³⁷ De *baturrillo*, en la conversación y en los escritos, mezcla de cosas inconexas y que no vienen a propósito.

“María Celeste”,¹³⁸ la galera de la literatura, el barco ciego y fatal de la literatura.

Dejémoslo marchar. Es un barco sin matrícula, sin bandera y sin bote de salvamento. Es un barco sin sirena y sin quilla. Es un barco que flota porque Dios quiere.

Las singladuras de esta nao incierta,¹³⁹ el navegar de esta dolorosa galera, son las jornadas que se registran, a punta de navaja, en el corazón del escritor, en ese corazón, linde de nuestra propia vida, en cuyos bordes, a veces, se nos imagina como ver crecer una tímida florecilla, una aromática, una campesina, una elemental y eterna florecilla.

¹³⁸ El *Mary Celeste* fue armado en 1861 en Nueva Escocia (Canadá) bajo el nombre de *Amazon*. Tras algunos accidentes el mando del barco le fue dado al capitán Benjamin Spooner Briggs. El 7 de noviembre de 1872 el capitán Briggs, su esposa Sarah y su hija de dos años Sofía Matilda partieron rumbo a Italia con un cargamento de alcohol. El 5 de diciembre de 1872 la tripulación del barco *Dei Gratia* divisó el barco a la deriva. Se descubrió que el barco estaba en condiciones aceptables, tenía suficiente agua y comida pero estaba abandonado. En la cabina del capitán, la última entrada en el diario de navegación tenía fecha del 25 de noviembre. No se supo más de la tripulación ni de los pasajeros.

¹³⁹ En la navegación, intervalo de veinticuatro horas, y por extensión la distancia recorrida, que empieza ordinariamente a contarse al mediodía.

Cauteloso tiento para lo que pudiera tronar (otoño, 1960)

En noviembre de 1960, poco antes de esta edición de sus obras completas, Cela publica *Los viejos amigos. Primera serie*, libro al que alude en este prólogo. Su reflexión parte de una metáfora construida en la metaficción. Relaciona un reloj de un cuento que no ha escrito, pero prefigura en el ensayo, que funciona gracias a un cuerpo muerto, y lo relaciona con su opuesto, un reloj de sangre, esto es, el corazón. No puedo dejar de referir un ejemplo cinematográfico, un reloj a medio camino entre el que lleva la cuenta del muerto y el corazón, reloj de sangre, un artilugio creado por un alquimista del siglo XVI es el que aparece en *Cronos* (1993) del mexicano Guillermo del Toro:

Narrator: [over the opening sequence] In 1536, fleeing from the Inquisition, the alchemist Uberto Fulcanelli disembarked in Veracruz, Mexico. Appointed official watchmaker to the Viceroy, Fulcanelli was determined to perfect an invention which would provide him with the key to eternal life. He was to name it... the Cronos device. 400 years later, one night in 1937, part of the vault in a building collapsed. Among the victims was a man of strange skin, the color of marble in moonlight. His chest mortally pierced, his last words... *Suo tempore. This was the alchemist.* (IMDb, 1993)

Un reloj así (causal), que marca el ritmo de la vida, es el que ha determinado que Cela se proponga editar sus obras completas, es decir, reunir en unos cuantos volúmenes los variados textos que ha escrito hasta ese momento, cuando aún le quedan por delante cerca de cuarenta años de producción literaria. Pero más allá de las razones literarias, asoma al cabo la oferta editorial que hace posible este proyecto, realizado al cabo por Destino en dos momen-

tos, el primero en 1960 (edición en papel biblia y acabado en piel) y el segundo, ampliado, en 1989 (con pasta dura y papel normal).

Este extenso prólogo es una suerte de poética del escritor, pero sobre todo es una anticipada disculpa, tanto a la edición que presenta como al conjunto todo de la obra. No han pasado tres años de que ingresara a la Real Academia de la Lengua, lo cual fue un mérito debido a su edad, rondando los cuarenta años. Tengamos en cuenta que, en palabras de Cela, “La literatura no es algo estático, algo rígido o inmutable, sino por el contrario algo que está siempre en constante movimiento”. Escribir y publicar en España (y no sólo vivir de las rentas de las múltiples ediciones en otras lenguas de libros como *La familia...* o *La colmena*) es seguir en movimiento, no sólo en términos de remuneración económica, sino también en cuanto a la presencia en el mercado editorial, en los escaparates y en las reseñas de las revistas literarias de moda: la figura de Cela se configura en el espacio de lo público, aunque ello implique el disparate o la salida de tono.

Su reflexión sobre el escritor y su obra tiene ciertas características que la hacen particular, sobre todo su consideración de que la obra de un autor, en la medida que se puede realizar la lectura de sus textos reunidos, es dispar, logra su propósito con mayor o menor fortuna. Lo que resulta más importante, al cabo, no es el hecho de que la calidad de las distintas obras varíe, sino la posibilidad de leer el conjunto y apreciar la evolución de la prosa y su estilo, las historias y la forma de concebir el mundo y llenarlo de personajes al paso de los años.

Dos cosas parecen preocupar al escritor, por encima de las otras muchas que menciona de manera tangencial: el orden¹⁴⁰ (que traduce en

¹⁴⁰ Recordemos el modo en que Cela apreciaba las cosas al estallar la guerra civil: [en relación al triunfo electoral de la Segunda República] ... la Monarquía se identificaba con la derecha, el orden público, la Iglesia y Dios ...” (Cela, 2001: 129)

una metáfora geométrica) y la gloria literaria, el reconocimiento público. En un sentido comprensivo, la edición de las obras completas y no como textos aislados posibilita el recorrido de Babel:

Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). (Borges, 2005: 471)

La visión de conjunto nos aproxima a la percepción de los puntos de referencia, los temas y las estructuras, las obsesiones literarias de un autor en la construcción de su escritura, y más allá, del discurso. El orden (su anhelo nunca satisfecho) que se aprecia en el caos de la escritura es justamente la intencionalidad poética. Cela tenía muy clara esta idea. En una entrevista declaró:

Es posible que todo el universo, todo el cosmos, sienta una nostalgia geométrica. El azar como parte integrante del cosmos.¹⁴¹ ... Probablemente toda la función del hombre, de su vida, por caótica que pudiera parecer en su cabeza, es un anhelo del orden, es una nostalgia geométrica de ese orden. (Jáuregui, 1994: 4)

Por su parte, la gloria literaria, además del reconocimiento por parte de los contemporáneos (editores, lectores, críticos, medios de comunicación), suele ser concebida como la trascendencia, el vivir en los textos más allá de la muerte física del autor como ser humano. Su origen se puede reco-

¹⁴¹ Ver en este sentido el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, publicado en 1897.

nocer en textos escritos justo antes de que comenzara nuestra era, como en el texto latino *Las metamorfosis*, donde en el epílogo el poeta afirma:

Y ya he dado fin a una obra a la que no podrán destruir ni la cólera de Júpiter ni el fuego ni el hierro ni el tiempo voraz [recordemos a Cronos devorando a sus hijos]. ... inmortal en la parte más noble de mi persona, seré llevado sobre la alta región de los astros y mi nombre será indeleble ... seré leído por los pueblos y por todos los siglos ... (Ovidio, 1972: 418)

La obra, de acuerdo con el escritor, no concluye con la muerte del autor, sino que se realiza más allá no sólo de su ciclo vital sino también de su control. La lectura de un texto literario le da sentido, y el autor se ha desdibujado en el narrador y en el espacio externo al libro. La tarea de la crítica, académica o no, consiste en gran medida en evidenciar al autor y a la sociedad que produce el texto, situándolo en relación con otros discursos a fin de comprenderlo mejor.

CAUTELOSO TIENTO POR LO QUE PUDIERA TRONAR

Todo llega.

WILLIAM BLAKE

Ha sonado en mi reloj la hora de brindar al curioso lector la Obra Completa, ese panteón solemne que hasta hace poco se reservaba, como las estatuas, tan sólo a los muertos: aquellos para quienes el sonar de las horas ya ni cuenta. En *El relojero muerto* –una página que no he escrito– se narra cómo Nicolás Calera y López-Aragüés, relojero vallisoletano, se volvió loco a fuerza de pensar que también podría medirse el tiempo mirando, con mucho cuidado, para el muerto que se pudre y el tropel de la gusanería que, gimnásticamente, lo devora. El pobre Nicolás Calera, aquel pequeño Isaac Peral,¹⁴² se fue para el otro mundo antes de perfeccionar el reloj de muerto y su ingenio, como siempre pasa, fue olvidado.

Además del reloj de muerto –la máquina que lubrica sus ejes y sus ruedas dentadas con olorosa y grasosa cadaverina–, hay otras vanas clases de mecánicas medidoras del tiempo que pasa.¹⁴³ Son múltiples y difíciles de saber pero en su cuenta destacan, por su sena forma de comportarse, los relojes eléctricos y los de péndulo, los de sol, y los de arena, y los de agua. También hay relojes de sangre; la gente suele llamarles el corazón y, con harta frecuencia, los confunde con el reloj de los desengaños, que esconde su misteriosa maquineta en la cabeza y que avisa, a zumbadoras campanadas de dolor, el paso del tiempo sembrando los tibios sinsabores

¹⁴² Isaac Peral y Caballero (1851-1895). Científico cartagenero, teniente de navío de la Real Armada, fue el inventor del primer submarino torpedero, el *Peral*, en 1885. Sin embargo su invento fue despreciado por las autoridades de la época, que no comprendieron sus alcances, lo que al cabo lo obligó a dimitir de la Marina.

¹⁴³ El tiempo no pasa ni sucede, es sólo una sucesión de estados del ser en movimiento.

y las acres y cautelosas desilusiones.

Ha sonado en mi reloj de sangre la hora del difícil, del remordedor recuento: la triste hora del examen de conciencia, que siempre huele, que-rámoslo o no, a antesala de la muerte, a sosegada y venenosa y abdicadora antesala de la muerte.

El hombre pierde siempre la permanente batalla que el tiempo le presenta. El hombre es la víctima propiciatoria que los dioses ofrecen, en sacrificio, al tiempo insaciable y jamás clemente. El tiempo, en su lucha con el hombre, juega con él y, cuando se aburre, lo mata. O lo deja morir cortándole el chorro del tiempo. Pero en la pelea contra el tiempo, y aun sabiendo de antemano que seremos vencidos por él, a los hombres no nos cabe más postura que la de hacerle frente con decisión, darle cara y, pase lo que pase, no huirle. A lo hecho, pecho. Es la vieja ley que jamás falla, y el hombre debe morir matando o, al menos, defendiéndose. Al tiempo no lo matamos, cierto es, pero lo herimos. El tiempo, en su lidia con el hombre, tampoco, aunque lleve la mejor parte, sale incólume y de rositas. Me da un poco de grima¹⁴⁴ bordear los áureos y estúpidos abismos en cuyo fondo las fuerzas vivas se solazan jugándose las almas –y las almas de los demás– al mus,¹⁴⁵ pero pienso, para reconfortarme, que quizás pueda seguir ensayando el difícil ejercicio de andar entre los memos sin enmeme- cerme. Ya veremos lo que dura.

Algunos hombres, entre los que sin duda me encuentro, hemos nacido inmunes o, en último caso, muy resistentes a toda la larga y variada y

¹⁴⁴ Sensación desagradable, dentera.

¹⁴⁵ Juego de naipes, de origen vasco-navarro, que juegan dos parejas; utiliza la baraja española, dejando fuera los ochos y los nueves, como en el capadillo. Fue inventado por Alonso de Tudela y Tomás del Pinarillo en 1487, si bien fue hasta 1684 cuando comienza a jugarse en parejas de mujeres y hombres. En el juego se utiliza la expresión *or dago* (en vasco, ahí está) para denominar el envite del resto, la cual se utiliza ahora en el español coloquial como “excelente”. Se solía decir que “los borrachos en el cementerio juegan al mus”.

engañososa suerte de los amables y adormecedores menesteres por los que el *homo sapiens*, con perdón sea dicho, suele perder el culo. No nos queda –a quienes tal fortuna acontece– sino dar gracias, humildemente, a los dioses que rigen los mundos y que dan huesos en la boca, quizás para compensar, a quienes no tienen nada que llevarse a la boca, y al revés: pródiga mesa al inapetente, mujer gustosa al capón¹⁴⁶ y al remilgado, y bolsa repleta a quienes gozan cerrándola con siete llaves.¹⁴⁷

Mi caso –a la vista está– es el primero: el de quien tiene con qué pero no de qué, lo cual siempre es preferible porque nos consuela pensar que, a la larga, algo acabará cayendo aunque, a la postre, jamás caiga nada y quede todo –y entre este todo, los más nobles propósitos– en vana coherencia. Don Juan Valera, en carta a Tamayo y Baus,^{*} explica el trance de su sobrina, la ex-condesa Zamoyska, cuyo casamiento hubo de anularse porque ella decía al Zamoyski

¿De qué sirve, Señor Conde,
el que yo tenga por dónde
si Vd. no tiene con qué?¹⁴⁸

¹⁴⁶ Castrado.

¹⁴⁷ Expresión cuyo origen se encuentra en la Biblia: “Y vi en la diestra del que se sentaba en el trono un rollo escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos. También vi un ángel que pregonaba con voz robusta: ¿quién será digno de abrir el libro y desatar sus sellos?” (Ap, 5: 1-2). Es decir, ¿quién tiene las siete llaves? Sólo su dueño, o creador, el cordero de Dios, o en el caso del dicho, el poseedor de la bolsa. El número siete tiene un sentido simbólico.

^{*} Boletín de la Real Academia Española, t. XXXIX, Cuaderno CLVI. Enero-abril, 1959.

¹⁴⁸ Remite Cela a la situación de la irrealizada pareja; anunciaba Valera, en una carta a Francisco Moreno Ruiz (Valera, 2004: 224) la boda de su sobrina, Luisa Malakoff, con el conde Juan Zamoyski a mediados de enero de 1881. El 2 de enero, sin embargo, comentaba el escritor a Menéndez Pelayo: “Yo iba a ir a París, pero ya no voy. El casamiento de mi sobrina se ha roto” (Valera, 2004: 225).

Quizás fuera el instinto de conservación el que jugaba en el ánimo de la excondesa Zamoyaska y juega en el mío. Quizás fuera el de defensa, no lo sé.

Ha sonado en mi viejo despertador –decía–, en mi asendereado¹⁴⁹ y contrito reloj de sangre, la hora de recapitular y de poner un poco en limpio el engorroso y, en cierto modo, ilusionador¹⁵⁰ estante de mi Obra Completa, concepto éste que aquí entiendo, en principio, falso o cuando menos cojo ya que la obra, por más vueltas que le demos, no se completa sino con la muerte, lo que por ventura no es mi caso. A veces, la muerte, esa gran imprevisión, tampoco completa ni redondea nada y lo deja todo embrollado y manga por hombro.

La literatura no es algo estático, algo rígido o inmutable, sino por el contrario algo que está siempre en constante movimiento, en fluyente postura, en permanente actitud de vida. La vida es una actitud deliberada (todas lo son), no casual (ninguna lo es), como la muerte es una claudicación¹⁵¹ o –si voluntaria y resignada– una abdicación.¹⁵²

Son tres, al menos, los materiales que maneja el alarife literario para levantar su artilugio –las palabras, los conceptos y las situaciones– y, diríase que hechos de rabos de lagartija,¹⁵³ ninguno de los tres sabe estarse quieto. Las palabras, la materia formal de la literatura, no tienen el mismo valor en cada instante, y los conceptos y las situaciones, aquello a cuyo servicio se ponen las palabras, tampoco son inertes piedras que permitan

¹⁴⁹ Se aplica al que ha sido obligado a realizar muchos trabajos.

¹⁵⁰ Que crea ilusiones, si bien la forma es cuando menos irregular.

¹⁵¹ Claudicar proviene del latín *claudicare*, cojear, ser cojo. Se refiere a ceder a una presión o una tentación, ser *vencido*.

¹⁵² Del latín *abdicāre*, decir con solemnidad, y significa la renuncia a la realeza, ceder o renunciar *motu proprio*.

¹⁵³ Cuando se dice: estar hecho alguien *con*, o *de*, rabos de lagartija, se utiliza para referirse a su temperamento inquieto.

ser medidas y pesadas y descritas con rigor. El hecho de que el valor de las palabras cambie sería, bien mirado, lo de menos; y sería también una buena prueba de sus deseos de vivir, aun a cambio de revisar, cada mañana, su sentido. La actualización de las palabras, como el redescubrimiento de los perdidos brillos de un cuadro al óleo, es mero oficio de restaurador paciente. Pero con los conceptos y las situaciones y su evolución ulterior, el problema es ya otro cantar. Los conceptos y las situaciones traídos a colación en la obra literaria, tampoco mueren al ser engarzados en la obra literaria sino que, a diferencia de las palabras –que se remozan–, se prolongan en los nuevos conceptos y las nuevas situaciones que engendran. Aun admitiendo que la literatura valiera, en ciertos casos, por el reflejo de un instante y sólo por el reflejo de ese instante –lo que sería tanto como cortarle las alas al pájaro o como trabarle las patas a la yegua literaria–, no por ello sería válido suponer que la literatura agotaba ese instante y lo esquilma¹⁵⁴ hasta matarlo por consunción.¹⁵⁵

Ignoro si acierto a dar suficiente claridad a lo que quisiera decir y pienso que quizás un ejemplo sería ilustrativo de mi propósito. En el *Viaje a la Alcarria*, a la salida de Guadalajara, hablo de un niño que lucía el pelo colorado, que se llamaba Armando Mondéjar López y que, según me dijo, tenía otros tres hermanos y una hermana.¹⁵⁶ El niño me acompañó hasta el

¹⁵⁴ Agotaba una fuente de energía o riqueza.

¹⁵⁵ Acción de consumirse, extenuación.

¹⁵⁶ “El viajero va con su ayudante, con el niño del pelo de azafrán al lado. [en busca de tomates] ...

– ¿Cuántos años tienes?

– Trece.

– ¿Qué estudias?

– Perito.

– ¿Perito..., qué?

– Pues perito..., perito.

... En la voz del niño hay una vaga cadencia de tristeza. El viajero no hubiera querido preguntar tanto. (Cela, 1999c: 45-46)

cruce de Iriépal¹⁵⁷ y después, como era ya la hora de merendar, se volvió para su casa. Pecaría de soberbia si creyese que mi amigo Armando Mondéjar López había dejado de ser personaje literario –criatura histórica– por el solo hecho de haberme vuelto la espalda y desaparecido de mi vista. Y lo que es más grave para mis lectores, además de pecar de soberbia, me equivocaría. Han pasado los años y Armando Mondéjar López, aquel niño que se andaba con un dedo en la nariz a las puertas de Guadalajara, es ahora perito electricista y vive en Madrid, casado y ya con un hijo. Su mujer se llama Conchita Lucillos y es profesora de corte y confección. Los hermanos de Armando, de los que no hablo en el *Viaje a la Alcarria* porque entonces no los conocí, también tienen sus vidas y, caminando al lado de sus vidas, su incierta fábula. El segundo, Pío, se hizo maestro; está destinado en Pozoamargo, en la Mancha de Cuenca, y es novio de Mercedes Barbarijas Torrubia, la del médico. El tercero, Pablito, está estudiando para cura en el seminario de Sigüenza. La nena, Pili, también va para maestra, y el pequeño, Severo, quiere ser aviador. Armando Mondéjar López y sus hermanos, no me pidieron permiso para seguir viviendo, a pesar de que soy el autor de *Viaje a la Alcarria*. Como me di cuenta a tiempo de esta rebelión de mis personajes y como no quise –ni tampoco hubiera podido– evitarla, con sus hazañas (o, mejor dicho, con aquellas de sus hazañas de las que tuve noticia) publiqué un par de libros a los que puse por título *Los viejos amigos (primera y segunda serie)*¹⁵⁸ y que es mi emocionado canto a su gloriosa y agradecida indisciplina.

Los personajes, los paisajes y los ambientes –que son la base de sustentación literaria de los conceptos y las situaciones, como la palabra es su

¹⁵⁷ Pedanía del municipio de Guadalajara, situado al nordeste de la capital municipal y al pie del monte del Sotillo, en plena comarca de La Alcarria.

¹⁵⁸ Estos libros fueron publicados ese mismo año, 1960, por la editorial Noguer de Barcelona.

vehículo-, no hacen excepción a la ley del vital movimiento continuo que quisiera dar a entender.¹⁵⁹ Los personajes, los paisajes y los ambientes tampoco mueren, aunque el autor, con un sentido un tanto prescrito de la propiedad, finja matarlos al volver la última página del libro. Los personajes, los paisajes y los ambientes viven, como las palabras, los conceptos y las situaciones, más allá de ellos mismos y la completa e imposible crónica de su devenir sería la literatura en su última -y lejanísima- perfección.¹⁶⁰

La literatura, hoy por hoy y el mañana no se vislumbra aún, debe ser lo bastante humilde para confesarse sus propias limitaciones. La literatura es cambiante e incluso equívoca, y se prolonga, juguetona y confundidora, no sólo en el lector -cosa ya dicha y tan evidente que ni la aludo- sino también en sí misma. A veces gana en esta su nueva e imprevista etapa y a veces, por el contrario, pierde. Sería aventurado querer obtener conclusiones de carácter general a este respecto, y debemos conformarnos con saberla, sana o enferma, viva.

Si las palabras tiran de las palabras, y los ambientes de los ambientes, y los personajes de los personajes, etcétera, la literatura, agarrándose como una lapa a la vida, tira de la vida y se prolonga, por encima de la vida del escritor y aun ajena a ella, en el chorro, jamás interrumpido, de la vida misma.

En este sentido es en el que quisiera decir que la obra literaria tampoco se completa con la muerte de su autor, ya que sigue viva y coleando,

¹⁵⁹ Esta pretendida ley sólo es posible en el contexto cultural, y en el falso entendido de que la historia de la humanidad es un *continuum*. La idea remite al imaginado móvil perpetuo (en latín, *perpetuum mobile*), artificio que se ha pretendido funcione indefinidamente sin energía externa, lo que lo hace imposible de acuerdo con la segunda ley de la termodinámica.

¹⁶⁰ Sería el ideal del Babel borgiano, donde se desprende que: "... la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. ... las interpolaciones de cada libro en todos los libros" (Borges, 2005: 467-468).

con tanta ingratitud como independencia, al margen de él y de su destino. Pudiera ser que esa ingratitud que los escritores achacamos a nuestra obra, no sea más cosa que la expresión de un egoísmo.

Pero la Obra Completa, pese a todo lo dicho, aquí esta. Llámesele como se quiera.

En este trance de enfrentarme con la edición de mi Obra Completa (o lo que sea) son dos, por lo menos, y aun varios, los sentimientos –pudiera ser que, incluso, encontrados– que me asaltan. Y uno solo –el sosiego– el ánimo que corre por las tripas de todos mis sentimientos de hoy. Tomás de Kempis predicaba la desconfianza ante los sentimientos que, a su sentir, eran siempre mudables y cambiantes.

Veamos cuáles son estos plurales –y quizás cambiadores y mudadizos– sentimientos, pero veamos antes, aunque no sea más que de pasada, qué cara tienen los dos más gordos y notorios, los dos más de bulto¹⁶¹ y relumbrón.¹⁶²

Uno –el primero, el que más salta a la vista–, pudiera ser el del pasmo;¹⁶³ el otro, el del miedo ante lo que no se acaba de ver claro y con los contornos bien precisos. Me confieso, en esta tesitura tan ceremoniosa, pasmable y miedoso. Para mí tengo que el pasmo es un noble concepto y algo así como la bandera de la pureza; no se pasma sino quien tiene limpio el corazón. Tampoco temo al miedo, aunque lo sienta en mis carnes, porque pienso, con el poeta inglés, que es fuente de esperanza. Los campesinos estamos adobados en la doble salmuera del estupor y del temor; pero los ciudadanos, con quienes conviví por largo tiempo y

¹⁶¹ Manifiestos o evidentes.

¹⁶² Más aparentes que verdaderos, o de mejor apariencia que calidad.

¹⁶³ Pasma (del latín vulgar *pasmus*), de acuerdo con la primera acepción de la RAE, es la admiración y el asombro extremados, que dejan como en suspenso la razón y el discurso.

pude llegar a conocerlos, aunque fingen ser valerosos y no extrañarse de nada, ni son más eficaces ni mejores. Cada cual entiende la vida como puede y aquí sí que no vale falsearse. Me pasma casi todo lo que veo –una mujer que me mira, un niño que se queda paralítico, una gallina que pone un huevo, una estrella que reluce más allá de la abierta ventana del moribundo –y me da miedo todo lo que no comprendo– la gratuita maldad de los hombres, la geometría de algunas flores de jardín, las últimas voluntades de los ajusticiados, las carcajadas de los duendes retumbando en el hueco de la chimenea.

Estoy pasmado, ¡cómo no!, de que a nadie se le pueda ocurrir leer las obras completas de nadie. Y menos en edición de Obra Completa, en gruesos tomos encuadernados en piel, escasamente manejables, con el papel incómodo y no del todo opaco,¹⁶⁴ la letra poco clara y el texto apretado y como queriendo reventar. Ignoro la fórmula que arbitrará el editor para presentar mi Obra Completa pero mi experiencia de lector me dice que, por lo común, los volúmenes de obras completas son antipáticos y, a veces, hasta ilegibles.¹⁶⁵ Y tan fuerte me dice, mi aludida experiencia de lector, lo que me dice –y tan sin lugar a dudas me lo creo– que jamás, después de haberlo probado, repetí la suerte de tener entre las manos un volumen de esta decorativa especie, ni pienso hacerlo, salvo que a mis puntos de vista los volviera como a un calcetín, cosa poco probable.

Pero no es esta la única objeción –ni tampoco la más sustantiva– que me creo en el deber de señalar en esta esquina, de la que ahora vengo hablando, de las ediciones de obras completas. En España, el escritor suele

¹⁶⁴ Llamado *papel biblia* en español, inglés y francés por su recurrente uso para la edición del libro homónimo; es un soporte de alta calidad y resistencia (en inglés se le llama *Bible paper*, *Premium book paper*, *India paper*; en francés *Papier bible*).

¹⁶⁵ Podría decirse que la excepción a esta certeza de Cela es el libro de Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, publicado en México en 1959.

vivir a salto de mata y un poco de milagro. También escalando, muy duramente y uno a uno, los cien resbaladizos y pinos peldaños que terminan en la canija plazoleta en la que se alza, providencial y convencional, la estatua de esa equívoca fantasma que se llama, por mal nombre, la gloria literaria.¹⁶⁶ Con frecuencia, la gloria literaria no es más cosa que la dorada anestesia del hambre. En España, el escritor que quiera vivir con un mínimo de dignidad, necesita defender, a diario, las posiciones que el día anterior conquistara, aunque a veces su permanencia en esa recién conquistada posición, le resulte incómoda y no le acarree sino sinsabores. La *Obra Completa* es, quizás, un baluarte incómodo y constreñidor;¹⁶⁷ pero en la guerra, las trincheras no se defienden por razones estéticas sino por causas que, en principio, se entienden morales. La lucha por la existencia (cuando en esta lucha no está en juego la existencia de los demás y, en casos extremos, aunque lo esté) es el motor de todas las morales conocidas. Este no es, sin embargo, motivo suficiente para que no intentemos ver las cosas tal cual son y para que no probemos a llamarlas por sus verdaderos nombres. El eufemismo –cuyo alcaloide se ha podido aislar en la baba que destilan los timoratos– es la lepra que corroe las carnes literarias españolas. Por fortuna, hay ya señales claras de que se bate en retirada. Pero volvamos al hilo de nuestro discurrir.

Ni aun en tomos sueltos, en rústica¹⁶⁸ y con un solo título en cada libro, que es como los libros deben ser, creo posible que pueda leerse con atención, de la cruz a la fecha y encontrando gusto en lo que se hace, toda

¹⁶⁶ Cela tendió, si bien no lo solía reconocer con facilidad, hacia esta idea: “A todos nos arrastra el deseo de alabanza, y son los más egregios precisamente quienes más atraídos se sienten por la gloria. Incluso los propios filósofos, en los libros que escriben sobre el desprecio de la gloria, ponen su nombre en la portada.” (Cicerón, *Pro Arquia poeta*, XI, 26).

¹⁶⁷ Por opresor.

¹⁶⁸ Tipo de encuadernación cuyas portadas y lomo son de cartulina flexible; en inglés *soft binding*, *paperback*.

la obra de un autor. Los eruditos, los estudiosos, los profesores universitarios, los redactores de tesis doctorales, etcétera, hacen excepción a la regla, claro es, por razón de su oficio. Los escritores, acuciados por el gustillo de vernos en limpio, somos los únicos que ganamos en esto de las obras completas. Pero el lector, por lo general, no, y el lector medio, aquel que no está todavía atenazado por el vicio de la lectura, menos aún. Los escritores somos irregulares, muy irregulares, y si unos libros quizás pueden salirnos bien, otros nos salen no más que medianamente y otros, sin duda, mal. A los escritores que no tienen altibajos, no suele salirles ningún libro bien; les salen que ni fu ni fa,¹⁶⁹ que es lo peor. Yo pienso que el aficionado a la literatura no debe leer sólo libros de un autor, o de dos o tres. A los escritores nos perjudica esa lealtad, aunque nos halague, e incluso nos emocione, el saber que existe. El lector sensato y algo prudente, lo que debe hacer es buscar libros, no autores, y probar sus preferencias con ánimo de formarse una biblioteca de base amplia, flexible y liberal. ¡Allá cada uno, sin embargo, con sus manías! Al pasmo que me produce la extraña realidad de que las obras completas, de quien fueren, puedan interesar a los lectores, se suma el estupor, aun de más recios tamaños, de que esos lectores sean los míos y aquellas, mis obras completas. En esto, como en tantas otras cosas, voy de sorpresa en sorpresa. Nunca pensé que mi labor literaria, un tanto a contrapelo¹⁷⁰ de lo que se lleva, hubiera de ser tan pomposamente manufacturada como ahora va a serlo, y mentiría si no declarase que, aún con reservas, me ilusiona la aventura que va a correr, por cuanto supone de revisión y ordenamiento del casi largo camino ya andado.

¹⁶⁹ Expresión coloquial usada para indicar que algo resulta indiferente.

¹⁷⁰ A la fuerza, de manera obligada.

Sólo existe una cosa que me espante más que la provisionalidad, y esa cosa es el desorden.¹⁷¹ Si alguna vez lamenté no haber nacido rico, no fue sino porque pienso que el dinero –el dinero heredado o el adquirido en buena lid: aquel con el que el escritor puede comprar su propia libertad, que el indigno estrangula a quien lo recibe y le ahoga la voz en la garganta– hubiera podido servirme para poner orden en mi cabeza: no el orden de las gentes de dinero, ciertamente, que no suele ser más que la vana máscara del orden, sino un orden profundo y equilibrado que me permitiese saber, en cada momento, qué es lo que debiera escribir, y cómo, y de qué manera. La verdad, aunque vana y multiforme (la verdad de cada cual, que en el más recóndito meollo de todas las verdades se esconde siempre la misma última substancia),¹⁷² anida en la cabeza del hombre y se muestra, radiante y emocionada, purísima y desnuda, cuando con orden y con paciencia logramos despojarla de las cien cáscaras de cebolla y de las mil telarañas que en la edad de adquirir los grandes o pequeños saberes –aquel tiempo en el que el hombre devora, con gozo pero sin orden ni concierto, todo lo que alcanza– la han ido cautelosamente envolviendo. Sin orden no es posible hallar esa verdad que, si se adivina un instante, huye al siguiente; ni razonar con un mínimo rigor; ni escribir con buena aplicación y con deleite. Los atisbos geniales pueden ser intuitivos, e incluso sospechados; pero la obra que permanece ha de hacerse pasándose las horas muertas, las largas horas, sentado ante las inhóspitas cuartillas. Y sin dejarse invadir por la desazón ni por la desmoralización. El orden es una de las varias condiciones precisas al escritor –no diré que la primera; tam-

¹⁷¹ El orden es una medida, una estructuración y mantenimiento del estado de las cosas, fundamental desde el punto de vista celiano.

¹⁷² Mantengo *substancia* y no *sustancia*, del mismo modo que *setiembre* y no *septiembre* dado que se trataba de la opción utilizada por Cela.

poco que la última- y el orden es un lujo caro que, si no se compra con dinero, hay que pagarlo pellizcándose los nervios y la salud. Mientras el cuerpo aguante, todo va bien.

Lo mismo que me pasma -y por muy semejantes razones- es lo que ahora me da miedo. Yo no soy miedoso o, por lo menos, no llamo la atención por ser demasiado miedoso, pero la ignorada suerte que hayan de correr estas mis páginas es algo que me tiene muy preocupado. Entiéndase que no me preocupa que gusten o no; cuando se llevan varios años en el oficio -yo llevo diecinueve o veinte, según como se mire¹⁷³ ya se sabe, poco más o menos, para quiénes escribe uno, y quiénes, por más que uno escriba y mejor procure hacerlo, no lo admitirán jamás. Lo que ahora me temo es que mis escritos, vestidos tan de gala, no los lea nadie aunque los compren muchos, lo cual sería paradójico y amargo. Cinco son los editores que me han pedido permiso para correr esta común aventura: Destino, Lara, Aguilar, Janés y Distribuidora Europea, citados por el calendario. Pero si de esta demanda se puede obtener la conclusión de la posible y futura buena venta de la serie, en ningún caso se puede decir lo mismo de la posible y futura buena disposición de ánimo del lector para enfrentarse con cada tomo y llevarlo, de varios tirones, hasta el final. Sin embargo y como es probable -o al menos, así tengo que admitirlo- que a alguien se le ocurra hacerlo, ordeno la edición con sumo cuidado y con la mejor de mis ilusiones. Me dispongo a fijar los textos y a fecharlos, cuando me resulte posible hacerlo;* me preparo a anotar las variantes, de forma, claro es, que

¹⁷³ La cifra exacta es veintitrés años, desde el primer poema, *Amor inmenso*, que publica en la revista *Fábula* (Buenos Aires, 1937), dirigida por Marcos Fingerit; diecinueve corresponderían con la primera edición de *La familia de Pascual Duarte*.

* Considero definitivas las versiones que hoy ofrezco y ruego a mis editores y traductores que, en lo sucesivo, a ellas se remitan. Doy de lado, por estimar que no forman parte de mi labor literaria, ni aun incipiente, a media docena de textos primerizos y a una biografía popular de San Juan de la Cruz que firmé con el seudónimo Matilde Verdú. [N. del A.]

no entorpezca el hilo de la lectura a aquellos a quienes no interese; me apresto a aclarar el lío –considerable lío, en algunos casos– del orden y la real numeración de las ediciones precedentes; me alisto a poner una mínima lógica en el ángulo, a veces confuso, de las dedicatorias** y de las notas y prólogos que haya podido inventar para servir de adorno a mis libros; me decido a encararme con la revisión de los censos de personajes y los nomenclátore¹⁷⁴ geográficos que otras manos piadosas me han desbrozado,¹⁷⁵ y me lío la manta a la cabeza,¹⁷⁶ en fin, para corregir personalmente las pruebas y no poder culpar a nadie de cualquier desaguisado, que Dios haga que no llegue a presentarse. Todo esto me llevará mucho tiempo, bien lo sé, pero pienso que la lealtad al lector es la única moneda con la que puedo pagar la lealtad del lector.

Mis sentimientos de hoy y en esta circunstancia son, amén de los ya dichos, otros vanos, como más atrás dejé apuntado, y pudieran clasificarse, al igual de casi todo lo que existe, en dos grandes grupos: el de los virtuosos y el de los pecaminosos o, como dicen por mi país, *pecadentos*.¹⁷⁷

Tengo fe en que alguien sepa leer mis páginas, guste de ello y se compense de los cuartos que se gastó.¹⁷⁸ Mi fe, queda bien claro, es una fe

** Desecho todas las dedicatorias ocasionales porque el tiempo se encargó de hacerme ver la provisionalidad de algunas, tampoco demasiadas; como no debo hacer distinciones entre quienes se las siguen mereciendo o no, las borro todas. Conservo, sin embargo, las dedicatorias familiares y las literarias: aquellas porque no han prescrito, afortunadamente para mí, y estas otras porque, a lo que entiendo, forman parte del texto o, al menos, de su circunstancia. [N. del A.]

¹⁷⁴ Del latín *nomenclātor*. Catálogo de nombres, ya de pueblos, ya de sujetos, ya de voces técnicas de una ciencia o facultad.

¹⁷⁵ Haber quitado los aspectos accesorios o confusos que complican un asunto innecesariamente y entorpecen su comprensión.

¹⁷⁶ En este caso, tomar una decisión precipitada y ponerse manos a la obra.

¹⁷⁷ La cursiva es mía. En gallego (RAG, 1997), *pecadento* –a. adx. 1. Que peca. *Sodes moi pecadentos e habedes de ir ó inferno*, y también, por ración, blasfemo.

¹⁷⁸ Moneda de cobre española cuyo valor era el de cuatro maravedíes de vellón, utilizada en Castilla desde Fernando IV hasta los Reyes Católicos; un maravedí valía la tercera parte de un real de plata. Por extensión, dinero menudo.

sin cortapisas. Pármeno, en el primer acto de *La Celestina*, dice que yerro es no creer, y culpa, creerlo todo. Ignoro si yerro o soy culpable, aunque deje marcadas mis preferencias.¹⁷⁹ También tengo esperanza de que las cosas sucedan como creo, aunque no llegue a creerlo a pie juntillas. Más vale buena esperanza que ruin posesión –aleccionaba Don Quijote a Sancho–, y buena queja que mala paga.¹⁸⁰ Bien mirado, el que no se conforma es porque no quiere.

Con la última de las virtudes teologales –y en este trance– no sé qué hacer. La caridad se ejerce o se suplica, depende del papel que a cada uno toque representar en este bajo mundo. En el presente caso no es a mí a quien compete hacer la caridad y, de otra parte, prefiero no implorarla. Y no por soberbia, ciertamente, sino porque pienso que el lector no tiene por que tener candad con el escritor. Al escritor debe leerse por otras razones y, el que venga detrás, que arree. Ni la estimación ni el amor deben suplicarse; el hacerlo así es un mal sistema, algo que jamás conduce a la rendida posesión de lo que se persigue. La estimación o el amor con limitaciones y diques de contención no pueden satisfacer al hombre, que es un animal calculado para la lucha, un animal implacable.¹⁸¹ Al escritor que no es estimado por los lectores ni amado de las musas –esas sombras iluminadoras y huidizas que siempre comparecen al conjuro de la paciencia–,¹⁸² como al guerrero que no

¹⁷⁹ Al final del primer acto Pármeno dice, en un aparte de su diálogo con Celestina: “Ensañada está mi madre: duda tengo en su consejo. Yerro es no creer e culpa creerlo todo. Mas humano es confiar, mayormente en ésta que interesse promete, ado prouecho nos puede allende de amor conseguir. Oydo he que deue hombre a sus mayores creer.”

¹⁸⁰ Esta frase aparece en la segunda parte de *El Quijote*, en el capítulo VII: “Y advertid, hijo, que vale más buena esperanza que ruin posesión, y buena queja que mala paga” (Cervantes, 2005: 597).

¹⁸¹ En una novela de Galdós (*La fontana de oro*, capítulo X, La primera batalla) se lee: “El público, animal implacable, le mandó callar. [Y para subrayar el gesto]. Lázaro tuvo la presencia de espíritu suficiente para contemplar cara á cara aquellas cien bocas que bostezaban.”

¹⁸² Es la idea que sostiene Hemingway, en relación a que hay que esperar a la musa a la misma hora todos los días en el mismo sitio (sentado frente a la hoja en blanco), para que sepa dónde encontrarte.

es estimado por la fortuna ni amado de los dioses, no le queda más que aguantarse y de nada le vale pedir lastimeramente lo que –tal la estimación o el amor– nunca se da de balde¹⁸³ sino siempre a cambio de algo: mérito y lealtad para la estimación, amor para el amor, o lo que fuere. En un cuento que no pienso escribir y que se titula *Buster¹⁸⁴ Ladilla, campeón del peso gallo*,¹⁸⁵ explico cómo el púgil desperdició sus mejores ocasiones porque, en vez de arrear candela, anduvo perdiendo el tiempo en súplicas a sus contrincantes de que no pegaran demasiado duro. Buster Ladilla acabó de muy triste forma, molido maternalmente a palos por una frutera de Bilbao que lo sorprendió tratándole de hurtar unas mandarinas. Descanse en paz mi pobre amigo y que Dios le haya perdonado sus errores tácticos.

Sé bien que al preparar lo que preparo debo ser prudente, aunque la prudencia me parezca una virtud menor –quizás porque nunca la tuve– y apta para reconvenciones familiares y sermoncetes¹⁸⁶ didácticos y de tres al cuarto.¹⁸⁷ Es posible que la fórmula ideal sea la del viejo Horacio,¹⁸⁸ que aconsejaba mezclar un grano de locura a la prudencia. Ignoro (tampoco hago mayores esfuerzos para salir de mi llevadera ignorancia) que es lo que más conviene a cada instante de nuestras vidas, pero el verso de Schiller *Dios protege al temerario*,¹⁸⁹ lo tengo por una gran verdad aunque a veces, y a fuerza de recibir golpes, haya pasado

¹⁸³ Indica que una cosa se da o se hace gratis, sin cobrar dinero ni obtener nada a cambio.

¹⁸⁴ En inglés golpe, porrazo.

¹⁸⁵ En la tradición del boxeo inglés, el peso gallo es una de las ocho categorías tradicionales: mosca, gallo, pluma, ligero, etc. De esta tradición británica viene el irónico nombre del personaje.

¹⁸⁶ El diminutivo en *ete* trivializa el sermón, por su connotación burlesca.

¹⁸⁷ Pondera la poca estimación, aprecio y valor de algo.

¹⁸⁸ Quinto Horacio Flaco (56 AC-8 AC).

¹⁸⁹ Afirma Guillermo Tell, en el drama homónimo (*Wilhelm Tell*, 1804) de Friedrich Schiller:

“ –Dios me ayuda en esto, Hedwigia.

– El ser temerario hasta ese punto no es ya confiar en Dios, sino tentar su Providencia.

– Para los que actúan de buena fe, Dios les ayuda, Hedwigia.” (Schiller, 1990: 18)

por momentos de flaqueza y de tristeza en los que tuve que apartarme de él. En la preparación de unas obras completas no cabe la temeridad, virtud –que no vicio– que debe reservarse para los libros de nueva planta, aquellos que brotan sin avisar, como la yerba del monte, y florecen igual que las luminosas florecillas del monte: de golpe y en un hermoso estallido que a todos nos deslumbra con sus múltiples colores y con sus casi infinitas pujanzas.

Repárese en que la temeridad puede ser trance compatible con el miedo y, a las veces, hasta llega a ser engendrado por él. El audaz, se lee en el *Vniversal vocabulario en latin y en Romance collegido por el cronista Alfonso de Palentia*, no teme y el temerario no estima el peligro.¹⁹⁰ La diferencia entre no temer y no estimar el peligro es obvia. El temerario puede subestimar el riesgo y, al despreciarlo, dar en audaz. La audacia es temeridad que se llama confianza, nos dice el cronista, y siempre está mal. Pero el temerario también puede sobrestimar el peligro y a fuerza de imaginárselo mayor de lo que es, a pulso de desconfianza en las propias potencias, y a golpes de miedo –que es ingenio militar de insospechados alcances–, arremeter, denodadamente y a la desesperada, contra aquel descomunal peligro, y toparse con la victoria como premio. Sería curioso poder leer en la conciencia de los héroes y señalar las veces que el laurel de la corona que ciñe sus sienes creció lozano porque el triunfador, al irse por la pierna, estercoló a su tiempo debido al noble árbol.

La temeridad cabe en unas obras completas, claro es, pero no más que en el preciso lugar en que brotó cuando las obras completas no eran ni siquiera un proyecto. En la ordenación de estas obras completas, e incluso

¹⁹⁰ Esta cita, y la siguiente (“nos dice el cronista”) es literal del texto de Palencia (1967: xxxviii), de acuerdo con la edición publicada en Sevilla (1490).

en la definitiva puesta en limpio de aquellas temeridades, es donde sí es preconizable¹⁹¹ la prudencia. Y no, de cierto, para disimular la temeridad – que es figura descarada y hartó visible– sino, quede claro, para enmarcarla y situarla.

Con la justicia –y ahora– me pasa lo mismo que con la caridad, que ni me toca hacerla ni la pido. A los escritores, además, siempre, tarde o temprano, se nos hace justicia, aunque a veces tengamos que esperar al funeral. Es esto algo que no debe quitarnos ni un solo minuto de sueño.

No me parecen especialmente necesarias ni la fortaleza ni la templanza para llevar a término mi paciente menester de hoy. La fortaleza y la templanza son virtudes innatas en el escritor español quien, sin ellas, no podría ser escritor y casi ni español siquiera. El escritor español es un titiritero que se juega la vida ante la indiferencia, cuando no ante la hostilidad, del respetable. El escritor español es también el pararrayos de todas las inconcretas y santas iras de la ignara burguesía del país –aquella clase social que hizo grande a Francia, por ejemplo– que goza conservándose, momificada y quietista, en el vinagrillo de sus prejuicios y sus escalafones. Es excesivo optimismo creer que los escritores representamos algo en España. Al escritor español, a veces, se le conoce por su anécdota; rara vez, por su obra.¹⁹² A mí no me causaron extrañeza alguna las declaraciones que hizo don Luis Morales Oliver –catedrático de la Universidad de Madrid y, hasta hace poco, director de la Biblioteca Nacional–¹⁹³ al diario *España*, de Tán-

¹⁹¹ Por encomiable.

¹⁹² Cela *propiciaba* que se le conociera por sus anécdotas, como recorrer el camino de la Alcarria de su primer viaje, pero, en sus palabras, “Cuarenta años después, cuando yo ya no estaba para los mismos trotes, hice el mismo viaje, pero esta vez en un Rolls-Royce y conducido por una choferesa negra, Oteliña.” La nota habla por sí misma.

¹⁹³ En el periodo 1948-1957.

ger,¹⁹⁴ hace algunos meses, exactamente el 9 de junio del 59. Espigo algunas de las preguntas que le hizo el periodista y extracto –sin desvirtuar, claro es– las respuestas.

– ¿Cómo ve el movimiento novelístico español en la actualidad?

– No me atrevo a sentar una opinión por cuanto desconozco casi toda la producción novelística actual.

– ¿Y Cela?

– De Cela no puedo opinar porque lo desconozco. Dicen que es muy bueno, pero me falta tiempo para leer.

No me causaron extrañeza –digo– pero, por patriotismo, me produjeron amargor, mucho amargor. Tampoco, a fuerza de estar curado de espanto, me sorprendió la pregunta que en octubre del mismo año me hizo don Juan Antonio Tamayo, catedrático de literatura y director del Instituto de San Isidro, de Madrid, en el café Lyon, delante de toda la tertulia.

– ¿Qué? ¿Cuándo lees tu discurso de recepción en la Academia?

Mi discurso de recepción en la Academia lo había leído el 26 de mayo de 1957.

A mí se me hace muy cuesta arriba el admitir esta falta de interés intelectual y de curiosidad literaria por parte de quienes –según ingenuamente pienso– deberían hacer, de esta curiosidad y de aquel interés, la

¹⁹⁴ En 1938 Juan Beigbeder, alto comisario de España en Marruecos, encargó a Gregorio Corrochano la creación del diario *España*, con la finalidad de hacer propaganda a favor del bando franquista. La primera edición salió el 25 de octubre de ese año, contando en la redacción, entre otros, con Alfredo Marquerié, Eduardo Teus, Alberto España o Fernando García-Vela. Es interesante señalar que los talleres estaban a cargo de hombres llegados del diario republicano *El defensor de Granada*, como Lucas Jiménez, Cristino Braojo y Fernando Peralta. Al concluir la guerra y quedar el diario bajo la responsabilidad de Corrochano se convirtió en un éxito de ventas, en el norte de África y el sur de la península, dando a conocer noticias de la segunda guerra mundial, partes de los aliados, sucesos internacionales y una completa sección deportiva, todo ello inusual en la época y por tanto un medio de mantenerse informado que no se encontraba con facilidad en España.

herramienta de su oficio. Pero no nos hagamos la vana ilusión de que las cosas van a dejar de ser como vienen siendo. El escritor español se temple nadando a contracorriente desde su primer cuartilla y se fortalece y cobra forma, como el hierro forjado, a fuerza de recibir golpes y más golpes.¹⁹⁵ Con frecuencia se aduce que el escritor español suele ser terco y cabezota (es costumbre citar, en estos casos, a Unamuno y Baroja) sin parar mientes en que esa actitud, heroica actitud, del escritor español, viene determinada por la actitud de los demás que, por complejísimas razones, le obligan a refugiarse en el castillo roquero de su mas feroz desprecio hacia todo o casi todo lo que le rodea.

Pero entiéndase, con serenidad y buenos deseos de ver cada cosa en su sitio, que no es el Estado el único culpable de que esto acontezca así. Probablemente, tampoco es el máximo culpable. Los Estados son el espejo de las naciones, como estas –sobre todo en las viejas naciones– son el calco del país. El escritor francés es un hombre que tiene detrás un Estado, una nación y un país haciéndole la propaganda. El escritor español es un hombre que tiene detrás un Estado, una nación y un país haciéndole la puñeta. En esto, como en tantas otras cosas, hay que ser escéptico y caritativo. El escritor español, que tiene poco y, a lo que dicen, aun mas de lo que se merece, podría hablar, en sus escepticismos y sus caridades, con las palabras que dirigió Pedro Jiménez Espinel al escudero Marcos de Obregón, cuando este hubo de ser preso por los turcos y liberado por los cristianos de Estepona y Casares, en las zurradas costas malagueñas: hago el bien que puedo

¹⁹⁵ Es la idea que da título a la más conocida novela del soviético Nicolái Ostrovski (1902-1936), *Así se templó el acero* (aparecida como folletín entre 1932 y 1934, y al año siguiente en un solo volumen), que tuvo que dictar por haber perdido la vista en 1929. Esta obra se utilizó como referencia obligada en el ideario de la literatura soviética, y se convirtió en un auténtico éxito de ventas, con más de cinco millones de ejemplares vendidos.

con lo poco que tengo, que es más de lo que yo merezco.¹⁹⁶ Puestos a administrar la miseria, más vale ser elegantes y afirmar, con una tenue sonrisa bailándonos, casi tímida, en los labios, que nada, absolutamente nada, merecemos. Las dos más eficaces armas auxiliares del escritor son la sonrisa, ese gesto sutil que vale para todo y que puede significarlo todo, y el desprecio, que no es chico consuelo. Y su gran defensa, el parapeto inexpugnable a los más feroces ataques, es su absoluta capacidad de pasar hambre antes que decidirse a no pronunciar su palabra. Nada hay más triste que el escritor que, al son que le tocan, baila por el garbanzo.¹⁹⁷ Yo no creo que el problema español, que lleva ya tantos cientos de años mal y sin resolver, pueda arreglarse de un plumazo. Cada país es cada país y no hay quien lo cambie. Lo patriótico es no hacerse falaces cuentas galanas y sí, aunque sea más difícil y menos airoso, tratar de ver, honradamente, cuales son nuestros tamaños y posibilidades. Si son pequeños, no crecen porque los ignoremos. La fortaleza y la templanza son virtudes¹⁹⁸ que al escritor español –como al recluta, el valor militar– se le suponen.

Pasemos ahora a los sentimientos pecaminosos que puedan mero-dear, como las pegajosas y torpes moscas del verano, mi ánimo de hoy. No son muchos, ciertamente.

No merecería la pena que me dejase invadir por la soberbia y sería excesivo candor el que me aprestase a afilar las garras de la avaricia. No

¹⁹⁶ “... hago el bien que puedo con lo poco que tengo, que es más de lo que yo merezco, que con esto paso una vida quieta, y sin enemistades que destruyan la vida.” (1881 : 207)

¹⁹⁷ Que se adapta a las situaciones con cierta facilidad, pero con la particularidad de que en este caso se trata de adaptarse por la pitanza, por la comida.

¹⁹⁸ De acuerdo con la doctrina cristiana, la templanza es virtud moral que modera la atracción de los placeres y procura el equilibrio en el uso de los bienes creados, además de asegurar el dominio de la voluntad sobre los instintos y mantener los deseos contenidos; la fortaleza consiste en vencer el temor y huir de la temeridad; asegurando la firmeza en las dificultades y la constancia en la búsqueda del bien, puede conducir a la aceptación del eventual sacrificio de la vida por una causa justa.

debe ensoberbecernos lo lógico y previsible, ni debe despertarnos las avaricias aquello que, en el mejor de los casos, sólo va a servir para darnos de comer una temporada, tampoco larga. Lo que está en juego lo gana cualquier pequeño comerciante en un mes. La literatura, en España, no es rentable y el escritor avaro, que también los hay, es un avaro muy ridículo y pobretón.

La gula (que yo, particularmente, no creo que sea pecado) tiene muy escasas posibilidades de presentarse como secuela de lo que ahora nos ocupa. La envidia, aunque sin razón, es más para ser tenida por los otros que por uno mismo. Y la pereza, según es fácil adivinar, no cabe en las temporadas de trabajo.

El pecado que sí me acecha, sin embargo, es el de la lujuria –contra el que debo estar en guardia– y que mayor sería aún si el editor fabricase el libro a mi gusto y voluntad. Los tobillos de la mujer y los libros hechos con amor son dos de mis más claros tics¹⁹⁹ eróticos. La ira –por último– es sentimiento que, en este caso, no podrá atacarme sino a posteriori y cuando llegue el tiempo amargo de descubrir las erratas y las pifias. Aunque no fuera mas que por egoísmo, me andaré con cien ojos para procurar que sean las menos posibles. Por ahora estoy bien libre de la ira y confío en que el nacimiento de esta edición no habrá de desatármela.

Como yo no escribí mis libros pensando ni en la Obra Completa ni en la posteridad –cosa de la que ahora me arrepiento porque las precauciones deben empezar a tomarse desde el principio–, ahora me doy con que en el conjunto de mis páginas no es fácil hacer reinar, en el más usual entendimiento de ambos conceptos, ni el ritmo ni la armonía. En cierto

¹⁹⁹ Del francés *tic*, voz de carácter expresivo que remite a un síntoma repetido que puede denotar nerviosismo u obsesión.

sentido –pienso para consolarme– todo, aun lo aparentemente más caótico, tiene su ritmo y su armonía. Lo que quizás suceda es que ignoramos, envuelta en tantas otras ignorancias, la ley por la que ese ritmo y esa armonía se rigen: la clave que pudiera servirnos para descifrar el arcano.²⁰⁰

Yo creo que todo tiene su representación geométrica espacial, aunque no sepamos dar con ella. Es posible que llegue un día –a lo mejor, ya no lejano– en que la representación geométrica espacial de cualquier cosa (la conducta del niño o una flor,²⁰¹ la lucubración del filósofo o un insecto, el sueño del poeta o un fósil que vibra, el rapto del iluminado o un ave que muere navegando) sea fácil de hallar con sólo poner en marcha, en cada caso, la clave pertinente. Hace años leí un libro en el que se hablaba de la nostalgia geométrica de la biología;²⁰² el concepto de la nostalgia geométrica es muy hermoso y certero, muy delicado y exacto. Todo tiende a la geometría –se quiere, soñadoramente, suponer–; lo que acontece es que la geometría tiene las lindes mucho más remotas que aquello a lo que hoy aun sigue llamándose geometría. La evolución de las ciencias, en realidad, se mide por el ensanchamiento de sus horizontes, que al final acabaran fundiéndose, como en Grecia, en una sola sabiduría. Cuando, siendo adolescente, iba para sabio, me preocupaba mucho por estas cuestiones. Después lo fui dejando. Al igual que la biología, pienso que las artes y la literatura (como todo, según dejé apuntado pocas líneas atrás) también están lastradas de nostalgia geométrica. Y no sólo las artes que vienen lla-

²⁰⁰ Misterio, cosa oculta y muy difícil de conocer.

²⁰¹ Refiere Ana María Matute: "... tenía unas delicadezas conmigo, que él no se acuerda, seguramente, pero que yo nunca olvidaré. Él me decía: 'Mira las flores'. Es un hombre con una delicadeza para las flores, para las plantas, para los peces ..." (Matute, 2000: 179).

²⁰² "... la poéticamente llamada 'nostalgia geométrica' [que se refiere a la aproximación a las condiciones de belleza geométrica en las relaciones del mundo físico] de los hombres de ciencia y de los investigadores de la física, la química y otras ciencias, se advierte también en los biólogos, que buscan desembozadamente la posibilidad de introducir en sus planteamientos ... analogías geométricas." (Aldunate Phillips, 1998: 39)

mándose geométricas –el toreo, la música, la arquitectura, la danza, el ajedrez– o la literatura que se apoya sobre premisas geométricas –la poesía rítmica, el ensayo filosófico– que, en realidad, están ya inmersas en la geometría, sino incluso las artes y la literatura que menos pudieran parecerlo. La diferencia entre Garcilaso y Kafka, por ejemplo, es menor, sin duda, que la que existe entre las toscas herramientas de que disponemos para ensayar la disección de uno y otro, y el escalpelo finísimo que aun no hemos sabido inventar. El día en que el instrumental crítico que podamos manejar se afine, veremos, quizás, con estupor, que las claves de Garcilaso y Kafka son, si no idénticas, sí muy semejantes.

No quiero, ni para mi obra ni para mí, el ritmo y la armonía de lo cotidiano y previsto sino el ritmo y la armonía de lo que está aún por ver. El oído del escritor percibe unos matices sutilísimos que escapan –nadie se alarme– al oído del músico, que suele ser un oído pautado muy estrechamente. La voz humana y, aun más, el bullidor²⁰³ pensamiento humano, la humana conciencia que no conoce la fatiga, suenan como jamás sonó ningún angélico violín. También, como nunca rugió ninguna diabólica tormenta. Su último ritmo y su más profunda armonía son, por ahora, difíciles de entender. Y en el conjunto de una Obra Completa, todavía más. Pero ahí están esperando, como la cervatilla del cuento de hadas, al príncipe que los desencante. Algún día, el mundo de las hadas será explicado e inmensos chorros de nostalgia anegarán nuestro corazón.

Los alemanes suelen publicar su Obra Completa, aunque no con la misma fórmula que nosotros sino a tomo por título, al cumplir los cincuenta años. Según esa costumbre, yo debería haber esperado a que transcurriesen cinco o seis más sobre los que ahora tengo; me salva el que no

²⁰³ Que se mueve con viveza.

soy alemán y también el cumplido tópico de que los meridionales²⁰⁴ somos más precoces. Yo no soy más que muy relativamente meridional pero, para glosar un tópico, tampoco se necesita un rigor excesivo y, bien mirado, las cosas pueden quedar como están. No creo que, salvo en líneas generales o a efectos civiles o administrativos, haya una edad para cada cosa, sino que más bien pienso que cada cual llega a los sitios cuando puede y que el calendario, por lo general, cuenta poco. Cuando me eligieron para la Academia –con cuarenta años, camino de los cuarenta y uno– se invocaron precedentes en pro y en contra de mi candidatura y de mi edad, olvidando que, ante la posibilidad de sentarse en un sillón académico, no caben más que dos actitudes: aceptar o no aceptar que el nombre de uno sea propuesto. Si uno acepta, que es lo que yo hice, basta con que lo elijan; la cosa no puede ser más sencilla.

Ahora, al publicar la Obra Completa, he tenido que releer textos ya olvidados, y que desempolvar amarillentos cartapacios (dos estaban roídos por los ratones y otro tenía manchas de sangre, de una vez que me pinché un dedo), y que hurgar en los viejos papeles entrañables, y fueron muchas las cosas que se me aclararon aunque muchas más fueron las que, para mí, siguen permaneciendo en la penumbra. Ni de unas ni de otras voy a hablar; ni es mi papel, ni me compete hacerlo. Mi labor literaria, vestida de domingo, aquí esta. Buena, regular o mala, a gusto del consumidor, pero con el ombligo bien seco.

Palma de Mallorca, otoño de 1959-otoño de 1960.

²⁰⁴ Del latín *meridionālis*. Perteneciente o relativo al sur o mediodía.

Notas sobre la herramienta literaria (marzo, 1962)

Casi veinte años después de que fuera publicada, una novela celiana que recrea el *Lazarillo* es tomada como pretexto para ahondar en uno de los problemas que participan en la escritura de un nuevo texto, en este caso la intención de escribir una novela con un lenguaje de *raíz popular*, con base en la lengua hablada y no en la escrita; el resultado es siempre una invención, una construcción literaria.

En los años cuarenta España afrontó los peores años de la posguerra: escasez de alimentos y otros suministros básicos, una censura estricta que roza la farsa,²⁰⁵ la negación absoluta de toda libertad civil. En ese contexto es en el que Cela escribe su *Lazarillo*, del que considera que se trata de “un libro crítico ... un libro que señala una época de crisis”. Desde su punto de vista, cuando pretende a un tiempo ser escritor y vivir de ello, este espacio enrarecido de la dictadura en España es un territorio cuando menos limitado, teniendo en cuenta sus expectativas. Una opción la encuentra en la picaresca, en la versión que realiza de uno de los clásicos de los Siglos de Oro, teniendo en cuenta que ese factor era un punto a su favor de cara a la censura. El resultado (publicado por entregas) no fue muy satisfactorio en términos de crítica y tampoco para Cela²⁰⁶ (cuando lo analiza en retrospectiva con aprecio pero a su vez señala sus carencias), pero resulta un complejo ensayo y un modo de pulimentar la prosa celiana.

Cela realiza un cuestionamiento sobre el carácter de la prosa, ¿herramienta o fin de la práctica literaria? La respuesta plantea la indi-

²⁰⁵ Se llegan a dibujar camisetas sobre el torso desnudo de los boxeadores.

²⁰⁶ En términos generales; sin embargo, se realizaron en los años siguientes algunas reediciones, como un volumen único, en Madrid, Buenos Aires y Santiago de Chile.

soluble relación entre el medio, que en términos de McLuhan (1969) es el mensaje. La prosa es por tanto la herramienta y el resultado del proceso de la literatura, cuyo primer paso lo constituye la lectura.

El tiempo que se dedica a la lectura (en el caso de Cela, al que se vio orillado por largos periodos de convalecencia en un sanatorio para tuberculosos) es contemplado y referido como un periodo de esterilidad, sí, pero al mismo tiempo de aprendizaje y reflexión, como conformación de una experiencia y un bagaje que más adelante, o de manera complementaria, incidirá en la labor del sujeto que escribe. Esto es, se considera que constituye un proceso de conformación del carácter, el intelecto y la práctica del escritor. Pero indica Cela, con acierto, que no basta con ser culto para ser un escritor, si bien serlo incide positivamente en su quehacer.

NOTAS SOBRE LA HERRAMIENTA LITERARIA

Todas las esquinas del saber o del adivinar literarios valen para elegir, entre sus asombros y recovecos, el tema de una tesis doctoral; si el talento o la suerte acompañan, o no, a su redactor, es ya harina de otra talega.²⁰⁷ Con estas *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* quise ensayar mi madurez en el oficio de escritor. Sé bien que a la prosa di mayor eficacia, más elasticidad y belleza, años andando, libros andando, pero en el tiempo en que escribí estos nuevos lances²⁰⁸ de Lázaro –o estos lances, no viejos siquiera, del nuevo Lázaro– fue cuando me planteé, con plena conciencia de lo que intentaba, mi propósito de conseguir un castellano de raíz popular que, apoyándose en la lengua hablada y no en la escrita, pudiera servir de herramienta a mis fines. Que la evolución fue lenta, es cosa que no ignoro. En el *Lazarillo*, mi prosa aparece, con frecuencia, envarada y su técnica, no pocas veces, enseña aún su andamiaje;²⁰⁹ pero la verdad es –y así he de reconocerlo– que tampoco me fue posible dar el necesario salto a cuerpo limpio y de una sola vez.

Algo que me preocupó mucho por aquel tiempo fue el problema de si se podía llamar, o no se podía llamar, herramienta a la prosa, esto es: si la prosa y la herramienta eran un mismo objeto encaminado a la elaboración de lo que quería expresarse, o la prosa, por el contrario, era ya ese mismo objeto en sí. La verdad es que, antes de tomar partido por el primer

²⁰⁷ Por costal.

²⁰⁸ Trance u ocasión crítica. En el poema dramático, o en cualquier otro análogo, y en la novela, suceso, acontecimiento, situación interesante o notable.

²⁰⁹ Esta preocupación remite a su ensayo ***, donde se extiende sobre la idea de que en la obra de Valle-Inclán todo la estructura se trasluce, es evidente. El ideal celiano, por contraste, se acerca más a la propuesta de Baroja.

supuesto, pasé por momentos de duda y confusión, de peligrosa duda y confusión que muy bien pudieran haberme esterilizado. El recuerdo de ajenas y pretéritas –y también bellísimas, sin duda– esterilidades, me fue muy provechoso.

Cuando, en la adolescencia, estuve delicado de salud, leí todo lo que cayó en mis manos: con la fortuna –ahora me doy cuenta de ello– de que lo que cayó en mis manos de entonces fue lo oportuno y conveniente. En mis prolongados reposos pasé, sin transición alguna, de *Dick Turpín*²¹⁰ y *Búfalo Bill*²¹¹ y de los libros de aventuras de Salgari y Julio Verne, al *Espectador* de Ortega y los sesenta volúmenes de los clásicos de Rivadeneira.²¹² Por desgracia, había tiempo para todo y, por suerte, ese tiempo no lo gasté tan sólo en cosechar los kilos que me faltaban.

Como es lógico, mis juveniles lecturas, recibidas tan en tropel y sin preparación mayor, me produjeron un beneficioso empacho –pero empacho al fin– del que tardé en reponerme. La belleza de Cervantes, la gracia de la picaresca, el talento de Quevedo, la delicadeza de fray Luis, la elegancia de Lope y la evidente claridad de Ortega –el único contemporáneo que en aquel tiempo leí– despertaron en mi espíritu la curiosidad literaria y la idea, que todavía propugno aunque, a veces, haya dudado de su necesidad, de que el menester literario precisa de una tersura que sólo la con-

²¹⁰ Se refiere a las obras de William Harrison Ainsworth (1805-1882) sobre el legendario criminal Dick Turpin; es probable que leyera obras como *El bandido de Londres*, publicado en 1930 en la colección *Novelas y Cuentos* o las muchas ediciones de quiosco de sus aventuras.

²¹¹ Personaje protagónico de las populares novelas Guillermo López Hipkiss (1902-1957), publicadas entre 1933 y 1936 en España.

²¹² Manuel Rivadeneira (1805-1872). Editor e impresor español. Desde 1846 impulsó en Madrid la edición de la *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días* (Madrid: Rivadeneira, 1846-1888), que puso bajo la dirección de Buenaventura Carlos Aribau, donde reimprimió en cuarto y con gran calidad las obras clásicas de la literatura española, añadiendo a veces obras inéditas o recuperando otras olvidadas. En esta biblioteca se forjó toda una generación de críticos y editores de literatura clásica española, con desiguales criterios de edición.

junción de aquellos elementos –y de todos los que, siendo de noble ánimo, quisieran añadirse– puedan prestarle.

Ni qué decir tiene que no vengo suponiendo que mi prosa sea el producto de aquella ideal poligamia. No llega a tanto mi insensatez. Pero que de aquellos polvos primeros salieron los ulteriores lodos²¹³ de mi preocupación literaria, ya no sería tan descabellado que se me permitiera sospecharlo. En este libro de ahora, aun con todas sus indigestiones clásicas, cobra evidente forma esto que digo. Y aún más, en el hecho de que la mayor parte de sus correcciones, casi todas de índole gramatical (y la gramática fue disciplina que jamás estudié) se hayan producido sobre su primera edición; compárense sus notas a pie de página con las de las novelas anteriores, por ejemplo.

Aquella siembra precoz a la que tanto debo, aquel temprano descubrimiento literario que las circunstancias pusieron a mi alcance, me sirvió para percatarme de que la literatura, como todo en este valle de lágrimas –desde la filosofía hasta la cocina y desde el deporte hasta la vida misma–, es una cultura cuya técnica de adquisición conviene depurar. Es obvio que un hombre culto no es escritor por el mero hecho de ser culto. Pero tampoco es menos axiomático²¹⁴ que el escritor que, sobre serlo, sea también culto (culto en el manejo de su propia técnica; no, claro es, culto en historia literaria), verá abrirse ante sus ojos horizontes mucho más hermosos y dilatados. El que consiga alcanzarlos, o el que se quede a menos de la mitad del camino, depende ya de las dotes naturales que

²¹³ Entendida como la razón o el origen de algo presente, la expresión ya se usaba en 1606: “Hartos sobresaltos tuve en el camino, a lo menos el primer día, porque, hasta reconocer los caminantes, como perro sin dueño rodeaba por las heredades recelando el mal que me podía suceder. Pues que, cuando venía alguno en mi seguimiento y me llegaba al alcance, allí sí que era el temer. No hay atajo sin trabajo. *De aquellos polvos vinieron estos lodos.*” (González, 1995: cap. 8).

²¹⁴ Incontrovertible, evidente.

hayan podido regalársele al nacer. La poesía y aun la novela, tienen mucho de adivinación, ¡quién lo duda!, como también tiene mucho de adivinación la pura sabiduría, pero si esa adivinación fruta²¹⁵ en un terreno propicio y convenientemente preparado, debe admitirse que cabe suponer a la cosecha más pródiga y lozana. A este respecto, es todo lo que tenía que decir.

El *Lazarillo*, considerado en el conjunto de mi producción literaria, es un libro crítico –valga el término clínico–, un libro que señala una época de crisis. De ella, tanto pude haber salido robustecido como depauperado.²¹⁶ Entendí necesario probar mis artes de zahorí²¹⁷ en el bosquecillo umbrío de los clásicos, tan rico en caudalosos veneros de saludable agua clara, y abrí mi pozo al pie del árbol de Lázaro, viejo y buen amigo. La elección no me resultó trabajosa y pienso que cualquier compañero, puesto en mi pellejo, hubiera elegido como yo elegí. El anónimo e ilustre *Lazarillo* que me sirvió de pauta, es un prodigio de gracia y de sencillez que siempre conviene tener presente.

Hoy, al cabo de las ediciones, veo este libro mío con gratitud y con amor.

²¹⁵ Dar fruto; se suele utilizar *fructifica*, pero *fruta* es igualmente válido.

²¹⁶ Débil, exhausto.

²¹⁷ Del árabe hispánico *zuharí*, y este del árabe clásico *zuharī*, geomántico. Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir lo que está oculto, especialmente manantiales subterráneos.

Dos tendencias de la nueva literatura española (octubre, 1962)

A la par que nos hacemos preguntas en torno a la literatura española, ¿cuál es el contexto en el que Cela reflexiona? Tras la huelga de Asturias ha suscrito una carta, con otros intelectuales, en protesta por las acciones del gobierno y la falta de información (ver §1.2: 28). También en 1962 un grupo de representantes de la derecha liberal en el exilio se había reunido en Munich, en la coyuntura de la posible adhesión española a la CEE, pidiendo que no se admitiera a España hasta que no fuera establecido en el país un régimen democrático basado en las libertades políticas.

En esa tesitura, ¿cuáles son las tendencias literarias que se comienzan a imponer, en el ámbito de la narrativa? Al menos desde la novelística celiana, se desprenden dos posibilidades, que en este artículo son revisadas: el tremendismo²¹⁸ y el objetivismo.

Cela parte del cuestionamiento de la novedad literaria, de la *nueva literatura española*: “... no es arriesgado afirmar que la nueva literatura española -y menos aún la novísima- no existe.” La riqueza y diversidad de su tradición configura la literatura hispánica, del mismo modo que lo hace en el resto de literaturas, lo cual, en lugar de ser en su detrimento es justamente el modo que tiene de renovarse.

Es posible hablar, de acuerdo con Cela, de una literatura reciente, la cual se correspondería con aquella que, en la España de la posguerra, comienza con la publicación en diciembre de 1942 de *La familia de Pascual*

²¹⁸ De acuerdo con Barrero Pérez (1992: 62): “... el tremendismo no era otra cosa que la deformación temática de aquel lejano zolismo [por Emile Zola] y la prolongación estricta, en el aspecto formal, de un realismo que no encontraba alternativa en la posguerra, y ni siquiera en los años cincuenta.”

Duarte (y faltaría añadir que con *Nada*, de Carmen Laforet, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso).

“El camino de *La familia de Pascual Duarte* ... era fácil ... sólo era preciso sentarse a escribir, narrar barbaridades en un estilo crudo y directo, en un estilo en cueros”: surge el tremendismo, la perspectiva de que la narración, en una reconfiguración española y contemporánea del naturalismo francés del siglo XIX, debe ahondar, evidenciar sin cortapisas las acciones de los seres humanos ajenas a la cultura. No hay siquiera determinismo o disculpa en su literatura, sino evidencia, real o hiperbólica, de la triste brutalidad de la condición humana. Como suele suceder en la historia literaria, hecha desde la crítica académica a partir de los indicios y las señales que ha propuesto la crítica inmediata, el tremendismo surgió como una expresión para designar una novela, desde el periodismo hasta el habla coloquial, y al cabo, se tornó moda a seguir por otros escritores de la época, si bien sin sustento teórico, sin constituir un proyecto a largo plazo, dado que desde su origen esta tendencia tendió a agotarse en sí misma, la violencia gratuita e instintiva dejó paso a la intención de que las cosas entre los seres humanos, fueran de otro modo, en el mismo proceso de recomposición de la España de la posguerra, que condujo al cabo de tres décadas al complejo proceso de la transición, que si bien dejó mucho que desear permitió la configuración de una democracia.

Frente a la censura, la opción que Cela defiende es que el escritor viva “no callándose ni emigrando que ni el silencio ni la emigración son soluciones sino volviéndole la espalda y laborando como si no existiera, o dándole cara y desatando la batalla para derrotarla en su terreno y no con sus propias sino con más nobles y sagaces armas.”

La otra opción literaria de la posguerra (en términos muy generales y remitiéndonos sólo a la narrativa) la constituyó el objetivismo, que pretendía hablar de la realidad en una suerte de desdibujamiento, donde los personajes son meros esbozos y los hechos parecen suceder ajenos al escritor (narrador), quien los mira desde la distancia. Los referentes literarios de esta perspectiva son, entre otros, *El Jarama*²¹⁹ y *La colmena*, que se proponían como novelas aideológicas, alejadas de prejuicios o ideas políticas.

Permanecer en el país implicaba necesariamente asumir una postura frente a la dictadura, y en cierto sentido se puede considerar que el objetivismo constituyó un modo de eludir la censura para hablar de la cruda realidad cotidiana. Al mismo tiempo, sin embargo, refrendaba de muchos modos el *status quo*, el discurso oficial que supuestamente pretendía cambiar las cosas de esa España negra mediante la imposición de un orden, basado en la restricción de la libertad individual en pro del Estado, entre otras medidas coercitivas, y una concepción de los individuos sujetos a una autoridad que sólo refrenda el miedo y la represión.

Si bien tanto el objetivismo como el tremendismo no crearon escuela, fueron el origen de lo que, en los años cincuenta, se denominó literatura social, llevada a cabo por una generación que había crecido en la posguerra, y mediante la cual se intentó poner en evidencia la situación de la sociedad española de la época.

²¹⁹ "El objetivismo, inspirado por el *nouveau roman* (cuyos fines originales eran exclusivamente estéticos), se empleó en España como método para evitar la censura. ... La novela paradigmática del objetivismo, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio (1959), apenas tiene personajes individualizados: su esencia es representar clases y oficios." (Andreu, Díaz-Diocaretz y Zavala, 1993: 284-285)

DOS TENDENCIAS DE LA NUEVA LITERATURA ESPAÑOLA

...una mediana novedad, suele vencer
a la mayor eminencia envejecida.

BALTASAR GRACIÁN, *Oráculo manual*

Las dos caras del solo enunciado propuesto –la presunta novedad de una literatura determinada y sus tendencias– nos plantean un sinfín en cuestiones previas cuyo esclarecimiento daría cumplida cuenta de nuestra duda. Veamos de ordenar –o al menos, de conocer– los escollos que han de salirnos al paso en esta singladura, pensando que su respuesta quizás pueda ponernos en el buen camino de la luz, en el sendero por el que, ya que tenemos obligadamente que pasar, no tengamos forzosamente que pasar dando y recibiendo inútiles y confundidores palos de ciego.

¿Qué es eso de lo nuevo? ¿Qué es eso Otro de la nueva literatura? ¿Qué es la nueva literatura española? ¿Cuál es? ¿Qué entendemos por tal? ¿Cuándo nace? ¿Cómo la distinguiremos? ¿Cuáles son sus más notorias tendencias? ¿Cuáles, sus determinantes? ¿A dónde va? ¿A qué aspira o a dónde quiere ir? ¿Cuáles son las causas externas que hinchán sus velas?, etc., etc.

Naveguemos con cierta calma por entre tanto y tanto traidor bajío. Es nuevo el traje que se estrena y el último hijo que nace en una familia; es nuevo lo recién hecho o fabricado o aun lo recién comprado; es nuevo lo que se ve o se oye por primera vez y también aquello que se extraña; es nuevo lo que se renueva y nuevo lo distinto a lo que había o se sabía; es nuevo lo que se añade a lo ya existente, y es nuevo lo contrario de viejo, esto es, lo joven, lo poco usado. La locución adverbial *de nuevo* significa

hoy “reiteradamente” aunque para Alfonso de Palencia²²⁰ y para Juan de Valdés²²¹ valiera por “desde el principio”; adivinamos que la nueva literatura no es ni otra vez la literatura, ni tampoco la literatura originaria.

De todos aquellos señalamientos del adjetivo, ¿cabe alguno a nuestras intenciones? Probablemente no del todo, aunque para hablar de lo que se nos pide* hayamos de recurrir, un tanto de precario y por aquello de que a la fuerza ahorcan, a su manejo.

Entendemos que el concepto “nueva literatura” carece de valor si no es considerado desde muy inmediatos observatorios y siempre en relación y referencia a las diferenciadas literaturas próximamente pretéritas y que se consideran ya maduras, cuando no caducas y con un pie en el sepulcro. Si la literatura que aspira a ser llamada nueva no entierra, tras su asesinato y descuartizamiento, el cadáver de la literatura antecedente, aquella literatura muere, en la misma cuna, por asfixia y sin pena ni gloria.²²² En este sentido, no es arriesgado afirmar que la nueva literatura española –y menos aún la novísima– no existe. Es muy posible que en España no haya existido jamás una literatura nueva y sí, siempre, una literatura de raíz tradicional y uncida, férreamente, a su histórica evolución, a su pausado y cronológico devenir. Obsérvese que hasta la iconoclastia,²²³ en nuestra literatura, tiene ilustres raíces que beben en sus más rancios odres. Obsérvese que el grupo de escritores que, aparentemente, hizo más cruel tabla rasa con su próximo pasado –la singular generación poética del

²²⁰ “Deinitio... de nueuo”, *Vniversal vocabulario...* (1490), 107b.

²²¹ “...los que quieren aprender una lengua de nuevo devrian mucho mirar en qué libros leen.”, *Diálogo de la Lengua* (1535), 157, 5.

* Este artículo me fue solicitado por la revista *Synthésés*, de Bruselas. Con el título *Deux tendences de la nouvelle Littérature Espagnole* –y no demasiado bien traducido por cierto– apareció en su n.º 199, diciembre de 1962, págs. 344 a 355. [N. del A.]

²²² Sin destacar, de manera discreta.

²²³ Del griego εἰκονοκλάστης, rompedor de imágenes. Como genérico, negación y rechazo de la autoridad de maestros, de normas y de modelos; la RAE no contempla el término.

27- jamás se consideró desligada de las voces de Rubén Darío, Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, a quienes siempre consideraron como padres. Este historicismo, o tradicionalismo, o inercia –llámesele como se quiera, que el hábito no hace al monje–,²²⁴ de la literatura española, no es una peculiaridad exclusivamente suya ya que aparece, a poco que se la rastree, en la de cualquier otra lengua o país. No es éste, sin embargo, el sendero ceñidamente español que hoy toca caminar.

Se nos antojaría innecesario recalcar que aquel historicismo, o tradicionalismo, o inercia que queríamos ver lastrando a la literatura española, no es rémora²²⁵ que produzca la consecuencia de una literatura de intención histórica, tradicional o inerte, sino motor cuyas hélices giran a impulsos de la savia que llega desde tan vetustas y siempre renovadas fuentes. La tabla de valores es otra e importa no confundir la raíz con el fruto, la fuente con el agua que mana. Galdós o Baroja, por ejemplo, son frutos actuales (lo fueron en su tiempo) nutridos en viejísimas raíces; en ellos, lo histórico, lo tradicional, lo inerte es la raíz que los sustenta y vivifica, la anciana fuente desde la que el agua viene saltando de peña en peña. Pereda²²⁶ y Ricardo León,²²⁷ valga otro ejemplo, son, por el contrario, el fruto inactual cuya carne sabe a

²²⁴ La idea es que no se juzgue al ser humano por su apariencia, que puede ser impostada. Se refiere en su origen a que no bastaba la toma del hábito para ser merecedor de una remuneración regular: *Cum monachum non faciat habitus, sed professio regularis* (*Decretales*, de Gregorio IX, 1227); se piensa que, en este mismo sentido, se puede rastrear su origen (Rozan, 1901) en el proverbio antiguo *El traje de lino no hace al sacerdote de Isis*.

²²⁵ Cosa que detiene, embarga o suspende, por analogía con el pez que se adhiere a los barcos y que en la antigüedad se decía que podía detener la navegación.

²²⁶ José María de Pereda (1833-1906). Escritor realista y costumbrista español. Destacó por sus escritos costumbristas y como defensor del tradicionalismo, en la línea de autores como Antonio de Trueba, Fernán Caballero y Mesonero Romanos. Se le considera romántico y creador de un particular naturalismo que Emilia Pardo Bazán definió como *perediano*. Ingresó en la Real Academia Española en 1896, con un discurso sobre la novela regional, al que respondió Benito Pérez Galdós.

²²⁷ Ricardo León y Román (1877-1943). Novelista y poeta español. Su libro *El amor de los amores* (1907) ganó el Premio Fastenrath de la Real Academia Española, donde fue elegido miembro en 1912 y entró a formar parte de ella en 1915, ocupando el sillón B.

la misma añosa madera de la raíz; en ellos, lo histórico, lo tradicional, lo inerte no es la raíz sino el fruto (o lo es la raíz pero también el fruto). Si llamamos literatura a todo, a la obra de Galdós y Baroja podríamos distinguirla con el marbete de “nueva literatura” que venimos rechazando. Si, más exigentes y rigurosos, llamamos literatura, como preferiríamos hacer, tan sólo a la que está viva y es actual –aquella que no toma el rábano por las hojas²²⁸ ni el fruto por la raíz–, ¿qué le diríamos a la literatura estática y no evolucionada, o relativamente estática y no evolucionada sino hasta muy cicateras lindes? Tratemos de orientar nuestra andadura hacia el norte propuesto y demos de lado a este otro cabo suelto que ahí queda para quien sepa atarlo.

Veníamos intentando explicar que, por razones substantivas, la nueva literatura no tiene ni realidad ni existencia y sólo vive la literatura, a secas: con sus gloriosas servidumbres y su órbita zigzagueante, a veces, pero siempre históricamente cognoscible. Ahora bien; si esto es así, ¿de qué es de lo que hoy venimos hablando? Sabemos qué es lo nuevo; intuimos, mejor o peor, qué es lo que es –y qué es lo que no es– la llamada, con nuestro voto en contra, nueva literatura; nos imaginamos, sin más que referir el huidizo concepto a nuestro panorama nacional, qué es o qué podría o debería ser– la nueva literatura española, pero ignoramos todavía cuál es, qué se entiende por tal, cuándo nace, a dónde va, etc.

Para hablar de algo es preciso partir de la noción de que ese algo, al menos, existe, *existit*,²²⁹ está ahí fuera, saliéndose de algo, levantándose por encima de algo; si está en la misma cosa, *in re*, ese algo del que queremos hablar, además de existir, posee realidad verdadera. La nueva lite-

²²⁸ Se utiliza como equivocarse en la interpretación o en la ejecución de una cosa por no plantear bien la situación.

²²⁹ *Existente*, existe en un determinado momento.

ratura española no está *in re*²³⁰ ni aun *ex-sistit*²³¹ y, para hablar de ella, para seguir hablando de ella, precisaríamos darle lo que no tiene: tangible realidad o, cuando menos, existencia. Es cierto que una cosa no es o deja de ser lo que fuere porque la llamemos de esta o de la otra manera pero también lo es –y no menos– que la aproximación y el entendimiento de esa cosa resulta más hacedero si acertamos a nombrarla sin lugar a dudas.

El concepto de nueva literatura que venimos manejando aquí y ahora, es tan excluyente como rígido y hermético: en él no cabe sino esa nueva literatura que no tiene entidad prácticamente considerable –en nuestro ámbito literario o fuera de él– aunque, dentro de la cabeza de cada cual, pudiera admitirse su teórica vigencia. Si por nueva literatura entendemos no lo que quisiéramos entender sino, mucho más modestamente literatura reciente, o literatura oída por primera vez (dicho sea con todas las reservas), o literatura extraña, o renovada o distinta, o postreramente añadida, o no vieja, nuestro problema quizás pudiera entrar en la vía del posible y tan necesario conocimiento. Es obvio que en España existe y ha existido siempre y en cada momento, esa literatura reciente a la que, muy por aproximación y tan sólo a nuestros momentáneos efectos, podemos llamar nueva.

Esta última nueva literatura española –que quizás, mirada desde 1962, ya no lo sea tanto– nace después de nuestra guerra civil. Los violentos zurriagazos de la historia general suelen ser los leguarios de la historia de la cultura, los mojones que señalan,²³² mejor o peor y mal que a todos nos pese, las lindes y las parcelas de cada cual. Según algunos comentaristas

²³⁰ No ha entrado en materia, no está en la realidad.

²³¹ Por existir, en pro de.

²³² Del latín *mutulus*, con el mismo significado: señal fija que marca un lindero. Tradicionalmente de piedra (aunque hoy día se usan otros materiales), se usa para delimitar propiedades o territorios, o bien para marcar los kilómetros de las carreteras.

tas, el punto de partida de esta etapa literaria española coincide con la publicación de *La familia de Pascual Duarte*,²³³ en diciembre de 1942; el lector, probablemente, sabrá relevarnos del deber de insistir no más que lo estrictamente necesario sobre este punto.

La feliz aparición de aquel parvo²³⁴ librito –al que hoy su autor contempla, no sabría decir si atónito o amoroso, casi como una pieza de museo– actuó, claro es que sin intentarlo, como un saludable catalizador en la asnal seriedad del desconsolador panorama literario de entonces. Nuestra literatura, inmóvil como un barco encallado, se puso de nuevo en marcha y el ejemplo –el buen y mal ejemplo– de Pascual Duarte pronto cundió.

El autor de este artículo sabe que el autor de aquel libro conoce de sobras todo el daño que hizo a la novela española, daño sólo parejo al producido por Lorca a la poesía con su *Romancero gitano*. Los caminos literarios fáciles, o aparentemente fáciles, arrastran, prendida del pecado de su facilidad, la amarga ristra de penitencias del peso muerto de sus seguidores; es una ley a la que no cabe sustraerse. El camino de *La familia de Pascual Duarte* –como el del *Romancero gitano*– era fácil, o así se imaginaba, y el éxito (o su engañadora máscara) estaba asegurado; sólo era preciso sentarse a escribir, narrar barbaridades en un estilo crudo y directo, en un estilo en cueros, y esperar a que la consagración llegase, como un fruto maduro, por sus pasos contados, que tampoco eran largos ni numerosos.

La cosa, sin embargo, no fue tan mollar como se imaginaron ni los amigos ni los detractores de aquella manera de hacer y, al lado de muy

²³³ La primera nota en este sentido fue de Miguel Pérez Ferrero, en *La Voz de España*, San Sebastián, 1 de enero de 1943. Los ejemplos se multiplican, si bien la mayor parte de las veces no hacen sino repetir una convención.

²³⁴ Del latín *parvus*, pequeño.

honestos intentos de incorporar a nuestra literatura al trote de las modernas tendencias europeas –más al fatalismo del absurdo de Camus que a la angustia existencial de Sartre, al menos en aquel momento–, brotó el tremendismo: de entre la confusa barahúnda de los epígonos; mecido por un torpe dirigismo al que las cañas se le tornaron lanzas, y al igual que una flor más aparatosa que lozana y saludable.

Entendemos por tremendismo la sanguinaria caricatura de la realidad; no su sangriento retrato que, a las veces, la misma disparatada realidad se encarga de forzarlo a lo monstruoso y deforme. Y lo encontramos que de claro, tan estúpido como el mote que le colgaron, aunque –en todo caso– menos claudicante y yermo.

En esto del tremendismo y la considerable polvareda que levantó, conviene proceder con cierta cautela y andarse con pies de plomo. El nombre encierra un evidente cariz peyorativo que algunos tratadistas no españoles jamás llegaron a entender, y lo que al nombre cabe o se refiere puede ser todo menos una escuela literaria. Sí lo es, aunque sin bautizar todavía, el lado positivo y noble –que también lo hay– de lo que, jugando a confundir, solió y suele aún presentarse pegado, como la uña a la carne, al tremendismo.

El tremendismo, como etiqueta, no pasa de ser una timorata y huevera expresión –no del todo exenta de cierto fácil ingenio– que, como era de esperar dado el propicio huerto sobre el que fue sembrada, hizo fortuna. Como señalamiento, el tremendismo encierra menos rigor todavía y en él se agrupan, al igual que en un abigarrado cajón de sastre, todo lo que desde las *Coplas del Provincial* llega, espantando conciencias espantadizas y sobresaltando ánimos ya de antemano sobresaltados, hasta la última novela en la que su autor, prefiriendo apegarse a la tradición de nuestra literatu-

ra, llama al pan, pan, y al vino, vino. De la crítica (?) literaria, la expresión pasó al periodismo y al lenguaje coloquial y, al abarcar más y más el ámbito de todo lo que displace a quienes no se les cae el término ni de la boca ni de los puntos de la pluma (que suelen ser los devoradores eternos de todo lo no acomodado a su inclinación), fue perdiendo virulencia y entró en el camino –del que jamás saldrá ya– de convertirse en no significativa expresión comodín o en mera apoyatura o muletilla o bordón conversacional: trance que viene a resultar la antesala de la muerte de las palabras.

Al margen, claro es, de tan pintoresco bautismo, la literatura –eso que los Estados, pese a todo y para fortuna de las culturas, no han conseguido amordazar jamás– siguió por el sendero abierto y, roto el hielo, se publicaron novelas muy estimables y en las que el propósito de los autores quedó siempre a salvo: de los pellizcos que sudaban las andaderas con que se les forzaba a marchar, y de las calumnias –peligrosas calumnias de muy turbias implicaciones morales y políticas– con que quiso salpicárseles. Hacia aquellos jóvenes heroicos que siguieron impertérritos su impopular y honesta trayectoria, vaya hoy –y ya a distancia– nuestra mejor simpatía. Y vaya nuestro respeto, hacia aquellos otros a quienes, porque les falló el talento, que no la voluntad ni la intención, fueron barridos por el oscurantismo, la incuria y la soberbia, y ahogados en el proceloso mar del confucionismo: una de las armas que con más sabiduría –y desde que el mundo es mundo– viene manejando la reacción.

Es cierto que la tónica general de la expresión literaria en los primeros años de la postguerra española vino caracterizada por la violencia, y no lo es menos que hubo momentos en los que esa violencia no dejó ni un solo portillo abierto al último rayo de la esperanza. Ahora bien: ¿de quién fue la culpa (suponiendo que, por imaginarse pernicioso su resultado –y nosotros

no lo entendemos así sino al revés-, esta culpa sea exigible) de la acritud de aquella literatura? Sería tan fácil como falso y capcioso²³⁵ el ensañarse, en solitario, con uno solo de los culpables mientras los demás, aprovechándose del desbarajuste de la acusación, se echaban al monte. La culpa de aquel estado de cosas fue, como en *Fuenteovejuna*, de todos a una: de la sociedad, por producirse de forma que el escritor, al reflejarla, quedase cegado por la tristeza por el horro conformismo imperante; de la censura por confundir lo que se calla con lo que no existe y preferir el olvido del mal a su curación, y del escritor, por haberse dejado llevar a veces por este juego de la censura en vez de luchar con ella o de ignorarla, lo que también es una forma de lucha: no callándose ni emigrando que ni el silencio ni la emigración son soluciones sino volviéndole la espalda y laborando como si no existiera, o dándole cara y desatando la batalla para derrotarla en su terreno y no con sus propias sino con más nobles y sagaces armas.

Cinco eran, según es bien sabido las virtudes que Bertold Brecht quería ver esgrimir a los escritores en su lucha contra la institución represiva: valor para escribir la verdad, sagacidad para conocerla, arte para expresarla, juicio para darle eficacia y astucia para propagarla. Así pertrechados los escritores -más temprano o más tarde- acaban siempre por triunfar porque la constancia -eso que las policías ignoran- es su gran aliado. Y así armados, los escritores españoles, si no fueron los únicos (y bien mirado casi fueron los únicos) en la lucha que culminó con la primera derrota de la censura, sí consiguieron al menos, no ser barridos por ella cuando más lozana y segura de sí misma se sentía. Es buena táctica militar y política conseguir no morir cuando todavía no se puede matar al enemigo.

²³⁵ Falaz o tendencioso.

Insistamos, de pasada y un tanto al hilo de la anécdota, sobre aquel punto, quizás poco claro, de la relativa culpabilidad que achacamos al escritor, y dejemos, al menos de momento, para el sociólogo y el político, la tarea de arreglar la sociedad y de desfacer –¡y no le arrendamos la ganancia!– los entuertos de la censura.

En conversación reciente, el Prof. Edmund L. King, de la Universidad de Princeton, incitó a quien esto escribe a pronunciarse sobre los posibles orígenes de la violencia formal de la literatura española de hoy. La respuesta, a pesar de su aparente tinte jocoso, motivó el que los dos amigos tuvieran tema de charla para toda la noche.

–La culpa, a mi juicio –contestó el preguntado– y es del entendimiento deportivo (no del entendimiento bélico, que sería preconizable) que con frecuencia tiene el escritor de su lucha con la censura.

No vamos a transcribir aquí todo lo comentado por ambos conversadores, por presumir que también más deportivo resulta que el lector pueda echar por cuenta propia, su cuarto a espadas. Pero sí hemos de insistir obligadamente, en los males que la censura acarreó más a las conciencias españolas que a la literatura. No es éste el momento de discurrir en torno al cesarismo pero, a nuestros fines y sobre pautas muy elementales, sí podemos enunciar una brevísima hipótesis: lo peor del cesarismo no es el César sino la proliferación de subcésares que produce. Y el que quiera saber más, que vaya a Salamanca.

Más arriba dejamos constancia de nuestra no conformidad con la consideración de pernicioso que, oficialmente, se colgó a aquel modo literario. Sólo nos resta añadir que entendemos que la literatura española no murió, en postguerra, precisamente porque fue vivificada por su agresividad. Sin ella, sin el motor de esa su agresividad, la literatura española, a

estas alturas –y porque las literaturas no pueden vivir ni aun concebirse desarraigadas del suelo que pisan– sería no más que un fenómeno de laboratorio o de cenáculo, divorciado del país y sus habitantes. Lo que, para bien de todos, no ha sucedido.

Hacia 1951, la literatura española, andadas ya las trochas del tremendismo –actitud literaria que pudo hasta con el sambenito²³⁶ que le colgaron del cuello, quizás con el sano propósito de estrangularla–, dio un giro a su intención y empezó a marchar por la senda (nueva, si no más sosegada, entre nosotros) del relato objetivo que, en su postrer deformante maduración, dio lugar al nuevo brote de la llamada literatura social, vieja como el mismo mundo. Aquel año se publicó en la Argentina, después de mil vicisitudes y peripecias y tras no haber podido aparecer en España, una novela que por algunos fue considerada sintomática de aquella forma de entender el género.²³⁷ En su tercera edición –publicada, años andando, en Méjico y por las mismas causas– su autor, en breve nota preliminar, quiso desarrollar la idea de la extrema ortodoxia del objetivismo, partiendo del supuesto de que el hombre sano no tiene ideas, actitud menos literaria y más vital y preñada de lastre de humanidades de lo que parece aunque, por lo general, no haya sido entendida así.

“La historia –argumentaba el autor de aquel prologuillo–, la indefectible historia, va a contrapelo de las ideas. O al margen de ellas. Para hacer historia se precisa no tener ideas,²³⁸ como para hacer dinero es necesario no tener escrúpulos. Las ideas y los escrúpulos –para el hombre acosado:

²³⁶ Capotillo o escapulario que se ponía a los penitentes reconciliados por el Tribunal eclesiástico de la Inquisición, a fin de desacreditarlos.

²³⁷ *La colmena*.

²³⁸ Es obvio que “hacer historia” no es “historiar”, “escribir la historia” ,sino representarla. El personaje histórico actúa, al paso que el historiador relata aquella actuación: el actor de la historia es la materia prima del historiador, y ambos no se confunden sino en muy señaladas ocasiones.

aquel que llega a sonreír con el amargo, rictus del triunfador- son una rémora. La historia es como la circulación de la sangre o como la digestión de los alimentos. Las arterias y el estómago por donde corre y en el que se cuece la substancia histórica, son de duro y frío pedernal. Las ideas son atavismo -algún día se reconocerá-, jamás una cultura y menos aún una tradición. La cultura y la tradición del hombre, como la cultura y la tradición de la hiena y de la hormiga, pudieran orientarse sobre una rosa de tres solos vientos: comer, reproducirse y destruirse. La cultura y la tradición no son jamás ideológicas y sí, siempre, instintivas. La ley de la herencia -que es la más pasmosa ley de la biología- no es ajena a este argumento. En este sentido, quizás admitiese que hay una cultura y una tradición de la sangre. Los biólogos, sagazmente, le llaman instinto. Quienes niegan o, al menos, relegan al instinto -los ideólogos-, construyen su artilugio sobre la problemática existencia de lo que llaman el hombre interior, olvidando la luminosa adivinación de Goethe:²³⁹ está fuera todo lo que está dentro.”²⁴⁰

El objetivismo a ultranza, el objetivismo aideológico y entendido como una tradición de la sangre, como una cultura del instinto según la cual el hombre interior se vierte sobre lo que está ahí fuera, sobre lo que *ex-sistit* (como no *ex-sistit*, según decíamos, la literatura -clavel de aire, la literatura sin raíz en tierra), probó a identificar, haciendo literatura de su propósito, esto que llevamos dentro con aquello otro que está ahí fuera, y produjo dos libros tópicos (el otro es *El Jarama*) que no fueron del todo bien entendidos, según era presumible esperar, quizás porque, agotando

²³⁹ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán. La importancia de su obra se puede apreciar en la influencia que sus escritos críticos, su amplia correspondencia, su poesía, sus dramas y sus novelas han ejercido sobre escritores y movimientos literarios de distintas épocas.

²⁴⁰ “Precisely than which uneducated people single out as *nature* in a work of art is not nature (from the outside), but a human being (nature from the inside).” (Goethe, 1998: 137).

arriesgadamente el sagaz atisbo de Ortega, llegaron a la conclusión –o partieron de la premisa– de que el hombre no es él y su circunstancia, sino tan sólo su circunstancia. La situación externa que condicionaba la literatura española o, mejor aún, la inmediata interpretación que de esa situación externa –política, social, moral, aun estética– circulaba entre españoles de dentro y fuera del país, tampoco era propicia, por una razón o por la contraria, para que la maduración de ese objetivismo no se precipitase o se deformase, evitando así que pudiera obtenerse el opimo fruto histórico que hubiera cabido esperar. En este sentido, no es demasiado expuesto y peligroso el afirmar que el objetivismo ideológico –el objetivismo objetivo y sus corolarios– no tuvo, entre nosotros, el calor preciso para crecer lozano y próspero y hacerse árbol frondoso. Su camino, a diferencia, del camino del tremendismo, no sólo no era fácil, sino que tampoco lo parecía, y por él fueron pocos los escritores que decidieron a marchar.

Una de las más dolorosas culpas históricas del escritor español contemporáneo, es esa su grave falta de interés por la aventura intelectual. El apego a la costumbre –y la costumbre es a la tradición no más que la condescendencia al amor– unido al horror al vacío (que es siempre un horror mágico y no racional) viene produciendo en el panorama literario español, contemplado al menos desde el 98 a nuestros días, el raro espejismo que llevó a confundir la literatura con su propia sombra: Galdós con los galdosianos, por ejemplo, etc.

De esta confusión –no siempre torpe o ingenua (lo que hubiera podido sumarle autenticidad), sino con harta frecuencia, sabia y deliberada– nace el último brote del objetivismo, su último retoño, nuevo en el tiempo y menos nuevo en la actitud: la literatura social.

Como suele acontecer en la historia literaria –que es una historia de muy monótonas constantes–, la criatura, en esta su nueva encarnación, vino al mundo arropada en poéticos pañales. Dionisio Ridruejo,²⁴¹ en las Conversaciones Poéticas de Formentor,²⁴² explicó certeramente que la opresión lleva a la literatura por la sibilina senda de lo que no se entiende o es, al menos, difícil de entender. La poesía, a estos efectos, ofrece un eficacísimo, un inmejorable vehículo de expresión para poder decir lo que, más claro y al alcance, jamás sería permitido. Por esta senda, con timidez, al principio, más tarde con el descaro que le restó eficacia, no ya literaria sino también política, entró la más joven novela española un tanto ingenuamente y a contrapelo de lo que por el mundo abajo se entiende por última estética. Del desamparo en que vivió España durante tan largos años y del desentrenamiento que, como consecuencia de aquella soledad, se produjo en las conciencias y en los propósitos españoles, tampoco hubiera podido esperarse más sazonado fruto. La literatura, insistimos, es una tradición que quiebra cuando se le quiere encauzar o embalsar: al servicio de una política o de la contraria, que el fenómeno es idéntico y son idénticas (el miedo al intelectual, el miedo del intelectual, etc.) las motivaciones.

²⁴¹ A quien el escritor llama en sus memorias “fascista lírico” (Cela, 1993: 284).

²⁴² Tuvieron lugar del 18 al 25 de mayo de 1959, en el lugar que les dio nombre y en la casa que desde entonces se llamó Club de los Poetas.

Última recapitulación (octubre, 1962)

En la misma línea que el ensayo anterior, como recuento de los hechos y desencanto del recorrido realizado, este texto tiene un inicio que vale la pena leer con atención, teniendo en cuenta cuándo y dónde está escrito. “El mundo gira, y las ideas (?) de los gobernantes del mundo, las histerias, las soberbias, los enfermizos atavismos de los gobernantes del mundo, giran también y a compás y según convenga. En este valle de lágrimas faltan dos cosas: salud para rebelarse y decencia para mantener la rebelión”. La crítica y la ironía de este fragmento está enfocada a la propia España, a poco más de un cuarto de siglo del inicio de la guerra civil.

Para evitar suspicacias, Cela habla, hasta por tres veces, del mundo, como un espacio impreciso, y de ese modo el cuestionamiento, la burla que se hace al dictador y a quienes con él deciden el rumbo de España se oculta, si bien es tal el juego retórico que cuesta apreciarlo como una crítica frontal y severa, sobre todo si pensamos en otros gestos de Cela, otras afinidades. Este texto es un signo más de la contradicción, del juego del escritor a dos bandas: por una parte, se muestra próximo a los intelectuales exiliados; interesado en conformar una revista incluyente en el difícil territorio de la posguerra, y se manifiesta – si bien de manera puntual o soterrada, hasta los últimos años del franquismo y en el periodo de la transición– de manera crítica, abogando por la libertad de expresión y contra la censura en diversos artículos. En la otra cara, Cela participa en la guerra civil en el bando nacionalista; además, realiza una nutrida actividad –conferencias, la escritura concertada de *La catira* (§1.2: 32), asistencia a actividades diversas– como promotor de la *cultura hispánica*, con el respaldo abierto de la dictadura,

en territorios americanos; colabora en revistas claramente falangistas o que crecieron a la sombra de la dictadura; se relaciona y coincide en pareceres con intelectuales claramente de derechas; se ofrece como delator al bando nacionalista, trabaja como censor y, de acuerdo con algunos documentos, colabora con el Ministerio de Información aportando datos sobre intelectuales opuestos o afines al régimen que son posibles de rescatar.

Como novela, como signo del nuevo quehacer de la literatura española (se comparta o no su perspectiva de las cosas), *La colmena* destaca en el panorama de la cultura de posguerra. Se corresponde con una forma y una temática propia de la idea celiana de escribir sobre *la vida misma*: la acción, la violencia, el vicio, el hacer y deshacer de los individuos más allá (o más acá) de las convenciones sociales, culturales, éticas.

Esta perspectiva del que se supone es el papel del escritor, en el sentido de intelectual crítico, es la que esboza y pretende cumplir Cela: es claro que al cabo cedió y participó en el premio Planeta, a pesar del hecho de que sea un secreto a voces que ya está asignado con antelación a un escritor de prestigio (ver Mora, 2005). De acuerdo con las declaraciones de Miguel Delibes cuando en 1994 se le entregó el premio de Cela:

“Todos sabemos lo que es, un premio muy goloso aunque mas de la mitad de los 50 millones se los lleve Hacienda”. “A mí”, dijo, “me han invitado a concursar varias veces, pero yo siempre he declinado. Por supuesto, siempre me han garantizado el premio, aunque como no he ido no sé si la garantía era sólida. Es un asunto comercial, no muy acorde con mi opinión sobre lo que debería ser un certamen literario: una oportunidad para autores noveles”. (González, 1994)

“La literatura no es una charada: es una actitud”, y dicha actitud es la que Cela defiende y anima durante más de cinco décadas sin interrupción (recordemos que en la literatura, como en la vida, el que resiste, gana, como reza el escudo del marquesado de Iria Flavia): lo que es difícil valorar es hasta qué punto, dando un repaso a los vínculos de Cela con el poder, su verdad como escritor no se correspondía con la verdad de quienes lo detentaron en España, al menos, desde los años cuarenta hasta finales de los setenta. Leyendo esta declaración: “La verdad del escritor no coincide con la verdad de quienes reparten el oro, ... la palabra de la verdad no se escribe con oro sino con sangre (o con mierda de moribundo, o con leche de mujer, o con lágrimas)”, parece a primera vista que el escritor sustenta una postura claramente crítica, que corresponde con una idea de las cosas en la posguerra que podría darnos alguna pista del modo en que Cela asume su labor intelectual; sin embargo, su colaboración en publicaciones claramente a favor de las ideas de la dictadura y la falta de una condena explícita o implícita de la represión (muchas veces, además, considerada por el escritor con trivialidad) son indicios suficientes para apreciar que su posición política fue, en su conjunto, por lo menos tibia (protegida por la indeterminación), cuando no oportunista (en este caso, no para favorecer a tirios o troyanos, sino para respaldar su trayectoria literaria).

Si al escritor, de acuerdo con las ideas celianas, sólo le basta la memoria (siendo, además, cómplice del tiempo), justo en este sentido perdió de vista que la suya era parcial y restaba importancia a la necesidad de poner los puntos sobre las íes en la historia española reciente. No se trataba de saldar cuentas pendientes, sino de reconocer los crímenes y los errores, cometidos bajo el cobijo de cualquier signo, bajo cualquier pretexto.

Al cabo, podemos estar de acuerdo, “el escritor sigue siendo escritor”, amordazado o habiendo optado por el lado de los vencedores, su escritura lo sobrevive, como placer lúdico, recreación estética y modo de conocer el mundo. Por eso es que he considerado la pertinencia y la necesidad de leer a Cela, de ahondar en la trayectoria y la profundidad de su pensamiento literario, con la intención última y no del todo cierta de comprenderlo.

ÚLTIMA RECAPITULACIÓN

Arrojar la cara importa,
que el espejo no hay por qué.

QUEVEDO

...un pálido reflejo, una humilde sombra de la... realidad.
...sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad...

Nota a la 1ª ed., 1951

...un grito en el desierto...
...no merece la pena que nos dejemos invadir por la tristeza.

Nota a la 2ª ed., 1955

...las ideas religiosas, morales, sociales, políticas, no son sino manifesta-
ciones de un desequilibrio del sistema nervioso.
Las ideas y los escrúpulos... son una rémora.

Nota a la 3ª ed., 1957

Seguimos en las mismas inútiles resignaciones...
Es grave confundir la anestesia con la esperanza...

Nota a la 4ª ed., 1962

Hay reglas generales: las aguas siempre vuelven a sus cauces, las aguas siempre vuelven a salirse de sus cauces, etcétera. Pero al fantasma, aún tenue, de la realidad, no ha nacido quien lo apunte, quien le dé el certero cachetazo que le haga estirar la pata de una puñetera vez y para siempre. El mundo gira, y las ideas (?) de los gobernantes del mundo, las histerias, las soberbias, los enfermizos atavismos de los gobernantes del mundo, giran también y a compás y según convenga. En este valle de lágrimas faltan dos cosas: salud para rebelarse y decencia para mantener la rebe-

lión: honestamente y sin reticencias, con naturalidad y sin fingir extrañas tragedias, sin caridad, sin escrúpulos, sin insomnios (tal como los astros marchan o los escarabajos se hacen el amor). Todo lo demás es pacto y música de flauta.

En uno de estos giros, sonámbulos giros, del inmediato mundo, *La colmena* se ha quedado dentro. Lo mismo hubiera podido –a iguales méritos e intención– acontecer lo contrario. Lo mismo, también, hubiera podido no haberse escrito por quien la escribió: otro lo hubiera hecho. O nadie (seamos humildes, inmensa y descaradamente humildes, etc.). El escritor puede llegar hasta el asesinato para redondear su libro;²⁴³ tan sólo se le exige que –en su asesinato y en su libro– sea auténtico y no se deje arrastrar por las afables y doradas rémoras que la sociedad, como una ajada amante ya sin encantos, le brinda a cambio de que enmascare el latido de aquello que a su alrededor sucede.

El escritor también puede ahogarse en la vida misma: en la violencia, en el vicio, en la acción. Lo único que al escritor no le está permitido es sonreír, presentarse a los concursos literarios, pedir dinero a las fundaciones y quedarse, entre Pinto y Valdemoro, a mitad del camino. Si el escritor no se siente capaz de dejarse morir de hambre, debe cambiar de oficio. La verdad del escritor no coincide con la verdad de quienes reparten el oro. No quiere decirse que el oro sea menos verdad que la palabra, y sí, tan sólo, que la palabra de la verdad no se escribe con oro sino con sangre (o con mierda de moribundo, o con leche de mujer, o con lágrimas).²⁴⁴

La ley del escritor no tiene más que dos mandamientos: escribir y esperar. El cómplice del escritor es el tiempo. Y el tiempo es el implacable

²⁴³ Ver § 2.1: 73, referencia a la película *Bullets Over Broadway* (1994).

²⁴⁴ “... Poesía ... que viene a apretar y a exprimir la vejiga de las lágrimas hasta la última gota de sangre y leche...” (León Felipe, 2004: 585-586)

gorgojo que corroe y hunde la sociedad que atenaza al escritor. Nada importa nada, fuera de la verdad de cada cual. Y todavía menos que nada, debe importar la máscara de la verdad (aun la máscara de la verdad de cada cual).

El escritor es bestia de aguantes insospechados, animal de resistencias sin fin, capaz de dejarse la vida –y la reputación, y los amigos, y la familia, y demás confortables zarandajas–²⁴⁵ a cambio de un fajo de cuartillas en el que pueda adivinarse su minúscula verdad (que, a veces, coincide con la minúscula y absoluta libertad exigible al hombre). Al escritor nada, ni siquiera la literatura, le importa. El escritor obediente, el escritor uncido²⁴⁶ al carro del político, del poderoso o del paladín, brinda a quienes ven los toros desde la barrera (los hombres clasificados en castas, clases o colegios) un espectáculo demasiado triste. No hay más escritor comprometido que aquel que se jura fidelidad a sí mismo, que aquel que se compromete consigo mismo. La fidelidad a los demás –si no coincide, como una moneda con otra moneda, con la violenta y propia fidelidad al dictado de nuestra conciencia –no es maña de mayor respeto que la disciplina –o los reflejos condicionados– del caballo del circo.

El escritor nada pide porque nada –ni aun voz ni pluma– necesita: le basta con la memoria. Amordazado y maniatado, el escritor sigue siendo escritor. Y muerto, también: que su voz resuena por el último confín del desierto, y que el recuerdo de sus criaturas ahí queda. Mal que pese a los pobres títeres que quieren arreglar el mundo con el derecho administrativo.

²⁴⁵ Cosa menuda, sin valor, o de importancia muy secundaria, tonterías.

²⁴⁶ Sujeto al yugo, como los bueyes o las mulas.

A la sociedad, para ser feliz en su anestesia (las hojas del rábano de la esperanza), le sobran los escritores. Lo malo para la sociedad es que no ha encontrado la fórmula de raerlos de sí o de hacerlos callar. Tampoco está en el camino de conseguirlo.

En los tiempos modernos, el escritor ha adoptado cuatro sucesivas actitudes ante los políticos obstinados en conducir al hombre por derroteros artificiales (todos los derroteros por donde los políticos han querido conducir al hombre son artificiales, y todos los políticos se obstinaron en no permitir al hombre caminar por su natural senda de íntima libertad). Al escritor que se hubiera cambiado por el político sucedió el escritor que se conformaba con marchar a remolque del político. Al escritor que se siente lazarillo del político, ¡qué ingenua soberbia!, seguirá el escritor que lo despreciará. La historia tiene ya el número de páginas suficientes para enseñarnos dos cosas: que jamás los poderosos coincidieron con los mejores, y que jamás la política (contra todas las apariencias) fue tejida por los políticos (meros canalizadores de la inercia histórica). El fiscal de esta inercia y de los zurriagazos de quienes quieren, vanamente, llevarla por aquí o por allá, es el escritor. El resultado nada ha de importarle. La literatura no es una charada: es una actitud.

Palma de Mallorca, 2 de junio de 1963.

El intelectual y la acción (enero, 1967)

Hablar en la dictadura franquista del papel de los intelectuales durante la guerra civil es, cuando menos, arriesgado, es rizar el rizo.

Teniendo en cuenta el beneplácito con que fueron acogidas las obras de Cela (hasta *La familia de Pascual Duarte*) y sus habituales colaboraciones en los periódicos del régimen, no puede extrañarnos la relativa audacia del escritor de proponerse hablar de este tema, de debatir estas cuestiones en público.

He dicho *relativa* teniendo en cuenta dos factores, además del ya referido de los buenos ojos con que la obra celiana es contemplada, bajo la sombra y la protección de Juan Aparicio.

En primer lugar, el estilo de Cela siempre deja lugar a dudas, no es la suya una prosa transparente, y sus reflexiones pecan cuando menos de ambiguas, cuando no se trata de complejos laberintos retóricos, de los cuales no puede sacarse nada en claro. En segundo sitio, su postura es cuando menos pragmática, lo que le lleva a afirmar que cada intelectual hizo lo que le correspondía durante la guerra civil, de acuerdo con sus afinidades políticas.

Si bien es claro que de este modo Cela se protege de futuras críticas (que las hubo, en más de una ocasión, en cuanto a su participación en el bando nacionalista), también es cierto que en una publicación como *Papeles de Son Armadans* no podía decantarse, un escritor que vivía justamente de sus colaboraciones en publicaciones periódicas, por una u otra forma de interpretar las relaciones de los intelectuales con las dos posturas ideológicas enfrentadas en la guerra civil española.

En una lectura más amplia de lo que Cela pensaba en relación a la dictadura y a la libertad de opinión (censura autoimpuesta o censura evidente del régimen) debemos referirnos a dos textos suyos muy distintos entre sí: una muestra de su correspondencia con el exilio, donde se muestra que:

Pese a tener algún problemilla con el censor de Palma, era un gran conocedor de la misma, sabía burlarla. Así le dice en una carta a Jorge Guillén cuando le pide que sustituya la palabra “asesinato” por “muerte” cuando se refiere a Lorca: “Que fue un asesinato es cosa que está fuera de toda posible duda. Ahora bien, ¿somos nosotros, los que así pensamos, los que tenemos la sartén por el mango? Más bien no”. (Vallés, 2009)

No se trataba sólo de que supiera *burlarla*, sino más bien que reconocía hasta dónde podía forzar la (in)tolerancia o arriesgar sus buenas relaciones con el *status quo*.

Hay otra reflexión, publicada al calor de la transición democrática, en la que podemos apreciar otro signo de aceptación (que no denuncia) del estado de excepción y represión, en el espacio de la libertad de expresión y de pensamiento, durante los 40 años del franquismo. Su comentario se origina en la noticia de un pretendido suicida que se colgó (sin mucho éxito) de un balcón en Palma de Mallorca con un volumen de Nietzsche:

... hay menos marxistas, y desde luego no reclaman el holocausto sujetos a las páginas de las *La ideología alemana* desde lo alto de un balcón, puede que por la dificultad de cargar con semejante peso o puede que por aquello otro del prurito racionalista moderado. La última razón griega de las

autoinmolaciones no podía tener buena prensa en una época [la dictadura] en la que cualquiera era inmolado gustosamente en los sótanos del Tribunal de Orden Público. (Cela, 1986: 319)

En ambos textos Cela reconoce el carácter represivo del régimen, la difícil disidencia. Pero existían canales y publicaciones de clara oposición al régimen, en el exilio y en el interior de España, siempre amenazados (ver Cora, 1977), pero dado su carácter eminente y necesariamente político no eran el espacio idóneo para satisfacer las aspiraciones literarias y por supuesto, las inclinaciones políticas del joven Cela.

La literatura, elitista y *arte inútil* de la palabra, muchas veces suele tomar, en la acera opuesta de la denuncia, caminos políticamente correctos, y Cela lo hace en muchos sentidos, dada su afinidad con el franquismo, con el, dicho con sus propias palabras, orden que mantenía o que podía brindar la derecha en el espacio público.

Este texto, por tanto, cobra gran importancia en el panorama de su obra dado que es la primera vez que Cela se posiciona tanto en relación con los intelectuales republicanos –muertos, en la cárcel o exiliados–, y aquellos intelectuales²⁴⁷ que, como él, de un modo o de otro, respaldaron, vieron con buenos ojos o con su inacción permitieron la llegada al poder, la permanencia y el desarrollo del nacionalcatolicismo.

²⁴⁷ Unos y otros, de izquierdas y derechas correspondían con el ideal de *hombre cultivado*, un tanto elitista, definido con claridad por Lereña Alesón (1989, 246 y ss).

EL INTELLECTUAL Y LA ACCIÓN

(nota en torno a una situación histórica determinada: la guerra civil española)

Convendría pensar estas dos nociones –intelectual y acción– en el sentido substantivo que aquí les damos. Intelectual es el hombre que hace oficio de un ejercicio –el de la inteligencia– y en su práctica le es brindado el beneficio –no material: moral– a que aspira y con el que se reconforta. Para Ortega, es el profesional de la razón pura y no siente –peligroso aserto– la necesidad de actuar, el deseo de abrir la bullente espita de la acción. Se es intelectual –nos dice– en la medida en que se sea voluptuoso de ideas. En este sentido, se es intelectual en tanto en cuanto se piense, aun sin importárenos el fin ulterior –próximo o remoto– del pensamiento, ya que ese pensamiento es, como hacer del hombre, algo íntimo y que acaba en sí mismo.

Maurice Blondel, el filósofo de la acción,²⁴⁸ supone que ésta implica tres grandes significaciones discernibles: el ímpetu inicial, en tanto vivo y fecundo; el proceso que nutre el intervalo que separa el proyecto del efecto, y el resultado en sí, el fruto maduro que se cosecha. Entendemos la acción, a nuestro discurrir de hoy, como algo que no se opone, sino que engloba, al pensamiento y, en este sentido, admitimos el idealismo de la acción, de Dewey,²⁴⁹ tomando a ésta como una realidad primaria que explica el pensar sin excluirlo.

²⁴⁸ Maurice Blondel (1861-1949) Filósofo cristiano francés, autor de la obra *L'action* (1937) Paris: Felix Alcan (ver Blondel, 1995).

²⁴⁹ John Dewey (1859-1952) Filósofo, psicólogo y pedagogo estadounidense quien, más precisamente, concebía la posibilidad de la unificación entre pensamiento y acción, entre teoría y práctica. Defendió la igualdad de la mujer, incluyendo el derecho al voto. Su obra se considera dentro del progresismo pedagógico y fue muy influyente en Estados Unidos (ver Mougán Rivero, 2000).

Diversos pueden ser los caminos que el intelectual siga para su puntual y honesta realización y cada uno de ellos, como es dado sospechar, encierra su riesgo: por uno –creer que la inteligencia es el único órgano adecuado de conocimiento– puede abocarse al racionalismo; por otro –suponer que la realidad es, rigurosamente, inteligible– puede caerse en el panlogismo;²⁵⁰ por el tercero –afirmar que la inteligencia es fuerza superior a la voluntad, incluso entre los dioses– se para en el intelectualismo de Santo Tomás, la otra cara del intelectualismo de Duns Escoto;²⁵¹ por el cuarto y último en esta breve sinopsis –partir de la premisa de que el hombre, por naturaleza, está destinado al conocimiento– se llega a las peligrosas lindes de la antropología filosófica.²⁵² Por cualquiera de ellos puede el intelectual caminar con paso firme –que de lo que se trata ahora no es del hallazgo de la última verdad sino, mucho más modestamente, de definir un oficio –y puede también sentirse lastrado de fecunda impaciencia.

Ortega sitúa al intelectual desligado de la acción, al margen de ella y, en el fondo, despreciándola, y cree que el hombre de pensamiento no puede, ni tampoco debe, aspirar a otra forma de heroísmo que el martirio. Estamos muy lejos de coincidir, en esto, con el maestro Ortega. Para Aristóteles, la pa-

²⁵⁰ Doctrina idealista objetiva acerca de la identidad del ser y del pensar, según la cual todo el desarrollo de la naturaleza y de la sociedad constituye una realización de la actividad lógica de la idea (ver Hegel, 1956, y más específicamente, Aldana Valenzuela, 2007).

²⁵¹ Johannes Duns Scotus (1266-1308) Teólogo escocés, franciscano, perteneciente a la escolástica. Su obra se aleja de Tomás de Aquino en relación al conocimiento de las realidades singulares: el entendimiento, para Scotus, conoce directamente las realidades individuales por medio de una intuición inmediata confusa. Así pues, el entendimiento capta abstractivamente lo universal y directa e intuitivamente lo individual. De este modo, la voluntad no tiende necesariamente al bien (Aquino), sino que la esencia de la voluntad es la libertad, y precisamente por ello la voluntad es más perfecta que el entendimiento y superior a él, ya que el entendimiento no es libre para asentir o disentir de las verdades que capta. El entendimiento es una potencia natural, pero la voluntad no lo es (ver Bettoni, 1986 y Pérez de Tudela Velasco, 1981).

²⁵² Escuela de pensamiento alemana fundada entre 1920 y 1930, en la que participan filósofos, antropólogos y sociólogos, y que tuvo una influencia decisiva en el panorama intelectual alemán del siglo XX (ver Haeffner, 1986 y Choza, 1997).

sión es categoría opuesta a la acción y, para los estoicos, la liberación de las pasiones conduce a la apatía, y ésta, propiamente hablando, coincide con la libertad. Descartes nos habla de seis pasiones fundamentales –la admiración, el amor, el odio, el deseo, la alegría y la tristeza–²⁵³ y Spinoza se queda, no más sobria pero sí más compendiadamente, con las tres últimas.²⁵⁴ En la actualidad suele entenderse por pasión todo afecto intenso y permanente que domina la razón y la voluntad –premisa que tenemos por poco literaria y en agraz. Hegel, en su romántico desmantelamiento, afirma que la razón usa de la pasión como de una herramienta a la que, de otra parte, estima precisa a los altos fines: nada grande se ha realizado en el mundo sin pasión, llega a decirnos.²⁵⁵ Algún día se admitirá la triple evidencia de que aquellas seis pasiones fundamentales:

- a) no sólo no empujan, sino que retardan, el conocimiento y subsiguiente dominio del hombre sobre lo creado circundante,
- b) no encontrarán cabida en los espíritus sanos, y

²⁵³ En *Les passions de l'âme* (1649), Descartes define las pasiones como “percepciones, sentimientos o emociones del alma que se refieren particularmente a ella, y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus” (art. XXVII). Las llama *emociones del alma*, porque la conmueven y alteran más que ningún otro tipo de pensamientos. Mientras que las voliciones son acciones del alma originadas en ella misma, las pasiones son el registro anímico, por decir así, de movimientos que se originan en el cuerpo, y son involuntarias. Las pasiones que enumera Celsa son las que considera Descartes *primitivas* (ver la obra original, Descartes, 1997 y un estudio sobre este aspecto, Parellada, 2000).

²⁵⁴ Baruch de Spinoza (1632-1677) Filósofo holandés, de origen sefardí portugués, heredero crítico del cartesianismo, ha sido considerado uno de los tres grandes racionalistas de la filosofía del siglo XVII. “La política de las pasiones” la desarrolla en la parte III de su obra *Ethica ordine geometrico demonstrata* (1677; ver la edición en español de Vidal Peña, 1998), donde Spinoza define una serie de pasiones primarias, las cuales dependen del esfuerzo de perseverar del ser: el deseo “es el apetito acompañado de la conciencia del mismo” (III. 9); la alegría, “una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección” (III. 11), y la tristeza, “una pasión por la que el alma pasa a una menor perfección” (III. 11). Ver Kaminsky, 1998.

²⁵⁵ La pasión y el interés son los únicos móviles eficaces y por ende los verdaderos vehículos del espíritu. La razón hace que el interés particular de la pasión sirva de cebo a la realización del interés universal (ver Hegel, 1935; Heidegger, 2006 y García, 2008).

- c) podrán combatirse, en la poco probable circunstancia de su presencia, con una elemental quimioterapia (de cuyo uso deberá relevarse, quizás, a los artistas).

Ciñámonos, siquiera sucintamente, al enunciado propuesto. El martirio no es una forma de heroísmo inoperante, si bien el héroe mártir cede el premio de su sacrificio a quienes vienen detrás. El intelectual -héroe o mártir, aunque también, y en un cierto sentido, laborioso antihéroe y flexible antimártir- nutre su pensamiento de acción o de pasión o, por el camino contrario, procede en frío y asépticamente y aparta de su sendero la acción y la pasión.

La pasión -hoy por hoy- es la acción por algo que hace tablarrasa de todos los intereses que, al margen de ella en sí misma, pueda tener el hombre, y en el caso del intelectual, la pasión llega a confundirse con la razón en movimiento, a veces vertiginoso. La experiencia histórica nos demuestra que la acción no es ajena al intelectual quien, en nombre de la acción (vergonzante o confesada) o de la inacción (presunta y hasta declarada), actúa siempre.

Ahora bien: en el concreto trance de la guerra civil española, que es la coyuntura sobre la que quisiéramos pronunciarnos, ¿qué hizo el intelectual español? La respuesta es fácil: actuó; en uno u otro campo del pensamiento (o de la política, que es un poco el pensamiento doméstico y vulgarizado y puesto al aparente alcance de todas las fortunas) pero con decisión y sin ambages, esto es, a cuerpo limpio y jugando, según el calendario demostró, a perder a todos los paños menos al de su propia conciencia (rígida o cambiante, que la conciencia es el 'decir callando' e ignora las calidades de la materia).

El intelectual español fue el gran perdedor de la guerra civil y quizás también de toda la historia española. El intelectual, por principio, tiende a decir que no al político –el eterno ganador en los cotos perdidos para el *morsus conscientiae*–;²⁵⁶ a marcarle la senda por donde (a su exclusivo sentir, quizás descarrilado del pragmatismo político) debiera dirigir sus pasos; a enmendarle la fundamentación moral y social de las instituciones, etc. Pero fracasa en su intento, vez tras vez, porque su actuar viene condicionado y conformado por su conciencia, y el político –poseedor, por esencia, de un muy agudo sentido de la orientación– hace oídos de mercader a la sagaz aseveración de Husserl de que la negación implica, precisamente, una modificación de la conciencia. En todo caso, el intelectual español, al actuar como –en pro o en contra de lo que friere– lo hizo, cumplió con el dictado de su ‘modificada conciencia’ aunque, sin excepción que conozcamos, se equivocare en su acción (y aun en los raros casos de inacción que produjo). El intelectual –volvamos a Ortega– cumple con su deber hallándose en la brecha antitradicionalista, y el intelectual español –en el trance de nuestra guerra civil y en una trinchera o en la contraria– luchó por la verdad, por su verdad, esa lombriz huidiza que a tan pocos se entrega. El don de la mentira peculiar del gran político –termina Ortega– es algo que sobrecoge al intelectual. También algo que, por más amoroso que con ella finja sentirse, se le niega obstinadamente y en redondo.

La desacomodación²⁵⁷ de lo que se piensa a lo que se hace –difícil y paradójica maniobra para la que está dotado el político y se siente incapaz el intelectual– encierra una histórica peligrosidad latente que aflora, de cuando en cuando, en masacres, neurosis colectivas e inhibi-

²⁵⁶ La mordedura, la llamada de atención de la conciencia.

²⁵⁷ Por desacomodo, incongruencia. El mismo uso tiene más adelante.

ciones que retrasan la última madurez del hombre; la sola nómina de estas masacres y sus paralelas y consecuentes neurosis e inhibiciones colectivas, daría cumplida cuenta del lento fluir humano y de su larvada y temerosa incapacidad para enfrentarse con su realidad inmediata. Esta tímida hipótesis suele venir embridada por la costumbre de esa misma desacomodación, hábito que se presenta condicionado por un desentrenamiento –el de la objetivación de la realidad íntima– y un malsano entrenamiento –el de la idealización de la máscara, que así llega a confundir la última esencia con la mera apariencia (paz = paz de los sepulcros,²⁵⁸ orden = orden público, y así sucesivamente). El hombre, quizás por instinto de defensa (no de defensa de su integridad en tanto es hombre y se siente y quiere seguir siendo y sintiéndose hombre, sino mucho más cicateramente, en defensa de su cotidiana inercia), demuestra muy escasa pericia en la objetivación de su intimidad y, frecuentemente, al acto de negársela a si mismo lo bautiza, enmascarándolo, de razón política. Inversamente, el hombre –quizás, ahora, por instinto de autodestrucción– propende a la compañía de la máscara, propia o ajena, que le sume en un caldocultivo anestésico en el que no se muestra como necesaria o, al menos, como inexcusablemente necesaria, aquella objetivación desnudadora. (En esta adormecedora propensión a la máscara y su compañía pudiera rastrearse, quizás, uno de los más inmediatos cabos sueltos de la actitud que lleva al hombre al horror al vacío y a la búsqueda de las últimas complicidades; no sería ajena a este curioso miedo insuperable y, en principio, enfermizo, la teoría que nos explicase tanto los vaivenes históricos de la fluctuante

²⁵⁸ “Y encontré mi ilusión desvanecida / y eterno e insaciable mi deseo: / palpé la realidad y odié la vida; / sólo en la paz de los sepulcros creo” (Espronceda, 1848: 126).

afición a uniformes, condecoraciones e insignias, como los altibajos de la inclinación gregaria –procesiones, desfiles militares o deportivos, manifestaciones políticas, etc.– o, en general, todo aquello tendente a apartar al hombre de su prístina desnudez.)

El hábito, con no poca frecuencia, no es sino el excipiente del instinto, el continente de ese instinto que llega a no poder identificarse ni nombrarse, y sin embargo los políticos y los administradores de la política, en su más plurivalente acomodo, siguen hablándonos del bien y del mal, del acto lícito y del delito, y de la virtud y del pecado (referidos, claro es, a la función pública y contingente), sin querer adivinar que las nociones bien y mal, acto lícito y delito, y virtud y pecado, forman –debidamente referidas– una oposición de términos contrarios, sí, pero también son dos instintos simultáneos: jamás un hábito de dos caras, como el dios Jano.²⁵⁹ El instinto nace con el ser vivo (con el género, aunque en él pudieran precisarse otras matizaciones), al tiempo que el hábito se adquiere (no ya con el desgaste que produce el roce de la convivencia, sino incluso por la sola circunstancia de vivir en un medio, por definición, no estéril y, en consecuencia, engendrador de tradiciones).

El pudor no es un instinto o, mejor dicho, no es sino la inercia de un hábito que se enseña disfrazado de instinto y, sin embargo, el hombre, desde muy remotas distancias históricas, cubre sus carnes y, en el fingimiento de su pudor, llega a encontrar su última satisfacción y justificación. En el ánimo del político suele poner sus huevos huecos un pájaro vicioso y cauteloso: el ave que tras intuir –sin objetivar– aquella su realidad íntima,

²⁵⁹ Del latín *Janus*, era el dios de las puertas, los comienzos y los finales, además de gobernar sobre los cambios y las transiciones, los momentos en los que se traspasa el umbral que separa el pasado y el futuro. Se le representaba siempre con dos rostros mirando en direcciones opuestas.

la oculta para mayor flexibilidad de la maniobra y más seguro buen fin del propósito. La presencia, a lo largo de la historia de la cultura, de la plural especie de los políticos amorales, ha venido a confundir no poco al hombre al adiestrarlo en el desentrenamiento-entrenamiento a que poco atrás se aludía. La indiferencia ante los problemas morales, según Amiel, es la enfermedad de las clases ilustradas.²⁶⁰ Más cierto fuera decir, quizás, que la desacomodación a la esencia moral es la enfermedad crónica de las clases rectoras: también su más eficaz escudo.

El Occidente, desde su más tierno vagido, se vio aherrojado por tres ideologías conservadoras y aun retrógradas –el judaísmo, el cristianismo y el marxismo– que, relevándose en el regimiento de las conciencias, frenaron el inicial y gallardo impulso que le imprimieran Grecia y Roma, con su cultura de lo culto, y los bárbaros, con su cultura de lo eficaz. Nació en aquel momento una nueva e inoperante cultura –la cultura de la liturgia (liturgia, función pública: del griego λειτουργία, id.) o del orden aparential y externo–, cuyo gravoso censo pesa todavía sobre nuestras carnes. El pagano (pagano, campesino: del latín *pagus*, aldea) fue sometido por el empleado (empleado, complicador: del latín *implicare*, complicar, envolver) y este, para mejor provecho de su posición, se institucionalizó bajo la mano férrea del político y del policía (que originariamente significan una y la misma cosa: servidor de la polis, de la ciudad); los supuestos previos iniciales –éticos, morales, religiosos, sociales, económicos, jurídicos, políticos– se modificaron ya desde la cuna, y el correcto fluir del hombre y de la vida del hombre se estructuró sobre premisas en demasía rígida y atenzadoras. En España –o al menos, en toda la cuenca del Mediterráneo– es-

²⁶⁰ Henri Frédéric Amiel (1821–1881). Filósofo y moralista suizo. Esta frase se encuentra recogida en su *Diario Intime* (1883), con fecha 26 octubre de 1870.

tas estructuras vinieron a resultar sangrientas y caricaturescas (porque el campesino fue barrido y el empleado se revistió con los muy solemnes ropajes que le prestaron, a cambio de su sumisión, el político y el policía), durísimas como el diamante, sí, pero también, como el diamante, pulverizables a la primer acometida; a su moderación y habitabilidad –y consecuentemente, a su evolución y utilidad política– no pudo contribuir el intelectual, sospechoso por razón de oficio y descalificado antes de jugar su primera baza.

Hace tiempo dijimos que la humanidad había pasado con excesiva violencia de la idea de que el pensamiento no delinque a la contraidea de que el pensamiento es lo único que delinque.²⁶¹ (Conviene a nuestros fines aclarar, siquiera sea de pasada, que entendemos por contraidea no una idea de signo contrario sino, exactamente, lo contrario de una idea, esto es, un dogma). Pudiera suceder que el hombre se encontrare, en la actual coyuntura histórica, al borde de pasar, con pareja violencia, de la consideración de que el pecado de la carne es el único pecado, a la admisión de la premisa de que el pecado de la carne es el único saludable contrapecado. Tanto aquella contraidea como este supuesto –que citamos no más que a título de síntomas– implican actitudes peligrosas (quizás debiéramos haber subrayado la expresión: *actitudes peligrosas*)²⁶² y sobre ellas y sus cambiantes sombras, al intelectual compete discurrir discretamente y con precaución. Acontece, no obstante, que este discurrir que quisiéramos dis-

²⁶¹ La idea del pecado de pensamiento se encuentra en el noveno mandamiento de la iglesia católica, “No consentirás pensamientos ni deseos impuros”; este mandamiento surge de una interpretación del décimo mandamiento original (Ex, 20: 1-17), y se consolida cuando se descarta la prohibición de adorar imágenes, en el que aparece un problema clásico de interpretación. En el segundo concilio de Nicea de 787 se afirmó que la encarnación (la asunción por Dios de la forma y la naturaleza humana de Jesús) equivale a una revocación práctica de aquella prohibición; y también que la idea aparece ya reflejada en el primer mandamiento.

²⁶² Si las actitudes peligrosas se corresponden con el pecado carnal, pueden remitir a *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Ambroise Choderlos de Laclos.

creto y precavido, muy pocas veces pudo marchar, entre nosotros, por cauces de sosiego.

La concepción del Estado moderno, del Estado que nace con Maquiavelo²⁶³ y está en las mismas lindes de su crisis estrepitosa, lleva aparejada la proliferación (y subsiguiente parasitismo) de los funcionarios, fenómeno que culmina en la doble trayectoria –jamás acorde, no siempre paralela y, con frecuencia, dispar– de los Estados (aquello que se inventa como un ingenio), las naciones (aquello otro que se estructura como una convención) y los países (aquello otro de más allá que nace como un fruto).

Esta situación de hecho no es buena ni mala en sí misma o por su origen, aunque haya resultado no poco dolorosa en su devenir; queremos señalar con lo que decimos, que esta situación de hecho no es producto de la maduración de suerte alguna de pecado original sino, por el contrario, enfermedad infectocontagiosa que se nutre en un gozoso y muy inmediato sadomasoquismo: el del funcionario que, como la araña, se desgarrar el vientre (faceta masoquista de su actitud) pero no, como la araña, para que el hilo coma sino, al contrario de la araña, para contemplar, con sádico regusto que lo conforma y diferencia, el espectáculo de la agonía del hijo que inútilmente se afana y patatea para subsistir. Esta visión, no obstante su clara motivación erótica, suele presentarse engalanada con muy lujosos y distraidores²⁶⁴ arreos; el derecho administrativo sabe no poco de lo que queda dicho, y el intelectual –si no obediente, sometido por la norma jurídica–, si lo sabe, se lo calla. O lo llora en su estéril soledad.

El aintellectual San Juan de la Cruz, el hondo poeta que no pensaba para mejor sentir, nos avisa que nunca el hombre perdería la paz si olvidara

²⁶³ A partir, entre otras obras, de *El príncipe* (1513), pero también de *Discorso sopra la provisione del danaro* (1502), *Discorso sopra il riformare lo stato di Firenze* (1520), etc.

²⁶⁴ Por distractores.

se noticias. Intuimos que no es la paz un bien que se nos da y perdemos sino, por el contrario, algo que al hombre se resiste y que debe ganar –a las veces luchando con fiera y constante aplicación– a firme pulso y cada mañana. Tampoco, de otra parte, es la vida en paz, sino la justicia en libertad, la meta que el intelectual persigue, aunque en la prosecución de su propósito, con no poca frecuencia, pierda la libertad, la paz y hasta la vida a manos de la injusticia. Para Joubert,²⁶⁵ el amigo de Chateaubriand, la justicia es la verdad en acción. Pero cuando retiemblan los cañones, y el lenguaje se hace enrevesado y ruidoso, y los políticos preconizan soluciones mágicas, la verdad –cuyo sonido, al decir de Séneca, es sencillo– corre a esconderse, como un conejo, debajo de cualquier mata del monte. Y de eso –ni de aquello tampoco– no es culpable el intelectual.

²⁶⁵ Joseph Joubert (1754-1824). Fue un moralista y ensayista francés. Desempeñó los oficios más diversos como: profesor, inspector general de la Universidad. Nunca ha publicado sus obras durante su vida, por eso su viuda publicó una selección titulada *Recueil des pensées de M. Joubert* (Cobrados Pensamientos del Sr. Joubert, en 1838). Ver Joubert, 1995.

A los cuarenta y cinco años del Ulises (diciembre, 1967)

La novela de James Joyce, *Ulises* (1922), tiene a Dublín como escenario, por el cual se mueven los personajes principales de Leopold Bloom y Stephen Dedalus, a lo largo de la jornada del 16 de junio de 1904.

Su aporte es complejo y de gran amplitud, en relación a la novela en lengua inglesa y en general a la narrativa del siglo XX. Uno de los factores que destaca es la relevancia que otorga al *stream of consciousness* (monólogo interior), tanto en el sentido de la aproximación al pensamiento individual como en relación a la estructura que propone para *representar* dicho pensamiento, con las ideas que se suceden y superponen unas a otras, y dejando de lado, en lo posible, el uso de signos de puntuación (en algunos casos, inexistentes). La estructura que subyace (además de la organización en 18 capítulos) ha sido relacionada con la de *La Odisea* (ver Gilbert, 1930), si bien, en coincidencia con la intención celiana se encuentra oculta.

La cuestión que formula Cela es de gran importancia en tanto tiene que ver con la perspectiva de lo que es o debiera ser la literatura, ya sea como recreación del mundo o bien como ordenación de los signos que lo conforman: "El mundo del *Ulises* de Joyce existía antes del *Ulises* de Joyce ... También puede decirse al revés: el mundo del *Ulises* de Joyce nace con el *Ulises* de Joyce y la tierra no giró alrededor del sol hasta Galileo; Joyce y Galileo crearon el mito, lo describieron y le pusieron nombre."

La idea de la conformación de la realidad en la palabra²⁶⁶ (por la voluntad, y en este caso, en la escritura) es desarrollada en el discurso cinematográfico en *Dark City* (1998), donde el personaje John Murdoch es

²⁶⁶ "En el principio ya existía el Verbo [logos, conciencia, palabra]; y el Verbo estaba con Dios; y el Verbo era Dios ... Todo fue hecho por el Verbo ..." (Jn, 1: 1-3).

capaz de recrear (literalmente) el sitio que recuerda de su infancia, Shell Beach, esto es, cambiar el mundo a voluntad: crea el sol, el océano, el día, la playa. Y lo hace a través de la recuperación de un cuaderno donde está *escrita su memoria*.

Por supuesto que “el mundo del *Ulises* de Joyce nace con el *Ulises* de Joyce”: la configuración de signos, la realidad discriminada y ficcional a la que remite la novela no es más que parte del discurso literario. No se trata de la propuesta kantiana de que, en este caso, Dublín no existía antes de Joyce: el Dublín del *Ulysess* no existía antes de la novela. El Dublín tangible e histórico, después de la ficción, ya no es posible leerlo, comprenderlo, vivirlo sin tener en cuenta el *otro* Dublín; no importa que hayamos leído o no la novela, la cultura no es literal ni directa en su compleja red de relaciones.

Cuando Cela afirma que la ficción de Dublín es más cierta que el Dublín concreto (y el otro ejemplo que refiere es el de La Mancha cervantina) es porque la literatura se aproxima más a la construcción cultural (la idea) de la ciudad, se muestra como un discurso sin fisuras, cerrado, dado, lo que evita que haya variables que no podamos controlar, matices que no podamos percibir. París es más ella misma, o la imagen que tenemos de ella, en las novelas de Balzac que en nuestros paseos contemporáneos por sus calles. Lo que se aprecia en la ficción es más profundo, más vital desde el punto de vista de la narración que lo cotidiano, justamente porque discrimina, parcializa, desecha lo accesorio a favor de lo literario.

A LOS CUARENTA Y CINCO AÑOS DEL ULISES

La última y más amarga estructura de un pétalo de rosa no es menos repugnante, tampoco más bella, que el inicial impulso que late, informe aún y sin nombre, en el testículo de un animal baboso: el carnero de cuernos de sebo, el caracol parapetado de estupor, el lobo militar y solitario. La imagen que desvela el sagacísimo ojo del artista, suele ofender a las conciencias encargadas de la administración del procomún. En la censura de los estamentos a los dinamentos -la informe y purísima circunstancia lastrada de fuerza- no hay odio ni, probablemente, tampoco arbitrariedad; ni el odio ni la arbitrariedad son inertes sino violentamente maduradores (no importa señalar ahora en qué sentido). La censura de los estamentos a los dinamentos o, dicho de otra manera, de los derechos administrativo y procesal a la biología, tiene su íntima razón de ser en el instinto de conservación; es una causa perdida la que defienden pero, con frecuencia, su agonía, no siempre dolorosa, pueden prolongarla durante siglos y guerras, durante falsas bonanzas y otros portentos mágicos y religiosos. Leopold Bloom ardió en la plaza pública como Lady Chatterley, seis o siete años más tarde, pero sus llamas no alumbraron suerte alguna de libertad (aunque sí delataron muy densos y negros nubarrones de obscurantismo). El ojo de Joyce alcanzó a ver no ya lo invisible -aquella estructura, aquel otro impulso- sino lo inexistente en el habitual comercio de las humanas convenciones: el ángel y el demonio, con sus incoercibles y caprichosos comportamientos y sus peculiares aromas.

El mundo del *Ulises* de Joyce existía antes del *Ulises* de Joyce, como la tierra giraba en torno al sol antes de Galileo; Joyce y Galileo no fueron

sino los instrumentos de una evidencia. También puede decirse al revés: el mundo del *Ulises* de Joyce nace con el *Ulises* de Joyce y la tierra no giró alrededor del sol hasta Galileo; Joyce y Galileo crearon el mito, lo describieron y le pusieron nombre. A ambos les tocó pagar, en sus carnes y con no poco dolor, la osadía de desvelar la evidencia.

Los novelistas pautan su pensamiento sobre una superficie plana (una falsilla con sus rayitas paralelas, por ejemplo), mientras que el ángel y el demonio –y el artista que tiene plena conciencia del papel que le toca representar– objetivan su idea en una completa forma geométrica espacial (probablemente regular, aunque no de modo obligatorio y rígido). Los elementos del poliedro *Ulises*, de la estrella con vida propia *Ulises*, hablan, cantan, sueñan, silban, se pintan, padecen, huyen y se detienen en seco, sacando chispas del adoquinado de Dublín, sin pararse a pensar hasta qué punto su conducta desborda a la literatura y a las normas en uso. La diferencia entre el genio y el habilidoso ha de buscarse en el buen aire con que aquél se salta las preceptivas²⁶⁷ (se cisca en las preceptivas, ensanchándolas y vivificándolas). La íntima humildad de los gobernantes del mundo, sólo tiene parangón posible en su difícil y estúpida soberbia. *Ulises* nació en París –hace ahora cuarenta y cinco años– y *El amante de Lady Chatterley*, en Roma, para mayor escarnio de Irlanda e Inglaterra (España, Francia, Italia, Alemania, Francia, etcétera, también tienen sus vergüenzas) y de la farsa de los principios que quieren mantenerse por sí mismos, montados al aire –como los brillantes históricos– y jamás conducentes a un fin (que por esencia, ha de estar siempre lejos del principio).

Joyce no es Dublín, aunque a veces lo parezca, como Cervantes no es La Mancha con la que suele confundirse. Joyce es mucho más Dublín

²⁶⁷ Reglamentos, normativas.

que Dublín (Cervantes es mucho más La Mancha que La Mancha) y su carne tiñe de color Dublín todo lo que toca. Joyce es el alcaloide de Dublín, (Cervantes es el ánima cautelosa de La Mancha) visto a los rayos X y con los ojos empañados de cruelísima humildad. El *Ulises* es un libro hermético –también diáfano– porque procede sobre valores entendidos: la inteligencia no se adquiere, se hereda; la cultura no se suplica, se cobra como una pieza de montería; la belleza no se adivina, se digiere; el amor salta, en libertad, de acera a acera, rebota en los faroles, se agazapa detrás de las cortinas y las tazas de té. Dublín es misterioso (no más misterioso de lo necesario) pero su espíritu cabe en un hueso de cereza: prieto, casi insoluble, cuidadosamente esférico. Los espíritus no tienen dimensión: sí intensidad, sonido, gusto, aroma.

De algo, no de alguien (enero, 1969)

El tema de este ensayo es la independencia del escritor, quien desde el punto de vista de Cela sólo debe obedecer a sí mismo, y en cualquier caso a algo (motivación ética, filosófica, política, etcétera). El propio quehacer de la escritura lleva implícito hablar de cosas,²⁶⁸ las cuales dan *contenido* al texto y lo determinan. No se escribe porque sí, sin razón, ni tampoco el escritor escribe (sólo) para sí mismo: siempre se idea un lector, un *otro* y para quien se realiza la escritura, aunque se trate de un diario íntimo.

El origen de la literatura se encuentra en la posibilidad humana de tener, querer y poder decir algo, por medio de un discurso lingüístico, pero debe acotarse que dicho discurso es una ficción, no un fragmento recuperado de la realidad sino un espacio transformado de ella.

La literatura no nació el día en que un chico llegó corriendo del valle neanderthal gritando “el lobo, el lobo”, con un enorme lobo gris pisándole los talones; la literatura nació el día en que un chico llegó gritando “el lobo, el lobo”, sin que le persiguiera ningún lobo. ... Entre el lobo de la espesura y el lobo de la historia increíble hay un centelleante término medio. Ese término medio, ese prisma, es el arte de la literatura. ... la magia del arte estaba en el espectro del lobo que él [el muchacho cubierto con pieles de cordero] inventa deliberadamente, en su sueño del lobo ... (Nabokov, 1997: 28-29).

La literatura, por tanto, es invención, pero también intencionalidad (querer hacer literatura), además de finalidad estética, lúdica o comprensiva.

²⁶⁸ Hablar de *nada* es imposible, aunque no así, como apunta finamente Cela, de *la nada*, como quiera que se conciba: destrucción, muerte, vacío, ausencia.

Escribir algo es compromiso, con lo que se dice y cómo se dice, del escritor ante sí mismo (crítico del quehacer de otros y de su propia obra, creador) y frente a los otros (lectores, el otro extremo del círculo literario que se cierra sobre sí mismo). De lo que se trata, de acuerdo con la perspectiva celiana, es

Ponerse *al servicio de algo* es reconocer la filiación, la tradición o la idea con la que se comulga; pero no *servir* a nadie, ni siquiera a quien comparte o defiende las ideas con las que se está de acuerdo.

DE ALGO, NO DE ALGUIEN

Al servicio de algo es título que ya empleé en ocasión pretérita: en mi libro *Cuatro figuras del 98 y otros retratos y ensayos españoles*, para bautizar su última parte. Incluí en aquel apartado veinte escritos que, claro es, no debo repetir ahora, aunque quizás mejor cupieran aquí, que donde van.

En aquel trance amparé mis páginas bajo un breve lema: Para Kant –decía–, dos cosas llenaban su espíritu de admiración y de espanto: el cielo estrellado sobre su cabeza y la ley moral dentro de sí mismo. Al servicio de la ley moral –terminaba– han sido escritas las páginas que siguen.

Quizás me corresponda ahora insistir sobre lo entonces no más que anunciado. Veamos de probar a hacerlo.

He de empezar declarando que no creo en el escritor gratuito, esto es: en el escritor que escribe tan sólo por el puro placer de escribir y sin ningún otro fin trascendente: moral, social, político, religioso, ético y aun estético. Lo moral, lo social, lo político, lo religioso, lo ético y aun lo estético, todo lo que el hombre hace, le lastra de contenido y, si la literatura nace –nació, en día ya lejano– para que el hombre que tiene que decir algo así lo haga, duro resultará admitir que esa herramienta que, manejada por el hombre, sirve para que éste haga y diga algo, pueda ponerse al servicio de nada; no aludo al servicio de la nada, claro es –que el nihilismo²⁶⁹ puede ser forma respetable del quehacer literario–, sino, entiéndase bien: al de nada. Estar al servicio de la nada es estar al servicio de algo –de la

²⁶⁹ Negación de todo principio, autoridad, dogma filosófico o religioso. Proviene del latín *nihil* (nada) e *ismus* (doctrina, movimiento, práctica de).

destrucción, de la negación, del terror-, aunque este algo implique la liquidación de todo (obsérvese que soslayo entrar en la consideración de la filosofía que parte, no que se pone al servicio, de la nada como aquello de que deriva el ser creado -la filosofía cristiana, de San Agustín a Hegel-, a diferencia de la griega, que arranca desde el ser; no es éste el camino previsto para mis lucubraciones de hoy); inversamente, estar al servicio de nada, no excede el ámbito de la paradoja. Este supuesto no lógico del servicio a nada, del no servicio, cae fuera de lo que se viene llamando literatura para invadir, obediente a cuadro clínico previsto, el enfermizo rincón de la grafomanía.²⁷⁰

Escritor es sólo el hombre -según pienso- que siente la necesidad de decir algo y, precisamente, a alguien, y así lo hace por medio de la palabra escrita; esto es: el hombre que compromete su pensamiento con la palabra que dice y escribe y ante quien la escucha o lee. El hombre es siervo de la palabra que pronuncia, según el proverbio árabe, y rey de la que se calla. Pues bien: aquel siervo -y no este rey- es el escritor. Es preciso hablar y, además, hablar claro, con consecuencia en lo que se dice y en lo que se ha dicho y con un santo y saludable temor a la finta y al paso atrás. Es hartamente falaz y engañoso el supuesto de que de sabios es cambiar de opinión y, en todo caso, más vale no tener que cambiar demasiado; para eso se arbitra el fechar cuanto se dice y el probar a mantener lo dicho a lo largo del tiempo, que lo substancial ni merma ni se altera y la verdad no está sujeta a contingencias.

Al servicio de algo es más una declaración de principios que un título aunque haga ahora su función. Entiendo que el hombre puede y debe ponerse al servicio de las nociones que suponga nobles -aunque no a todos

²⁷⁰ Compulsión por escribir.

nos hubieran de parecer así- e incluso de las que admita como convenientes -no obstante las reservas que en las conciencias de los demás pudieran suscitar-, pero no al servicio de alguien, aunque ese alguien enarbole el estandarte del concepto que se quiere servir: Dios o la razón, la patria o la clase, la libertad o el yugo, la paz o la guerra y lo que fuere o lo contrario de lo que fuere.

El escritor se enfrenta con la cuartilla en blanco para servir con la palabra -el médico del ánimo enfermo, para Esquilo-²⁷¹ aquello que tranquiliza, aun a golpes violentísimos, su conciencia: la justicia y la eficacia, que algunos admiten como conceptos identificables; el amor y el odio, que quizás sean vertientes dispares de la misma noción; la belleza y la fealdad, con sus huidizas lindes inaprehensibles y cambiantes, etc. Luis Vives sostiene que no hay espejo que mejor refleje la imagen del hombre, que sus palabras. Pues bien: en la lealtad a sí mismo a través de la propia palabra, se apoya la más justa ley del escritor.

La literatura es la última justicia vestida -o desnudada- con el noble y duro y siempre bello ropaje de la palabra. El día 22 de febrero de este año, en la mar y amaneciendo a la vista de Alicante, se me ocurrió escribir al dorso de una tarjeta una breve nota que decía: la misión de la justicia es discernir²⁷² la razón para insuflarle fuerza; no rastrear la fuerza para darle la razón. Después, releendo a Pascal, vi que había pensado algo bien parecido y antes que yo: *Ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste.*²⁷³ A la literatura corresponde apoyar, con la lanza de

²⁷¹ Ver Laín Entralgo, 2005.

²⁷² Distinguir algo de otra cosa, señalando la diferencia que hay entre ellas; se refiere a operaciones del ánimo.

²⁷³ "... el ainsi on appelle *juste* ce qu'il est force d'obéir. Ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste. De là vient le droit de l'épée, car l'épée donne un véritable droit." (Franck, 1849: 572)

la palabra, a la razón, y resistir, con el escudo de la misma palabra, los embates de la fuerza que, tan sólo por serlo, exige que se le llame razonable. Repito: todo lo demás es grafomanía.

Palma de Mallorca, 14 de noviembre de 1968.

Primero, naide; después, Cervantes, y después, todos los demás (octubre, 1979)

A partir de una encuesta realizada por la revista *Ozono*, revista de cultura que podríamos llamar alternativa, Cela reflexiona sobre el conocimiento literario de España, hasta qué punto son conocidos los escritores (clásicos y recientes), lo que de algún modo es un indicador del nivel de lectura en el periodo que siguió a la transición.

La misma cuestión que partía de la queja de Larra, “escribir en Madrid es llorar” se extiende a fines de la década de los setenta, ahora en relación con el bajo nivel de lectura. El analfabetismo, en 1980, rondaba 12% de la población española; hoy día, el promedio es de 2,8%. La diferencia es cuantitativa, pero habría que sopesar si también cualitativa, teniendo en cuenta los bajos resultados españoles en lectura de comprensión, de acuerdo con el informe Pisa del año 2000:

La posición de España ... no es especialmente satisfactoria: está justo donde se esperaba, lo que indica que sus resultados no son suponen un especial fracaso, pero tampoco un resultado destacado: ... un país como Nueva Zelanda, con la misma renta *per capita* que España obtiene un rendimiento educativo muy superior. (Pajares Box, 2005: 50)

El título de este ensayo remite a que la mayor parte de los encuestados dice no recordar el nombre de ningún escritor, la cuarta parte recuerda a Cervantes y el resto refiere al resto de escritores, de todos los tipos y épo-

cas. Vale señalar que en la actualidad el nivel educativo es mayor, pero no el deseado (§2.1: 73 y ss).²⁷⁴

De lo que se queja Cela, el olvido del escritor, cobra otro cariz cuando el intelectual se torna figura pública y reconocida, muchas veces no por sus obras sino por, en su caso particular, sus exabruptos y salidas de tono en la televisión o la prensa escrita. El escritor se convirtió, desde los años ochenta, en figurín de sociedad de masas, con notoria presencia en los espacios reservados para el espectáculo antes que en aquellos que se corresponden con la cultura. Cela declaró en una entrevista con Francisco Umbral, como una constatación de hechos pero también con algo de hipérbole:

Nuestra venganza, Paco, es seguir escribiendo y ser nosotros. Tú y yo somos mucho más famosos que Baroja. Yo he ido con don Pío por Madrid y apenas le saludaba una persona. A nosotros no nos dejan andar por la calle. Todo son autógrafos. Y esto se debe, naturalmente, a la propaganda, a la publicidad, a los medios de difusión que tenemos hoy. (Umbral, 1984)

La frase que mejor comprende la idea de Cela, su queja permanente (que no del todo fundada) sobre el quehacer de la escritura, sostiene que "... el animal maldito de ... España, el que sabe leer y escribir y además lee y, lo que es aún peor, escribe ..."; el escritor español está mejor valorado de lo que admite Cela, situación a la que en parte ha contribuido con sus esfuerzos en pro de mantenerse en el primer plano de la vida cultural, de ser un escritor profesional.

²⁷⁴ En septiembre de 2008 Rogelio Blanco, Director General del Libro, declaraba: "Actualmente la proporción de lectores y no lectores es de 60-40 ... Esto indica que en pocos años España ha dejado de ocupar los últimos puestos de los índices de lectura en Europa" (Tejeda, 2008).

PRIMERO, NAIDE; DESPUÉS, CERVANTES, Y DESPUÉS, TODOS LOS DEMÁS

Ahora hay revistas variadas y de muy curiosa lectura, con noticias de países remotos, estudios de sociología y antropología, interpretaciones históricas muy avanzadas e inverosímiles señoritas en porreta y con carita de colegialas; este concepto de las señoritas para mirar ha evolucionado, y a la tía buena de hace algún tiempo (también se le llamaba real hembra, mujer de tronío, catedral, monumento, etc.) le ha venido a suceder la canija que disfraza la golfemia²⁷⁵ de ingenuidad, lo cual es más pecado todavía. Yo, a veces, leo alguna de estas revistas, y siempre suelo encontrar páginas instructivas que me informan de lo que ignoraba. De mi última lectura quisiera hablar, con no poca resignación y muy paciente cautela, en este momento.

Una revista joven, y, a mi juicio, interesante y discurrida con buen criterio, acaba de hacer una encuesta cuyo resultado se me antoja, al menos, un sí es, no es, desalentador. Nadie ignora que estos sondeos de opinión no deben confundirse con el oráculo ni ser tomados al pie de la letra, pero todos estamos de acuerdo en que son, sin duda, un índice indicador de cómo van las cosas o, al menos, de cómo tienden a ir.

A la pregunta, “¿recuerda usted algún (nombre de) escritor?”, el 42,4 por 100 de los encuestados dice que no, el 20,8 por 100 habla de Cervantes, y el voto del 36,8 restante nos lo repartimos, en una u otra proporción, entre todos los demás: antiguos y modernos, muertos y vivos, y

²⁷⁵ “GOLFEMIA. Vida de golfos, desordenada e irregular. Creación fonética quizá por la afinidad conceptual con bohemia.”, término referido como perteneciente al vocabulario creado por Francisco Umbral (Villán, 1996).

prosistas o poetas, en total 39 nombres, además de los que no consiguieron más del 1 por 100 y no figuran en la lista.

Los filósofos de la historia podrán estudiar estos datos y sacar sus conclusiones que yo, como escritor y como hombre de la calle, también habré de discurrir las mías. La primera que se me ocurre es pensar que los escritores, en este país, representamos aún menos de lo poco que no ignoramos representar; nos sabemos pobres y desvalidos, pero la realidad excede en muchas brazas a lo imaginado. Eso de que al tanto por ciento de los españoles que dejé dicho no se les ocurra citar ni a Cervantes, supongo que me da razón bastante para la sospecha. Los escritores, en España, somos un cero a la izquierda en cualquier trance, menos en el de culparnos de los males históricos patrios, quizá incluyendo el fraude que supone la metafísica y absoluta ignorancia de la literatura en actitud que produce, por paradójicas tablas, los atentados a las librerías y las expiatorias piras de libros. Mi pregunta es bastante elemental: si ni se nos recuerda, ¿para qué se nos quema? He aquí una de las más rebeldes incógnitas domésticas españolas y algo también a lo que, hoy por hoy nadie ha sabido dar adecuada respuesta.

El escritor, en España, y por más que se esfuerce, es un fenómeno al margen y algo tan sólo bueno para servir de cabeza de turco sobre la que descargar la santa ira de las más confusas motivaciones. En los distintos países y en las diversas culturas hay animales sagrados a los que se debe rendir culto y veneración, pero también hay animales malditos, a los que se suele perseguir sañudamente a palos y sin darles paz ni cuartel. En algún lugar dije –sobre poco más o menos, y hace ya varios años– que el animal sagrado de Inglaterra es el perro; el de la India, la vaca; el de Francia, el escritor; el de España, el cura (quizá ahora un poco en baja), etc. Por

el camino inverso, el animal maldito de Alemania es el judío; el de Holanda, el católico; el de los Estados Unidos, el negro; el de España, el que sabe leer y escribir y además lee y, lo que es aún peor, escribe, etc. Las cosas son como son y no mejores ni peores, y que las arregle quien sepa hacerlo y quiera, que no le arriendo la ganancia. Al escritor, en España, se le supone hereje zurrable y combustible mientras no demuestre lo contrario y, a veces, aunque lo demuestre. Leer es un mal vicio que llena la cabeza de viento y puebla de fantasmas amargos la imaginación –recuérdese lo que le pasó al caballero Don Quijote por olvidarlo–, y un hombre que se estime, un hombre digno y como Dios manda, no tiene por qué pasarse las horas muertas hojeando páginas y fatigándose la vista, como si fuera un fraile o un tullido. No; las ocupaciones del hombre espejo de caballeros son bien otras: hacer la guerra, soplarse doncellas, prestar a usura, batirse a espada, erigir templos y socorrer viudas aún aparentes y con el rijo²⁷⁶ maduro y a flor de piel. Todo lo demás son menesteres propios de gentes sin consideración y de escaleras abajo.

Sí; la encuesta de la revista *Ozono*²⁷⁷ es entristecedora, y no porque nos diga lo que no ignorábamos, sino porque nos lo recuerda. De las cifras que nos ofrece podemos, con buena voluntad y cierta inclinación al optimismo, obtener resultados no excesivamente desconsoladores: los jóvenes leen más –y más adecuadamente– que los maduros y no digamos que los viejos. ¡Algo es algo! A lo mejor las cosas se arreglan solas (no lo creo demasiado), con un poco de paciencia y sin más que esperar a que los fantasma-

²⁷⁶ La propensión a la sensualidad.

²⁷⁷ Publicada entre 1975 (el número uno salió en mayo de ese año, con la leyenda *Revista de música y otras muchas cosas*) y 1979 de forma ininterrumpida, *Ozono* (cuya redacción dirigía en su última época Alfonso González Calero) fue una revista hasta cierto punto de avanzada y de intención contracultural que abordaba temas de diversa índole, cuyo origen se debió a un programa de radio que tenían Juan de Pablos, Chema Martínez y Juan Romero en 99.5 (Radio Popular FM).

nes grandilocuentes se nos vayan yendo con los pies para adelante. De Unamuno se acuerdan nueve españoles de cada 100; de Baroja y de García Lorca, ocho; de Lope de Vega, siete; de Antonio Machado, seis; de Quevedo y de Juan Ramón, cuatro; de Galdós, de Valle-Inclán y de Miguel Hernández, tres; de Bécquer y de Azorín, dos; de Góngora, uno, etc. La cosa, bien mirado, no es como para echar las campanas a vuelo.²⁷⁸

Cuando un país se desculturiza²⁷⁹ es como cuando una industria se descapitaliza, que a la vuelta de la esquina le espera la quiebra con su garrota de clavos. La cosa, a lo mejor, acaba teniendo algún arreglo; un parche siempre cabe, si se acierta a ponerlo con buena voluntad. Todo sería que probasen a discurrir un poco quienes tienen la obligación de evitar que el país acabe convirtiéndose en un baldío.

²⁷⁸ No es para celebrarlo.

²⁷⁹ Neologismo, por tornarse más ignorante, perder la cultura.

SOBRE LAS ARTES DE NOVELAR

Sobre el concepto de novela (febrero, 1943)

Teresa Puche (2009), estudiosa de la poesía española del siglo XX, ha señalado que Cela tenía ánimo y voz de poeta, pero se decantó por la prosa.

Es muy probable que la razón de esta renuncia a la vocación poética sea doble: la prosa (el ensayo, el cuento, la novela) es más rentable que la poesía, puede vivirse de su práctica. Por otra parte, la vocación provocadora y transgresora de CJC encuentra su mejor vehículo en la narrativa y en los periódicos. Queda ahí, al menos, su extraordinario manejo del lenguaje, preciso y al tiempo recurriendo a todas las acepciones posibles, coloquiales, originales o en desuso.

A partir de *La familia...* Cela toma partido. Su éxito (como dice el vulgo, que se hable mal o bien de la novela, pero que se hable) le abre espacios, le da reconocimiento y le permite ampliar sus perspectivas. En estricto sentido, le permite comenzar a vivir de la escritura.

En *Sobre la novela* prefigura lo que será su novelística. ¿De qué modo? Reconociendo a quienes considera referentes ineludibles: Balzac, Dickens, Dostoievski, Proust, Stendhal. Con los años ampliará la nómina, pero queda clara la filiación cosmopolita que quiere mostrar: la novela realista francesa, desde su concreción decimonónica hasta la experimentación (un afán totalizador) en las primeras décadas del siglo XX; el sórdido, realista y siempre visto con humor e ironía mundo inglés; la sólida tradición de la novela rusa, realista y de hondos alcances psicológicos.

En la tradición hispánica Cela reconoce la obra de dos autores: Baroja y Valle-Inclán. Baroja, reconoce, es el novelista más universal, más trascendente; desde su perspectiva, más español (de nuevo esa España anhelada del 98). Pío Baroja es su maestro (el primero al que se refiere en

su discurso de recepción del Nobel, medio siglo más tarde), y lo que alaba en su obra se convierte al cabo en intención y práctica en la novelística celiana.

CJC destaca que en las novelas de Baroja es muy estrecha la unidad, como si se tratara de un ser vivo, una niña o un niño. La novela, así, es algo que crece y se construye como resultado de una labor ardua y cuidadosa; para escribirla no hay fórmula o receta infalible, sino lectura de los maestros, escritura y horas y más horas de trabajo frente a las cuartillas -ya dijo Hemingway que lo primero que tiene que haber en el estudio de un escritor es una papelera.

La lectura superficial o prejuiciada (a favor o en contra) de las novelas de Cela (sobre todo su última producción) puede hacernos suponer que no tienen estructura. No la hay, es claro, si pensamos en la modélica planteamiento-nudo-desenlace, esto es, en un sentido lineal, pero la posmodernidad ha evidenciado que la espiral, la reiteración, el movimiento pendular, las cajas chinas y sobre todo, los fractales son modelos factibles. De algún modo, quizá, como intuye Antonio Iglesias Laguna:

... Cela intentaba en la narrativa lo que Picasso en el cubismo: fragmentar, seccionar, ofrecer en planos adyacentes y convergentes, distorsionados de un volumen total con arreglo a una perspectiva plana, aspectos diversos de la realidad que posibiliten una visión fresca e ingenua de las cosas. (Iglesias Laguna, 1969: 229)

Pero no es fortuita la propuesta, cada vez más arriesgada, estructural y estilística, que Cela desarrolla a lo largo de sus novelas a lo largo de más de cinco décadas, dado que dichas estructuras narrativas permiten ocultar

o desdibujar ese *andamiaje* de la creación al que Cela se refiere y que señala es tan evidente que estorba en la lectura de las novelas de Valle-Inclán.²⁸⁰

La idea de Cela, esta intención de la obra como unidad en la que no debiera ser posible distinguir su esqueleto, se aproxima en muchos sentidos a la idea de la obra literaria como unidad de sentido.

De algún modo, pretende construir sus novelas (en oposición a los aspectos que critica en Valle-Inclán, y siguiendo las vías que señala Ortega) en la perspectiva que señala Franco Rella:

Es posible que Kafka y Flaubert fueran los únicos que supieron conjurar en el absoluto rigor del método de la escritura, en una forma, la total imposibilidad de construir un método que contenga la realidad en un único horizonte de sentido.

... libros hechos literalmente de restos y de citas, irremediamente fragmentarios e irrecomponibles en un cuadro unitario y orgánico. (Rella, 1989: 20-21)

Las novelas celianas se componen justamente como una tesela, con una *pedacería* narrativa que se repite a sí misma, donde los personajes se conforman de bosquejos, las acciones se superponen, se repiten, se complementan. La falsedad de la novela *tradicional* es que, como toda intencionalidad humana, pretende presentar como ordenada y finita una realidad caótica. La escritura de Cela (como otros autores de fines del

²⁸⁰ Siguiendo a Ortega: "Porque la novela exige -a diferencia de otros géneros poéticos- que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca ni las tablas del escenario. Balzac, leído hoy, nos despierta de nuestro ensueño novelesco a cada página, porque nos golpeamos contra su andamiaje de novelista" (Ortega, 1960: 184).

siglo XX), en cambio, tiende a presentar un mundo simultáneo, sucesivo, complejo, no lineal.

Para ello, para conseguir conformarse como un texto válido, pertinente, “la novela precisa de una verdad entrañable”. Es la verdad del escritor, que se transforma en la mentira literaria, la ficción. Reconocer esta paradoja es la piedra de toque de toda labor crítica.

SOBRE EL CONCEPTO DE LA NOVELA

Yo he comparado en una ocasión, hablando con dos o tres amigos, la novela con el hijo.²⁸¹ La idea no es realmente muy original, y hasta es posible que resulte pedestre, vulgar. Yo no digo que no sea así. Para tener un hijo, como para tener una novela, es preciso que concurren una serie de circunstancias que, si no se dan, no producen ni lo uno ni lo otro. Los sabios, los que se pasan las horas muertas mezclando sustancias en la retorta o mirando por el agujero del microscopio o estudiando borrosos y difíciles palimpsestos,²⁸² tienen los hijos como los mayorales de las ganaderías, como los cargadores de las estaciones o de los muelles, o como los cocheros de punto. Si a alguno se le ocurriese analizar un niño y decir: este niño tiene tanto de esto y tanto de esto y cuanto de esto otro, y después empezase a mezclar en un almirez²⁸³ todos estos elementos, ¿qué saldría? No sé; saldría pasta para sopa o betún, o quien sabe si dinamita; pero lo que es una criatura...

Pues con las novelas pasa lo mismo. Un español, un alemán, un ruso, si sirven, si reúnen esa serie de condiciones que nadie sabe enumerar y se ponen a ello, acabarán haciendo novelas, a lo mejor magníficas novelas. Lo malo es que se les antoje hacer lo del sabio del almirez, ya que si aquél, en vez del niño, aún podía obtener cosas de alguna uti-

²⁸¹ En el mismo sentido, Kafka comenta en una carta a Oskar Pollar, a principios de 1903: "Claro que no creo que uno pueda obligarse a parir, pero sí a educar a los hijos." (Kafka, 1983: 122). La concepción de Cela de la novela también considera que la literatura es trabajo, dura y cotidiana labor.

²⁸² Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

²⁸³ Del árabe hispánico *almihrás* o *almihráz*, y este del árabe clásico *mīhrās*. Mortero de metal, pequeño y portátil, que sirve para machacar o moler en él.

lidad, estos otros no sacarían más que estulticias²⁸⁴ con apellidos de esos que nadie sabe lo que quieren decir.

La vida del niño, por poco que el niño dure, es siempre un ciclo, un ciclo completo: el niño nace, crece, se muere. Además, llora, ríe, mama, se orina...

Un amigo mío me decía un día en una carta lo siguiente: novela es la descripción de un círculo completo de vida, de un horizonte vital cerrado, sin huecos ni vacíos, como es el que realmente rodea a cada uno de nosotros. Mi amigo tenía razón; ahí está también el ciclo, el ciclo que se puede cerrar –con la muerte del niño o con el fin de la novela–, pero que no puede interrumpir.

Yo creo que hablar de la novela es como hablar de la mar. A la novela lo que le hace falta es que la escriban, que lo que es que dogmaten a su alrededor...

A la novela lo que le hace falta es que nadie trate de buscarle los tres pies, como al gato;²⁸⁵ que nadie olvide esas cuatro fuentes inagotables de acción, de belleza, de interés, que se llamaron Balzac, Dickens, Dostoievski, Stendhal. Lo demás... sirve para poco.

Decía Proust: *“Une oeuvre ou il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du frix”*.²⁸⁶

²⁸⁴ Del latín *stultitia*. Necedades, tonterías.

²⁸⁵ En su origen se trataba de cinco pies (ver Covarrubias, 1611); la nueva forma se impuso a partir del *Quijote*. Sugiere el comisario que lleva presos a los galeotes: “Váyase vuestra merced, señor, norabuena su camino adelante y enderécese ese bacín que trae en la cabeza y no ande buscando tres pies al gato.” (Cervantes, 2005: 208).

²⁸⁶ “Una obra en la que las teorías son evidentes es como un objeto sobre el cual se deja el precio” (la traducción es mía). Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, VII. Le Temps retrouvé, chapitre III. Matinée chez la princesse de guermantés.

Proust tiene razón; sería espantoso tener un hijo que, en vez de reaccionar a gritos, como Dios manda, se incorporara en la cuna, adoptara un gesto castelariano²⁸⁷ y exclamara:

—Padres y hermanos míos: la teoría económica de la libre competencia...

Sería para matarle.

Una novela no tiene que defender nada expresamente; nada en absoluto. Tácitamente, ya se sabe que sí, que algo ha de atacar o de defender, que algún partido ha de tomar en la vida. Las novelas que antes de abrirlas ya se sepa que van a defender esto, o atacar lo otro o lo de más allá, no tienen interés de ninguna clase.

El vivero de novelistas proletarios que el Partido comunista formó con ánimo de deslumbrar al mundo occidental, fracasó de una manera lastimosa, a pesar de estar los rusos extraordinariamente dotados para el género.²⁸⁸ Los genios del XIX, que se formaron en la persecución y el cautiverio, malos ambientes los dos para la creación de un producto de lujo y de ocio como es la novela, no fueron, no ya superados, sino ni remotamente alcanzados por los Iván Chmelev, los Vsevolod Ivanov, los Lidia Selfulina, los Leónidas Leonov,²⁸⁹ los Eugenio Zamiatin. Ni siquiera por los Gorki.

²⁸⁷ Emilio Castelar (1832-1899), cuarto presidente de la Primera República, famoso por sus discursos parlamentarios en las cortes constituyentes de 1869-1870.

²⁸⁸ Se refiere al llamado *realismo socialista*, del que habla *in extenso*, entre otros, George Lukács (1952). La Asociación Rusa de Escritores Proletarios fue disuelta en 1932 y sustituida por la Unión de Escritores Soviéticos. El festival que habría de inaugurar la nueva época, el Primer Congreso de los Escritores Soviéticos (1934), parecía auspiciar una nueva atmósfera de tolerancia. En el discurso de apertura, sin embargo, un miembro del Politburó, Yrei Alexándrovich Zhdánov, definió la nueva doctrina literaria, el realismo socialista, y anunció que un sistema de controles ajustables, sutil y omnicompreensivo, vendría a reemplazar a la cruda coacción de la anterior asociación, lo cual vino a significar que el aparato del partido y sus doctrinas controlarían la imaginación literaria rusa hasta el colapso del sistema comunista.

²⁸⁹ Leónov escribió dos novelas en respuesta a las demandas sociales, *El río Sot* (1930) y *Skutarevski* (1932); más tarde permaneció en los límites de las fórmulas propuestas por el partido en *Hacia el océano* (1935), pero consiguió edificar en ella una historia de gran complejidad narrativa y alto contenido filosófico en su relato de un comisario político moribundo.

La idea de la novela debe llevarse dentro, como el sabor de las peras o el olor de las flores o del mar; no se dejará escindir, separar, como la peladura de una naranja o de un plátano, porque ahí precisamente es donde está el peligro: en que lo tiren como tiramos las mondas.

Yo bien sé que es difícil ocultar el andamiaje a los ojos del lector; pero sé también que es absolutamente necesario. En la obra de Pío Baroja, pongamos por caso al más insigne y al más universal de los novelistas españoles contemporáneos, por más que rasquemos, por más que miremos al trasluz, por más que olfateemos por todas partes, jamás encontraremos la ligazón, las tablas de los andamios, porque la novela en don Pío es algo de cuerpo entero, como la túnica sin costuras, algo que está parido –otra vez lo diremos: como los niños y las niñas– de una vez para siempre.

Por contraposición, cojamos al gran don Ramón de las barbas de chivo, a Valle Inclán. La trama de su obra se le nota tanto o más que las costillas. ¿Y esta tabla que sale por aquí? Esta tabla es Barbey. ¿Y esta otra? Esta otra es el caballero Casanova. ¿Y esta de más allá? Esta de más allá... Que don Ramón se salve, no lo olvidemos, implica genialidad, no otra cosa.²⁹⁰

La novela precisa de una verdad entrañable, de una verdad de cuerpo entero, de una verdad muy digerida por su autor. El novelista debiera tener cuatro estómagos, como los bueyes: panza, bonete, libro y cuajar.²⁹¹ Con un sistema así estaría siempre rumiando esa verdad y la novela saldría mejor, más acabada. Con cuatro estómagos no hay quien se atreva a hacer equilibrios.

²⁹⁰ Remite a las afirmaciones de Baroja, quien afirma que: “Valle-Inclán, [se inspiraba] en Barbey D’Aurevilly, D’Annunzio y el Caballero de Casanova ...” (Baroja, 1976: 497).

²⁹¹ Los rumiantes poseen un aparato digestivo que se caracteriza por poseer varias divisiones (cuatro en el caso de los bovinos, ovinos, caprinos y cérvidos). Las cuatro cavidades en estos animales son: el rumen o panza; el retículo, redecilla o bonete; el omaso, libro o librillo, y el abomaso, cuajar, cuajo o estómago verdadero.

En la novela no se pueden hacer equilibrios porque, a poco que el autor pierda el nivel, se precipita y se desnuda. La gran laguna en la novela española, que viene desde el 98 hasta... (¿hasta dónde, Dios mío?) está llena de náufragos equilibristas.

Bang-Go-Koo (setiembre, 1943)

En esta artículo Cela reflexiona, con ironía, sobre las novelas de kiosco, los libros de aventuras que, como señala Borges en el prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, cumplen sus arquetipos, con lo que se espera de ellas.²⁹²

Cela dice que se trata de “libros ... hechos para intuir, no para leer”. ¿Para qué leer novelas tan predecibles, esquemáticas, “que tan decorativas y tan graciosamente inútiles son”? Considera que no llegan a conmovernos, a tocar las fibras sensibles del gozo o la congoja.

Cuando las palabras, candorosas, esperadas, se convierten en estas novelas (que bien pueden ser de Estefanía, Kane o Corín Tellado) en sólo un adorno, se habrá logrado la *perfección*, la evidencia del engaño. Creo que este es el juego de la ficción, la mentira que aceptamos creer en el acto de la escritura y la lectura, pero en este caso reducida a su mínima expresión, dentro de esta literatura sin mayores pretensiones que la expectativa semanal de jóvenes y ávidos lectores, antes de los tiempos de los juegos de vídeo. Y en este mismo sentido apostilla Cela su juicio.

Frente a una pretensión de seriedad, común a tantos libros que aspiran a altos vuelos, sitúa este conjunto de novelas, producidas como rosquillas, en papel barato y vendidas o intercambiadas en los kioscos de prensa. Novelas que, desde su humilde perspectiva, son capaces de dejar, en palabras de Cela: “... escapar la imaginación ... Lo que no sería poco.”

Esta afirmación aproxima a Cela a los lectores, no de su obra, sino de cualquier obra literaria. La literatura es una forma de conocer, y por

²⁹² Borges se refiere al “... intrínseco rigor de la novela de peripecias. ... La novela de aventuras ... no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada.” (Borges, 2005: 513).

tanto, de recrear el mundo, pero también un espacio de disfrute. La imaginación es una capacidad humana infravalorada y peor incentivada, y comprende no sólo la capacidad de escapar de “ineludibles realidades” (sea la posguerra, la crisis, la cotidianidad), como un respiro, sino también de idear el modo de transformarlas.

El proceso habitual (que no el único) que conforma a los lectores y los escritores avezados suele partir, justamente, de la primera aproximación a estas novelas de usar y tirar,²⁹³ de los textos de aventuras y misterio como caballos de batalla que allanan el camino de libros y autores de más envergadura, con estilos, tramas y lenguaje que exigen una mayor competencia lectora. Por poner un ejemplo, en la literatura hispánica autores como Onetti, José de la Colina, Taibo II o Pérez Reverte reconocen y utilizan en su obra su lectura juvenil de las novelas del italiano Emilio Salgari,²⁹⁴ de quien aseguran poder aprender su capacidad para crear diálogos y desarrollar la acción en sus narraciones.

²⁹³ Rafael Bernal, autor mexicano de la estupenda y desencantada novela negra *El complot mongol* (1969), solía cambiar de residencia frecuentemente por sus actividades como diplomático, y reconocía que las novelas policiacas que leía las iba dejando atrás cuando se marchaba.

²⁹⁴ Autor de más de ochenta novelas de aventuras, que transcurren en todos los espacios geográficos e históricos imaginables, desde el desierto hasta el ártico, el antiguo Egipto o el futuro.

BAN-GO-KOO

Una señorita vestida de rosa levanta una gualda cortina sobre el paisaje. En primer término, un riachuelo bordea unos montes color salmón. En el río, candorosamente azul, una negra llena de agua una calabaza.

Estamos ante la portada de un libro de aventuras, de un libro divertido e intrascendente, liviano como una nubecilla, apasionante como un hermoso crimen. El libro se llama nada menos que *Ban-Go-Koo*.²⁹⁵ Este misterioso Ban-Go-Koo no sabemos quién será. La novela no la hemos leído; perdería encanto. Estos tomos son para mirar por fuera, sin abrir, no leyendo más que alguna línea cada veinte páginas, no deteniéndonos sino ante los dibujos, ante los bonitos dibujos de pies emocionantes y cautelosos trazos, ante esos dibujos levantados por las redondas frases que nos cortan la respiración en garganta:

“Todos los movimientos del hechicero parecían destinados a envolver en un mayor misterio la ceremonia.”

“Música y danzas ante el bao-bab²⁹⁶ sagrado.”

Etcétera, etc.

Estos libros, decimos, hechos para intuir, no leer; hechos para permitirnos volar a su alrededor, no dentro de ellos, tienen el encanto de lo elemental, de lo primitivo, de lo sencillo. Son como las tablas de los pintores

²⁹⁵ No existe novela así titulada. Pero el caso es que el nombre suene raro, extranjero. Parte del éxito de las novelillas de kiosco, de cualquier tipo, son los títulos sonoros y los colores chillones de las portadas, como se ve en las novelas románticas, se hizo evidente en las revistas *pulp* y en las historias de vaqueros.

²⁹⁶ Árbol recurrente por su carácter sagrado y exótico en las novelas de aventuras. El nombre científico de una de sus variedades es *Adansonia grandidieri*, la cual crece en Madagascar, donde se cree que los árboles solitarios de esta especie albergan espíritus y no es raro encontrar ofrendas a los pies de los ejemplares más grandes.

medievales, muy malas casi todas, pero inauditamente encantadoras en su candor.

Estos libros son como los cacahuets, que tan bonito hacen en los bolsillos y que no se pueden comer, o como los pirulís de La Habana,²⁹⁷ que tanto adornan, o como las señoritas de conjunto de las revistas de los teatrillos de barrio, que tan decorativas y tan graciosamente inútiles son.

Yo no sé cuál será el propósito de los autores de estos libros. Me temo que quizá no sea paralelo a lo conseguido. Y es una pena. Ellos deberían proponerse voltear nuestro corazón, como una campana pueblerina, con el solo empujoncillo de la fiesta próxima: hacer sonar de gozo o de congoja nuestro corazón como una trompeta en día de toros, como un fagot en día de luto, sin proponérselo demasiado.

Cuando esos libros hayan llegado a la perfección será cuando puedan escribirse sin palabras, sólo con letras colocadas unas detrás de las otras, y nadie proteste, nadie se llame a engaño.

Entonces será cuando el "Audacious",²⁹⁸ ese maravilloso automóvil que sirve para todo, que lo mismo vale para cruzar el desierto que para vadear un río plagado de caimanes, que igual podemos usarlo para resistir a los mosquitos que para aguantar los embates de los antropófagos, habrá cumplido su difícil misión: tenernos diez minutos con el alma en un hilo. Mientras tanto...

* * *

²⁹⁷ En el siglo XIX se vendía en España el llamado pirulí de La Habana (el dulce provenía de la isla caribeña antes de la debacle de 1898). Se trata de un caramelo cónico insertado por su base en un palito de madera; la forma del dulce se debía a que el caramelo caliente y líquido era depositado en un cucurucho. Su venta y fama popular lo han hecho protagonista de varios pregones: "Pirulí de La Habana, /el que no lo compra no lo jala"; "El pirulí de la Habana, / que se come sin gana".

²⁹⁸ Dicho auto no existe, pero lo historiado e ilustre del nombre (clásico y actual) podría haber definido perfectamente en esa época a algún auto moderno.

Hay demasiados libros serios, pretenciosamente serios. Y estos otros, estos caseros, entrañables, falderillos *Ban-Go-Koo* vienen a llenar un vacío fácil de cubrir con ingenuidad, con humildad y buena voluntad.

Propongo que se repartan gratis por la calle los libros donde haya diálogos que digan:

— ¡Hola!

— ¿Y quién es ella?

— Susanna Bush.

— ¿Susanna Bush?... Me lo figuraba.

— ¿Qué te parece, papá?

— Que tienes muy buen gusto. Es seguramente la muchacha más guapa de Utrech.²⁹⁹

Con estos libros la gente dejaría escapar la imaginación como un pájaro largo tiempo encerrado, la gente se desintoxicaría de realidades, de actuales, trágicas, ineludibles realidades.³⁰⁰

Lo que no sería poco.

²⁹⁹ Destaca el uso de los nombres extranjeros, americano uno, el otro alemán, en contraposición a lo castizo, a la necesidad de revalorar la literatura española.

³⁰⁰ Es muy probable que se refiera a la posguerra española, por supuesto y por inmediata, pero también a la guerra mundial, en uno de sus momentos de mayor crudeza.

Estética de la novela en Miguel de Unamuno (mayo, 1943)

La opinión de Cela sobre Unamuno (como sobre Baroja), o mejor dicho, sobre su práctica novelística nos permite aproximarnos a la base sobre la que construye su propia propuesta de qué debe y qué no debe ser la novela en España en la primera mitad del siglo XX.

No se trata de un calco o una pretensión de *identificarse*, equipararse con la producción de los intelectuales del 98 y del 14, sino de establecer puntos de referencia a partir de los cuales la obra celiana se desarrolla, teniendo en cuenta la suerte de vacío (intencional) que se propone en la narrativa española de posguerra: en cierta medida, la guerra civil es un largo silencio,³⁰¹ visto desde la compleja perspectiva de la dictadura y su censura, el exilio (interior o literal) de los intelectuales españoles que se oponen al régimen y la avenencia de quienes, como Cela, lucharon en el bando nacional o respaldaron su propuesta ideológica.

“El solo intento de desenmarcar a la novela del mismo ámbito que la ahoga es una conquista de primer orden en el campo de la novelística ...” Sin embargo, “Quizá sea la novela género que requiera de determinadas impurezas donde engarzar, si no la trama, sí, por lo menos, la atención del lector hacia la acción”.

La propia novelística celiana, en su mayor parte posterior a este ensayo, de muchas maneras sigue con cierto rigor la idea que señala en Unamuno en cuanto a que “la elaboración consciente, pensante, del argumento, ... , efectivamente, no existe en la novela-obra de arte”.

³⁰¹ Silencio en tanto la literatura, con estrechos vínculos con la lucha en uno y otro lado de las trincheras, fue negada por quienes resultaron vencedores en el conflicto, y al cabo, estaba supeditada a otro interés, más inmediato, de establecer una posición política.

La libertad en la construcción del argumento se extiende al género bajo el cual se etiqueta la obra como producción cultural, y al tiempo, como producto de mercado. Unamuno se mofa de la pretensión de encorsetar sus obras:

... luego la novela, la epopeya o el drama se imponen al que se cree su autor.
 ... ¡Y ésta sí que es nivola, u opopeya o trigeria! Así se me impuso Augusto Pérez. Y esta trigeria la vio, cuando apareció esta mi obra, entre sus críticos, Alejandro Plana, mi buen amigo catalán. Los demás se atuvieron, por pereza mental, a mi diabólica invención de la *nivola*. (Unamuno, 1951: 40-41)

Como se aprecia a lo largo de esta antología (y la obra celiana completa), pero sobre todo, en sus reflexiones sobre lo que la novela es o debiera ser, Cela coincide con la intención unamuniana en cuanto no gusta de los estrechos canales por los cuales se debe meter la obra a fin de que *cumpla* los requisitos para ser llamada de una u otra forma, novela, cuento, poema en prosa, artículo o ensayo, etcétera. No ceñirse a un modelo rígido parece ser la intención celiana, como lo fue de Unamuno; parafraseando a Cela, lo que no sabemos del todo es hasta qué punto lo lograron, romper esquemas o aproximarse a una forma más libre, menos académica o esquemáticamente correcta de, sobre todo, escribir novelas.

En relación a la construcción de los personajes en una novela, Cela afirma que “es de todo punto necesario –sea cual fuere la tendencia y hasta la escuela del novelista– que los personajes sean formados por sus actos, por sus dichos, por su carácter o por su falta de él.” Unamuno lo afirma, pero no se trata de nada original, sino más bien de una constatación de hechos. Pretender que un personaje se defina a partir de su descripción es

quedarse en la superficie, en el esbozo, y no apreciar que, en el entendido de que debe ser verosímil, el personaje debe presentarse a sí mismo.

Otro aspecto en que coincide con Unamuno es en una pretensión estética, difícil de lograr, es claro, pero al tiempo la más ambiciosa perspectiva de un escritor enfrentado a los folios no en blanco, sino repletos de discursos, de un sustrato riquísimo de palabras e historias, de todo lo cual el escritor participa y trastoca, de modo que “Cada uno ha de formarse y reformarse y transformarse su propio dialecto, individual y regional, su propio idioma –idioma quiere decir propiedad–”. Se ha dicho que el estilo de Cela, de tan particular y reconocible, es de los más fáciles de imitar. Esto no tiene por qué ser en demérito del escritor, sino al contrario: su voz se distingue claramente de otras, la ha conformado a lo largo de más de medio siglo de escritura, y el hecho de que sea posible reproducirla más o menos con cierta fidelidad se debe a que es una lengua más común de lo que suele apreciarse, plagada de reiteraciones, de frases hechas y de dichos populares, de los que echa mano a modo de rica veta verbal.

El último aspecto que destaca el escritor, y que se aproxima también a su quehacer e intencionalidad es la perspectiva lúdica y metaficcional que permite a Unamuno (como a Cela en sus cuentos, y en sus artículos en tercera persona, en pasajes de sus novelas) plantear que los personajes trascienden el propio espacio de la obra y, más allá, interpelan, dialogan e incluso *sobreviven* al escritor. En 1960, en la introducción a sus obras completas (*Cauteloso tiento para lo que pudiera tronar*), Cela habla de lo mismo, de la vida independiente de sus personajes, a quienes (de idéntico modo a como Pessoa creaba la biografía de sus alterónimos) crea un espacio vital, otras historias, como muestran, a modo de señal, sus volúmenes titulados *Los viejos amigos*.

En *Through the Looking Glass* (Carroll, 1872) se desarrolla una idea similar, en cuanto la relación entre el personaje y la ficción, el sueño y el escritor que Unamuno propone y que Cela sigue por su carácter de transgresión, de un orden roto que sorprende al lector y sitúa de otro modo la idea borgiana de si se trata de Chuang Tzu que sueña que es una mariposa o si se trata de una mariposa que sueña que es Chuang Tzu:

“He’s dreaming now,” said Tweedledee: “and what do you think he’s dreaming about?”

Alice said “Nobody can guess that.”

“Why, about YOU!” Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly.

“And if he left off dreaming about you, where do you suppose you’d be?”

“Where I am now, of course,” said Alice.

“Not you!” Tweedledee retorted contemptuously. “You’d be nowhere. Why, you’re only a sort of thing in his dream!”

“If that there King was to wake,” added Tweedledum, “you’d go out—bang!—just like a candle!” ...

“Well, it no use YOUR talking about waking him,” said Tweedledum, “when you’re only one of the things in his dream. You know very well you’re not real.”

“I AM real!” said Alice and began to cry.

Esta forma de hacer la novela, que pone en evidencia su carácter de ficción, tiene mucho que ver con el modo contemporáneo (y hablo de los siglos XX y XXI) de sacar a relucir las convenciones del texto ficcional, a modo no

tanto de evidenciarlas, sino de extrapolarlas gracias a la necesaria, en el proceso de construcción del sentido, complicidad del lector. Es un proceso similar al que en el teatro permite que los personajes de una obra (más allá incluso de las pretensiones de Pirandello) dialoguen con el público; en el espacio textual, remite a la pregunta que hace Marco Polo al Khan, en *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, sobre si no será que no están en ningún palacio y él no es un viajero que le describe ciudades de ensueño, sino que son dos pordioseros que remueven la basura y sueñan que son Marco Polo y el emperador de Catay.

ESTÉTICA DE LA NOVELA EN MIGUEL DE UNAMUNO

El más viejo, ya que no el más precoz –Blasco Ibáñez, Valle Inclán–, de los escritores que formaron la generación que se dio en llamar del 98, Miguel de Unamuno, nos dejó sus ideas estéticas, sus ideas de estética de la novela –“me espantan los tratados de estética (llegó a decir), y más si son de filósofos”,* lo suficientemente claras y definidas a lo largo de su obra para que su glosa y su comentario no nos ofrezcan mayores dificultades.

A ellas nos vamos a referir, dando de lado y de propio intento ajenas interpretaciones.

a) *Una estética al margen del tiempo y del espacio*

“El que siguiendo mi producción literaria se haya fijado en mis novelas, excepción hecha de la primera de ellas en tiempo, de *Paz en la guerra*, habrá podido observar que rehuyo en ellas las descripciones de paisajes y hasta el situarlas en época y lugar determinados, en darles color temporal y local. Ni en *Amor y Pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *Abel Sánchez*, ni en mis *Tres novelas ejemplares*, ni en *La tía Tula* hay apenas paisajes ni indicaciones geográficas y cronológicas.”**

Es curioso notar cómo Unamuno intenta estos primeros escauceos de pureza estética en la novela metido de lleno en un clima literario que tal tendencia tenía a lo dispar y profuso. El solo intento de desenmarcar a la novela del mismo ámbito que la ahoga es una conquista de primer orden en el campo de la novelística, y el intentarlo y al mismo tiempo saber-

* Prólogo a la *Estética* de Croce.

** De *Andanzas y visiones españolas*.

lo, conocerlo, es sólida postura poco común entre novelistas, aun entre los que aciertan.

La novela que pueda ser leída sin extrañeza por tirios y troyanos;³⁰² la novela que alcance iguales resonancias en oídos ya contemporáneos, ya medievales; la novela que escape del paisaje que la constriñe y la limita, de la época que la ambienta y la hace a veces difícil y en ocasiones hasta esotérica para cerebros ajenos, del lugar que castra la imaginación y corta las alas a la inventiva; la novela, en fin, fuera del calendario y de la geografía, parece ser el módulo ideal de Unamuno, su meta estética en lo narrativo.

Hasta qué punto este ideal que hacer de la novela sea posible es lo que nos fuerza a la duda. Los intentos, hasta la fecha no demasiado felices,* de desembarazar a la novela de todo lo accesorio para intentar presentarla químicamente pura, han tropezado casi siempre con el grave inconveniente –en este arte, insuperable– de que el resultado obtenido llegue a aburrir, a caerse de las manos. Y la novela, nadie debe olvidarlo, tiene como último y más importante fin la distracción del lector, su solaz, jamás la demostración de este o de aquel otro postulado estético, premisa que lleva implícita la obra narrativa, pero que, como el andamiaje, y ya lo dije en cierta ocasión, no deberá aparecer a la vista una vez concluida.

Quizá sea la novela género que requiera de determinadas impurezas donde engarzar, si no la trama, sí, por lo menos, la atención del lector hacia la acción. Lo que en poesía “puede” y en filosofía “debe” resultar, la nítida conclusión, es posible que en la novela constituya una rémora difícil de soslayar, un peñasco que se interponga entre la intención y el resultado,

³⁰² La expresión tiene su origen en la *Eneida* (Virgilio, 2006: lxxxviii y 23), en el relato del paso de Eneas, troyano, por Tiro, donde se enamora de Dido por las artes de Juno y Venus. Se podría traducir por unos y otros, diferentes pero no necesariamente enfrentados.

* El último, mi novela *Pabellón de reposo*. [N. del A.]

dificultando el que la obra conseguida, la novela, complejo de factores que aquí no nos toca definir, quede desdibujada, perdida incluso.

Unamuno justifica su postura sin un excesivo rigor de preceptiva, sin una idea excesivamente concreta de lo que la novela fuese.

“Y ello obedece –dice, refiriéndose al problema que analizamos– al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos –en forma de monólogos esto– y ahorrando lo que la dramaturgia llama acotaciones.”*

Unamuno conocía perfectamente el camino a seguir, su estética; quizá no conociese tan bien el lugar a que ese camino conduce.

b) *Autodeterminación del argumento*

“Mi novela no tiene argumento, o, mejor dicho, será lo que vaya saliendo. El argumento se hace solo”.³⁰³

¿Se hace solo? No; el argumento existe –¿dónde?, es lo que no sabemos–, y aparece un buen día, a lo mejor con dificultoso respirar, con jadeante nacer, o a lo mejor con un descoco y una sencillez que nos dejan pasmados.

Es posible que a lo que se refiriese don Miguel fuera a la elaboración consciente, pensante, del argumento, que, efectivamente, no existe en la novela-obra de arte, y sí sigue viviendo todavía en las subnovelas³⁰⁴ (rosa, policíacas, “pasionales”, etc.); pero a la gestación subconsciente, vegetativa, a

* De *Andanzas y visiones españolas*.

³⁰³ Unamuno, 1951: 179.

³⁰⁴ El uso de este término es poco afortunado; se le suele utilizar para referirse a los relatos enmarcados dentro de otro relato más amplio (novela, cuento, etcétera).

la preformación que no precisan las subnovelas y que requieren de todo punto las novelas, no creemos que Unamuno se haya querido referir.

Si la imaginación se echa a volar, y al cabo de llenar varios cientos de cuartillas con “lo que se le vaya a uno ocurriendo” aparece que el resultado es una novela, debe entenderse que esa fluidez de pensamiento, que ese ingenio desbordado que todo lo anega, en algún lado ha tenido que irse poco a poco formando. No se olvide que todo requiere su elaboración.

El último caso que conocemos, al que cabe como anillo al dedo el propósito unamuniano de la autodeterminación del argumento, *El tonto discreto*, de Miguel Villalonga³⁰⁵ –que, dicho sea entre paréntesis, poco tiene que ver con Unamuno–, denota una tremenda elaboración extrace-rebral, subconsciente. A *Niebla* creemos que le sucede –menos señaladamente– algo parecido.

Los marineros, decía lord Macaulay, contraen todos los defectos de la corte sin ninguna de las cualidades cortesanas. Cuando los filósofos bajan –o suben– hasta la novela, adquieren todos los vicios de los novelistas sin aprovecharse de ninguna de sus virtudes. Y como la inversa es también cierta, vamos a caer en un mundo donde no va a haber posibilidad de que nos entendamos.

“Mis personajes –sigue diciendo Unamuno– se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces, su carácter será el de no tenerlo.”³⁰⁶

Se nos antoja que no es éste un postulado estético, porque paralelamente inferimos que sólo puede darse la postura estética en tanto en cuanto haya lugar a la opción, cosa que aquí no sucede, ya que es de todo

³⁰⁵ *El tonto discreto* (1943) fue publicado en Barcelona por Luis de Caralt, con veinte ilustraciones de Suárez del Árbol.

³⁰⁶ Unamuno, 1951: 179.

punto necesario –sea cual fuere la tendencia y hasta la escuela del novelista– que los personajes sean formados por sus actos, por sus dichos, por su carácter o por su falta de él.

De todas formas, y aun admitiendo, forzándonos un poco, que tal párrafo unamuniano contenga el esbozo de una postura estética, a todo lo anterior dicho con motivo de las líneas primeras que en este apartado comentamos, nos remitimos.

c) *El sentido del idioma*

“Después de las prédicas del autor –nos dice Unamuno– por esas revistas y periódicos en pro de la reforma o revolución de la lengua castellana, escribe ésta lo más llana y lisamente posible, y si no la hace más castiza es porque no puede”.*

Esta concisión que don Miguel preconiza para su prosa acabó, llevándole paso a paso, muy cerca de la expresión algebraica que, como el personaje de *Amor y pedagogía*, tanto echaba de menos. Con evidente pérdida de su gracejo, ciertamente, sacrificado en aras de una exactitud de la que no había carecido y llevando a sus páginas un esotérico afán paradójico que no creemos que en nada le haya favorecido.

“En el fondo hay que reconocer que no tiene –habla de sí mismo, en tercera persona– el sentido de la lengua, efecto, sin duda, de lo escaso y turbio que es su sentido estético”.

Nosotros no creemos tanto; no creemos que Unamuno desconozca el sentido del idioma, sino más bien que prefiere presentarse como desconocedor, para más tarde deslumbrarnos con su conocimiento, postura esteticista –no estética– que ha solido despreciarse en don Miguel.

* De *Amor y Pedagogía*.

“Diríase que considera a la lengua como un mero instrumento, sin otro valor propio que el de su utilidad.”* Lo que viene a querer decir no más, sino que la emplea en su recto sentido, por el afán de lo que quiera indicar o señalar, no por su morfología o por su sonido, cosa que no nos extraña en autor que, según propia confesión jamás jugó con las palabras (“escribo lo más llana y lisamente posible”), aunque se hartase de barajar las ideas y escamotear los conceptos.

Bastantes años más tarde³⁰⁷ nos afirmaba: “Querer es sentir, sentir es pensar, y pensar es hablar, hablarse uno a sí mismo y hablar a los demás, y con Dios, si lo logra”. “La verdadera comunidad nace de la comunión espiritual, verbal, y ésta de entendimiento común, de verdadero sentido común nacional. Común y propio a la vez. La lengua viva, de veras viva, ha de ser individual, nacional y universal. Dialectal, es decir, de diálogo, de conversación y de concordia. Y de dialéctica. Y hasta de polémica, que es, a su modo, una concordia entre discordias. Cada uno ha de formarse y reformarse y transformarse su propio dialecto, individual y regional, su propio idioma –idioma quiere decir propiedad–, dentro del idioma común, y enriquecerse de él y enriquecerlo enriqueciéndose”.

¿Para qué extendernos a comentar texto de por sí lo suficientemente claro para no dar lugar al comentario?

Unamuno preconizó una lengua para cada uno. Como proyecto, se nos figura un tanto utópico; como postura estética, un tanto difícil. Él, por lo menos, lo consiguió.³⁰⁸

* De *Amor y Pedagogía*.

³⁰⁷ En el discurso que pronunció en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca, durante su homenaje jubilar.

³⁰⁸ Y tal fue la intención de la obra toda de CJC, en sus novelas y escritos de toda clase, conformar una lengua propia y reconocible.

d) *Unamuno y Pirandello*

Con la guerra europea por medio es posible que, por lo menos al principio, Unamuno y Pirandello se desconociesen. En todo caso, creemos que ninguno de los dos hubiera tenido por entonces fuerza bastante para influir en el otro.

A nuestro juicio son dos casos de paralelismo en la intención, perfectamente definidos, perfectamente análogos y del todo compatibles.

Sus tendencias estéticas se nos imaginan confluyentes. Vamos brevemente a analizar los puntos de contacto –o de disparidad– de ambas, tomando del español las notas que aquí venimos manejando, y del italiano su quehacer y acontecer de *Seis personajes*, quizá su obra más conocida de nuestro público.

1. *¿Quién carga con el sambenito?*

¿Cobardía? ¿Artilugio literario? ¿Escamoteo de la responsabilidad, de esa pequeña responsabilidad que siempre cabe al que se va de la lengua? No lo sabemos. En todo caso, siempre nos será dado preguntar: ¿Quién carga con el sambenito? ¿El autor, que dice lo que quiere? ¿Los pobres personajes, que no dicen otra cosa que aquello a que los obligan?

Unamuno se nos confiesa miedoso. “Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por su propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así, en broma, lo que acaso piensa en serio”.*

* De *Amor y pedagogía*.

Pirandello hace decir a *El Director* de su obra: "Sería muy cómodo que cada personaje pudiese, en un bonito monólogo como en una conferencia, librarse ante el público de todas las inquietudes que le atormentan".³⁰⁹

Más limpio el primero y un tanto freudiana la actitud del segundo, ambos parten de un mismo lugar para, por caminos no demasiado dispares, llegar al mismo sitio: a curarse en salud y a no precipitarse en decir por cuenta propia lo que muy cómodamente puede cargarse a la cuenta de un personaje.*

No excesivamente frecuente esta postura, es quizá en estos dos autores donde mayores visos de semejanza alcanza.

2. Los personajes, el argumento y el decorado nacen y viven por sí solos

Ya hemos visto cómo para Unamuno el argumento se hace solo y los personajes se forman según obren y hablen, sobre todo según hablen.

Esta espontánea generación de los elementos constitutivos o integrantes de la obra literaria tiene también su correspondiente paralelo en el Premio Nobel italiano, quien fuerza a la duda y a la preocupación a su personaje al hacerle exclamar, entre atónito y meditabundo: "No va a ser posible poner, como a la antigua, un cartel anunciando el decorado en vez del decorado mismo".³¹⁰

³⁰⁹ Termina el diálogo, dirigiéndose a La Hijastra: "Es necesario que se contenga usted, señorita. Créame, es por su bien. Incluso porque podría dar una mala imagen, se lo advierto. Toda esa furia ofensiva, ese disgusto exasperado, cuando usted misma, si me permite, ha confesado acostarse con otros hombres antes que con él, en lo de Madama Paz, y más de una vez."

* Me culpo de idéntico pecado. A mi desdichado Pascual Duarte le hago decir cosas que, ciertamente, a mí me daría cierto rubor decirlas.

³¹⁰ "EL PRIMER ACTOR. Antes sí se hacía..."

EL DIRECTOR. ¡Cuándo el público era quizá como esa niña!

LA PRIMERA ACTRIZ. ¡E incluso era más fácil lograr la ilusión!

EL PADRE. (Levantándose de golpe) ¿La ilusión? ¡Les suplico que no hablen de ilusión! No usen esa palabra. ¡Es demasiado cruel para nosotros!"

Este nacer del decorado, del argumento y de los personajes de la nada, como los trasgos y duendecillos, o a lo más, de los humos y de las humedades (de lo que hacen, de lo que piensan y de lo que dicen), y este hacer que vivan, una vez nacidos, por sus únicos y propios medios, es “crueldad” literaria no común, y que en nuestros dos autores, a quienes –¡oh, manes³¹¹ del ejemplo!– dejamos que hablen y actúen por sí solos, aparece limpia y hasta acentuada.

3. Diálogo entre los personajes y el autor

Quizá en este tercer apartado que para nuestro buen gobierno hemos inventado, sea donde el paralelismo más se acuse.

Los diálogos entre Pirandello y Unamuno y sus personajes son característicos y abundantes.³¹² Cojamos dos botones de muestra para orientarnos.

El Padre se vuelve airado a *El Director* y le espeta: “¿Puede usted decirnos quién es usted?”³¹³ *Augusto* es más osado; se dirige a Unamuno, le llama cariñosamente por su nombre y le suelta: “No sea, mi querido don Miguel, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad ni vivo ni muerto. No sea que usted no deje de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo”.³¹⁴

Y uno se queda un poco absorto, un poco asombrado ante estas sa-

³¹¹ En la mitología grecolatina, dioses infernales considerados benévolos.

³¹² En Cela este recurso es habitual; ver ejemplos.

³¹³ “EL DIRECTOR. (Turbado, sonriendo a medias) ¿Cómo que quién soy?... ¡Soy yo!

EL PADRE. ¿Y si le dijera que no es verdad, porque usted es yo?

EL DIRECTOR. ¡Le diría simplemente que está loco! (Los Actores reirán.)

EL PADRE. Tienen razón para reírse: esto es un juego (al *Director*) y usted, por lo tanto, puede objetarme que sólo por un juego ese señor, allá (señalará al *Primer actor*), que es ‘él’, tiene que ser «yo», que sin embargo soy yo, ‘éste’ ¿Se da cuenta cómo ha caído en la trampa? (Los Actores reirán de nuevo)”

³¹⁴ “... mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía, corran por el mundo” (Unamuno, 1951: 293).

lidas de pie de banco de los personajes, ante estas faltas de respeto hacia sus padres, y piensa: ¿Qué sucede? ¿El autor se revuelve contra sí mismo? ¿Se increpa –no atreviéndose a hacerlo por sí– con el “cómodo artificio de ponerlo en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio”?

4. ¿Quién es la entelequia? ¿El autor? ¿Su personaje?

Aparte de lo ya dicho en el punto precedente –y que sólo con una ligera variante en la intención pudiera ser aquí empleado de nuevo–, tenemos aún sin usar elementos de juicio para notar cómo esta duda asalta a los dos novelistas. *El Padre* se revuelve iracundo para gritar: “¡Un personaje puede preguntar siempre a un hombre quién es! ¡Porque un personaje posee una vida verdaderamente suya, impresa con caracteres propios, por los cuales es siempre ‘alguien’, mientras que un hombre, conste que no lo digo por usted..., un hombre así, quiméricamente, puede no ser ‘nadie’!” Violenta tesis en la que el ente, la ficción, coloca al hombre; que existe únicamente porque perennemente se obstina en autoconvencerse de ello. Y del mismo modo que Pirandello, aún no repuesto del susto tremendo que su invención le dio, se queda absorto, sin saber qué hacer, con los seis personajes que le rodean, Unamuno se inclina ante el mandato de *Augusto*, del despótico *Augusto*, y por su propia mano traza sobre el papel la orden que recibe de su personaje: “A despedirme de usted, don Miguel, a despedirme de usted hasta la eternidad, y a mandarle, así, a mandarle, no a rogarle, a mandarle que escriba usted la *nivola*³¹⁵ de mis aventuras...”³¹⁶

³¹⁵ “... mi diabólica invención de la *nivola*.” (Unamuno, 1951: 40-41)

³¹⁶ Unamuno, 1951: 316.

Es paradójica la difícil traza en que los personajes de ambos paradójicos escritores colocan a sus autores. Y paradójico también, ciertamente, el escape de éstos cuando no quieren ser cogidos. El que sabe, sabe, y el que no sabe es como el que no ve.

Y pongo punto. No dije todo lo que debiera; dije tan sólo aquello de que me acordé.

Augusto envió un telegrama que decía:

“Salamanca.

Unamuno.

Se salió usted con la suya. He muerto.

Augusto Pérez.”³¹⁷

Es quizá el mejor punto final.

³¹⁷ Unamuno, 1951: 310.

Viejos personajes eternos (setiembre, 1944)

El 20 de octubre de 1940, Madrid se engalanaba con banderas nazis: Himmler, que había llegado el día anterior, se entrevistaba con Franco. La Gestapo y los coches con la cruz gamada pasaban por Madrid, merced a las facilidades dadas por el gobierno español. Este ambiente de euforia nazi-falangista precede a la aparición, en noviembre del 40, de la revista *Legiones y Falanges. Revista mensual de Italia y España*, fruto de la colaboración ítalo-española, cuya edición italiana llevaba el mismo título *Legioni e Falangi. Rivista d'Italia e di Spagna*.³¹⁸

En España la revista fue dirigida por Agustín de Foxá,³¹⁹ quien sería sustituido posteriormente por Román Escohotado, crítico literario de *Arriba*, además de director de las emisiones de radio para Europa. La versión italiana fue dirigida por Giuseppe Lombrassa.

Cela colabora en esta publicación (“Un recuerdo de maese Ruperto”, núm. XXIX, abril de 1943), donde además aparece mencionado Ledesma Miranda, en el mismo tono laudatorio que el artículo celiano: Alfredo Marqueríe publica un artículo, “De ayer a hoy. Panorama de la novela española” (1942) en el último número de *Legiones y Falanges* impreso en Italia, donde opina sobre Ledesma Miranda: “... el novelista que ... saldrá pronto al

³¹⁸ La revista, de gran formato y con numerosas fotografías, aparecía mensualmente. Los 31 números costaban en España dos pesetas y la suscripción anual, 22. El sumario y la presentación de los textos de la edición española fue variando.

³¹⁹ Agustín de Foxá Torroba, conde de Foxá y marqués de Armendáriz (1903-1959). Escritor, periodista y diplomático español. Su obra más conocida es *Madrid, de Corte a checa* (1938, Salamanca: Jerarquía), dividida en tres partes que hablan por sí solas de su posición del lado de la Falange, si bien fue en un primer momento diplomático de la Segunda República: “Flores de lis”, “Himno de riego” y “Hoz y martillo”; junto a otros como Rafael Sánchez Mazas, Dionisio Ridruejo o el propio José Antonio Primo de Rivera, participa en la redacción del himno de Falange, el *Cara al sol*.

mar libre del público con una concepción y una realización, con un bagaje novelesco muy superior al de todos sus colegas.” (Marquerie, 1942).

A pesar de las palabras de Cela, refiriéndose a Ledesma Miranda como “hermano mayor”, los textos de este autor han quedado en un segundo plano. García Bastardo (1999) señala el olvido y el desconocimiento de su obra, perteneciente a la perdida generación neorromántica de 1930, a pesar de que obtuvo en 1962 el Premio Nacional de Literatura.

Es evidente que la validez del comentario celiano sobre un autor tan poco apreciado por la crítica se encuentra más en lo que dice tangencialmente que al propio comentario del libro. Entre otros aspectos, destaca Cela la equivalencia entre las distintas opciones literarias, en términos de su valor y de sus productos, dado que “todas [las sendas estéticas] conducen a la explicación, a la comunicación, al coloquio”.

El sentido primero de la escritura, como práctica social, parte de la consideración de su *utilidad*, su sentido en el contexto de la sociedad. Cela responde a eso afirmando que “no se escribe por escribir ... sino por explicar, por comunicar, para entablar coloquio; para legar a los demás lo que pensamos o lo que sentimos, embelleciendo el material y embelleciendo, al mismo tiempo, su función.”

La escritura literaria, por tanto, es concebida por el escritor como explicación de la realidad y diálogo. Esta es su función primera y última, prevaleciendo el sentido estético, de acuerdo con Cela, concepto que coincide con las funciones del lenguaje que Jakobson propuso en los años veinte (referencial, estética, fática, conativa, metalingüística), a partir de la distinción entre lengua estándar y lengua literaria, del formalismo ruso.

VIEJOS PERSONAJES ETERNOS

Queremos pensar que todas las varias, multiformes, sendas estéticas pueden llevar al amplio aunque a veces difícil camino de la Novela. Todas, pensamos, porque de todas han ido quedando hitos conocidos, admirables señales sobre el hermosamente herido cuerpo desnudo de la Literatura. Que tan señores se nos antojan *Crimen y castigo*,³²⁰ por ejemplo, como *Rojo y negro*,³²¹ o como *David Copperfield*,³²² o como *La montaña mágica*.³²³

Y, sin embargo..., ¿todas en realidad? Sí, todas conducen a la explicación, a la comunicación, al coloquio, sí. Que no toda la palabra escrita sirve para lo mismo;³²⁴ que vidas enteras aplicadas al recto o bello significado de las voces, acaban por torcer o desembellecer esas mismas voces, a fuerza de obstinarse en hacerlas nacer muertas; que la Retórica no tiene otro pecado sino acabar en sí misma, mordiéndose el rabo como un cachorro juguetón, o la cola como una pescadilla frita.

Podríamos hablar de Miró, en quien la herramienta brilla con exceso y llega a ocultar la obra; de Azorín, en quien los materiales cobran valor por sí mismos y jamás se conjuntan; de Ramón Gómez de la Serna, donde el ingenio campa por sus respetos y una llamarada luminosísima, al deslumbrarnos, nos oculta diez páginas que no hicieron falta.

Porque sucede que si Gabriel Miró, Azorín y Ramón Gómez de la Serna hicieron Novela, o lo que pudo parecersele, no pisaron jamás una

³²⁰ Fiódor Dostoievski, publicada por primera vez por entregas como *El mensajero ruso*, 1866.

³²¹ Stendhal (Henri Beyle), *Le Rouge et le Noir*, 1830.

³²² Charles Dickens, *David Copperfield*, 1850.

³²³ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, 1924.

³²⁴ Chomsky (1989) señala que el lenguaje sólo tiene como finalidad la comunicación en un porcentaje muy pequeño; el lenguaje es *conocimiento*: crea, transforma, construye, concibe, no sólo *comunica*.

Estética de solidez bastante para caminar sobre ella, y así vemos debatirse estérilmente en el hermético ámbito que los constriñe, a los obstinados en hacer novelas rutilantes y cegadoras, novelas sin más personaje que el tiempo en su desconcertante y fatal devenir, novelas en que la greguería y el verbo recién parido quieren darnos de matute gato por liebre y hacernos confundir la sólida, casi rigurosa armazón novelística, con los bellos, sí, pero efímeros fuegos de artificio.

Y en esto estamos –dando palos de ciego por el neblinoso valle de las conjeturas– cuando nuestros viejos amigos los viejos personajes de Ramón Ledesma Miranda³²⁵ vienen a aclararnos, con su sola visita gozosamente recibida, un montón de ideas que se nos escapaban, de cosas que habían llegado a hacérsenos difíciles de entender.

“Se escribe –decía Renán, y nos lo viene a recordar Ledesma– para transmitir a los demás nuestra teoría del Universo.”³²⁶ Que quizá sea esto tanto como afirmar que no se escribe por escribir –por la mera delectación de contemplarse en lo que los cánones que rigen las páginas escritas debieran prohibir–, sino por explicar, por comunicar, para entablar coloquio; para legar a los demás lo que pensamos o lo que sentimos, embelleciendo el material y embelleciendo, al mismo tiempo, su función: igual, ni más ni menos, que obraron los arquitectos góticos con sus arbotantes.

Porque esto y no otra cosa es, a nuestra honesta manera de ver, la novela que nos ha inspirado este breve comentario: una sólida, robusta trabazón, aireada, espirituada por el hálito de Poesía que jamás la abandona.

Es curioso observar que, en Novela, los conceptos que lastran la sangre suelen ir contrapuestos a aquellos otros que olean el espíritu; que si

³²⁵ Ledesma Miranda, 1944.

³²⁶ “... asignar al universo, en pocas palabras, un objetivo superior a la humanidad.” (Renán, citado por Todorov, 1991: 190)

Dostoievski monta sobre caballos diabólicos y como alucinados, Flaubert vuela sobre vagarosas mariposas y Dickens camina a pie. Y no menos curioso resulta pararse en la contemplación de esta novela de que hablamos y ver cómo por los poderosos cauces de una humanidad que todo lo abarca, discurre una levísima, delicadísima savia poética que todo lo inunda; porque sobrecoge pensar un Amazonas que, de orilla a orilla, no arrastre sino la más pura y decantada esencia.

Queremos hacer constar nuestro íntimo, entrañable convencimiento de que nos hallamos ante el único novelista español que, desde Baroja y al lado de Ramón Pérez de Ayala,³²⁷ adquiere una total resonancia europea. Detrás de él... el bache de quienes tienen que luchar con el nombre que los futuros historiadores de la literatura señalarán con piedra blanca.

Creemos, con don Miguel de Unamuno, que nuestra graciosa heroína es la Fortunata de Galdós, a mayor concentración. Y lo confesamos con alegría, orgullosos de tener treinta años, ser novelista y poder mirar con respeto a un hermano mayor.

³²⁷ Ramón Pérez de Ayala y Fernández del Portal (1880- 1962). Escritor y periodista español. En 1927 obtiene el Premio Nacional de Literatura, y en 1928 ingresa a la Real Academia de la Lengua. En 1931, con José Ortega y Gasset y Gregorio Marañón, firma el manifiesto "Al servicio de la República". Al comenzar la guerra civil se exilió en Francia, de donde pasó a Buenos Aires. Tras varias visitas ocasionales, acabó regresando definitivamente a España en 1954 (donde sus libros no tenían libre circulación y los editados en América estaban prohibidos) y desde entonces allí residió, publicando regularmente artículos sobre temas literarios en el diario *ABC*.

Los colegiales de san Marcos (noviembre, 1944)

Del mismo modo que en el artículo anterior, la importancia de esta reseña es aproximarnos a sus afinidades literarias, al menos las confesas y las políticamente correctas en la España de posguerra.

Su lectura de un novelista cuya obra es considerada, por la crítica de la época, “[novela] que corrobora, al decir de algún crítico, su condición de ‘novelista de Castilla’ ... fue la novela-recuerdo del Instituto.” (Martínez Cachero, 1997: 155-156), es hiperbólica, en tanto aprovecha una novela cualesquiera (al cabo, menor) para sus propios fines, esto es, mostrar sus particulares coincidencias, su concepción de la novela a partir de la referencia a quienes considera maestros a seguir.

Además de establecer un origen tripartito de la novela moderna, desde los espacios y las prácticas literarias de Rusia, Francia y el Reino Unido (en las figuras de Dostoievski, Balzac y Stendhal, y Dickens, respectivamente), subraya como importante la coincidencia en el tiempo de una forma de hacer novela, aquella que tiene que ver con la experiencia directa, con la inspiración en personajes y en sucesos cotidianos. La causalidad es uno de los paradigmas más interesantes y más difíciles de aprehender en la comprensión de la escritura de un discurso ficcional, porque las variables son demasiadas y, sobre todo, los procesos mentales que participan de la creación no son, de ninguna manera, directos o transparentes, ni literales. Su filiación, teniendo en cuenta su admiración por estos escritores, podría encontrarse (al menos en su reconocimiento explícito) en el realismo, en todas sus variantes, en el contexto de la literatura occidental del siglo XIX. En una percepción extendida de lo que son la literatura y la realidad, y por tanto de los modos en que se relacio-

nan entre sí, a partir de la labor del escritor como recreador y crítico, a través de la escritura, Cela confiesa:

Mi literatura no es sólo realista de lo que yo veo, sino de lo que presiento, de lo que imagino, de lo que sueño y de lo que heredado (sabiéndolo o sin saberlo, pues esto va en la masa de la sangre. Aquí es donde podría estar mi entronque con lo gallego. Y con lo inglés... (Cela, 1972: 40)

Sin embargo, como se puede deducir de esta afirmación, parte de una entrevista aparecida en la revista *Triunfo* en 1972, la suya no es una literatura *realista* de acuerdo con las convenciones decimonónicas, sino que más bien se construye a partir de una idea de la realidad mucho más contemporánea, más cercana a las ideas que las vanguardias propusieron y desarrollaron en las primeras décadas del siglo XX.

LOS COLEGIALES DE SAN MARCOS³²⁸

Labor ardua –para mí– enfrentarme con estos Colegiales, con estos profesores de Pedro,³²⁹ que tan en lo más hondo de mi corazón han de resonar ahora, recién abandonada la paloma amante, que sobre la monda calavera en que reposa, se derrama en arrullos ante el beso del palomo novio, un leve instante tan sólo antes del fin.

Y digo ardua a mi labor porque de nada guardo, entre mis recuerdos, tan fúnebre, horrorosa referencia, como de aquellas lentas, amarguísimas horas de colegial en las que hombres con el alma enlutada se obstinaron perversa mente, día a día, en matar mi candor tan sólo estrenado como el arma impía –desespirituada–³³⁰ del conocimiento.

Pero, en fin, Dios es grande y poderoso...

* * *

Y grata labor, sabrosa labor, por otra parte, al poder escribir aireadamente sobre tus páginas, Pedro, que vuelan no como la pluma –ligera, sí, mas sin timón–, sino como el ave –tan rauda toda ella y tan viva brújula su breve pecho–. Porque yo, Pedro, que todo te lo perdono –hasta tus zancasvanas,³³¹ tus platos desmorcellados³³² y tus párpados papujos–³³³ porque sé que eres un gran novelista capaz de contar hermosas historias de ciegos

³²⁸ *Los colegiales de san Marcos* (1944) Madrid: Ediciones La Nave (Serie A, XVIII), ilustraciones de Paco Ribera.

³²⁹ Pedro Álvarez, novelista y secretario de Miguel de Unamuno, cuando éste fuera rector de la Universidad de Salamanca.

³³⁰ Falta de espíritu; en relación a la palabra anterior, *impía*, estar alejado o mostrarse contrapuesto a lo religioso, distante del espíritu santo.

³³¹ Sufrió una parálisis infantil que le hizo caminar con dificultad el resto de su vida, de ahí la referencia.

³³² Mellados, desportillados; se trata de un localismo de Villalba de Lampreana, usado por Pedro Álvarez en sus novelas *Nasa*, *Los colegiales de san Marcos* y *El vivir humilde*.

³³³ Pálidos, anémicos.

vendedores de castañas y semillas de girasol, no encuentro otro placer al leer novelas que el de poder exclamar, como ante esta tuya:

-¡Qué pena! ¿Cómo no se me habrá ocurrido...?

* * *

Lo bello -para el gigantesco Valery- es fácil de definir, fácil y certero: lo bello, nos dice, es lo que desespera.³³⁴

Yo no sé hasta qué punto puede ser conveniente que tú hayas averiguado esto hace ya muchos años; tú, soltero impenitente, que vagas como un listo y avisado duendecillo de Villalba de la Lampreana³³⁵ -ese pueblo que te vio nacer y que algún día, cuando llegues al Apéndice de la Enciclopedia Espasa, te hará su hijo predilecto; ese pueblo con hermoso nombre castellano y no menos hermoso apellido de taberna gallega-, y que viajas, dulcemente, en tren desde Madrid a Palma de Mallorca sin escala, ni para que la locomotora beba, en las islas Columbretes.

Porque si lo bello nos lleva a desesperar, ¿la desesperanza -¡quién pone una mano en el fuego!- nos hace llegar a la belleza?

* * *

Decía nuestro amigo el inglés G. K. Ch., que Dickens es un ejemplo admirable de lo que sucede cuando un autor genial tiene el mismo gusto literario que el público.³³⁶

³³⁴ Escribe Valery sobre la obra de Mallarmé: "La définition du Beau est facile: est ce qui désespère. Mais il faut venir ce genre de désespoir qui vous détrompe, vous éclaire, et comme disait le vieil Horace de Corneille, -qui vous secourt" (Valery, 1944: 637)

³³⁵ Pequeño pueblo de Zamora, cercano a Salamanca.

³³⁶ El comentario es en realidad más incisivo: "The greatest mystery about almost any great writer is why he was ever allowed to write at all. The first efforts of eminent men are always imitations; and very often they are bad imitations. The only question is whether the publisher had (as his name would seem to imply) some subconscious connection or sympathy with the public, and thus felt instinctively the presence of something that might ultimately tell; or whether the choice was merely a matter of chance and one Dickens was chosen and another Dickens left." (Chesterton, 1911) Supongo que el editor eligió bien, y en el momento preciso, lo que permitió que Dickens desarrollara su gran obra posteriormente.

A mí, particularmente, Dickens me parece uno de los más grandes novelistas de la Humanidad: uno cualquiera de los iguales lados del cuadrado que formaría con Dostoievski, con Balzac y con Stendhal, y –si se me apurase un poco más– hasta uno cualquiera de los lados iguales del triángulo equilátero que, para ir acorralando, localizando, la paternidad de la novela moderna como género, podría formar con el ruso y el primer francés de todos los tiempos.

Pero que esto me suceda a mí, no tiene, ciertamente, una excesiva importancia; si tú piensas lo mismo que yo, la cosa marcha bien; si piensas lo contrario, esa misma cosa comienza a ponerse grave.

* * *

Si Ellis Bell –née Emilia Bronte– no se hubiera tropezado con míster Pe-gotty,³³⁷ ¿hubiera podido escribir *Wuthering Heights*? Si Carlos Dickens no se hubiera encontrado con el dibujante Phiz –née H. K. Browne–,³³⁸ ¿hubiera podido escribir su *David Copperfield*, sus *Pickwick Papers*? Yo no lo sé; tú, por lo menos, has tenido la suerte de tropezarte con tus colegas y el talento de saber sacarles todo su provecho. Lo que, créeme, no es ninguna casualidad, ni ninguna tontería.

³³⁷ Ellis Bell fue el seudónimo que utilizó Emily Brönte en su novela, y en el volumen que publicó con sus hermanas, *Poesías de Currer, Ellis y Acton Bell* (1846).

³³⁸ Hablot Knight Browne (1815-1882), artista inglés, conocido como *Phiz*, ilustró los más famosos libros de Dickens, a quien conoció en la primavera de 1836. Browne creó la imagen del personaje Sam Weller del mismo modo que Robert Seymour, dibujante que se suicidó en abril de 1836, había desarrollado a Pickwick. Dada la estrecha relación entre Dickens y *Phiz*, entre ambos crearon a otros personajes, entre los que destaca David Copperfield.

A vueltas con la novela (mayo, 1947)

Para un escritor al que se considera, sobre todo, novelista, definir la *novela* es en todo punto necesario. ¿Qué es, o qué puede ser, un género tan versátil, desde la perspectiva celiana en los primeros años de su carrera?

Su propuesta se erige a partir de una acción primordial de la escritura frente a los *otros*: contar, y la forma se corresponde con la convención que se ha denominado novela. En palabras de Cela, pensar “que novela es tan sólo una manera determinada de novela, es error en el que suelen caer con harta frecuencia los novelistas.” En la teoría y en la práctica, la novela no puede corresponderse sólo con un modelo, que siempre es una convención, histórica y abierta, a partir de una propuesta individual o colectiva, refrendada por un grupo social o por el mercado editorial. Lo que los escritores hacen es escribir *sus novelas*, la estructura, la forma y el contenido de aquello que se corresponde con su, particular e intransferible, concepción de la novela. Por tanto, a fin de entendernos y apreciar la diversidad asociada a un término específico, llamamos novela tanto al *Quijote* de Cervantes como a *Beltenebros* de Muñoz Molina, a *Rayuela* de Julio Cortázar, a *La carretera* de Cormac McCarthy y a la *Trilogía de Nueva York*, de Paul Auster: no se puede leer y comprender todo con el mismo rasero, a diferencia de modelos más estrictos, como sucede en la poesía con el soneto, la décima o el madrigal; ni siquiera el cuento ha sido definido satisfactoriamente (Poe, 1973; Gillispie, 1967; Valles Calatrava, *et al.*, 2002).

La narrativa es siempre una ficción construida por el escritor, se trata de “sucesos, no exactamente reales, que han ido trascendiendo, punto a punto, de su imaginación.”

Si es difícil hablar de cuál obra es una novela, más allá del título impreso en la portada, es lugar común hablar de novelistas, quienes se considera escriben novelas; en España, desde el punto de vista de Cela y restringiendo mucho el panorama: Valle-Inclán, Unamuno, Baroja, Miró, Azorín, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna. Muchos quedan fuera, pero la intención del escritor no es agotar la nómina sino establecer puntos de referencia para su propio quehacer, el cual, recordemos, lleva cabo en su mayor parte en los años posteriores a 1947.

Quizá la novela, como acepción inamovible y cerrada, “es indefinible.” Pero de lo que se trata es de considerarla un género que, en lugar de haber asistido a su ocaso en la mitad del siglo XXI, evidenció que (a pesar de las tradiciones francesa, rusa e inglesa, entre otras) estaba aún por definirse, era capaz de renovarse y proponer nuevas obras.

Ninguna definición que se base en la mera comparación (entre el cuento y la novela, entre la epopeya y la narración) o remita a la extensión, el número de personajes o de acciones contenidas en el relato puede llegar a buen término, dado que se basa en definiciones arbitrarias de los géneros por comparar, ahistóricas, reduccionistas.

Para Cela “la novela es un ámbito vital cerrado, y por tanto es un espacio de interrelaciones, de sentidos que se realizan al interior del discurso; quien le otorga esa multiplicidad de sentidos es el novelista, pero (del único modo de cerrar el círculo) sólo si la novela tiene un lector, otra mirada que realice la lectura, la pretendida comprensión.

A VUELTAS CON LA NOVELA

¿Qué cosa es novela? ¿Cuándo aparece? ¿Es de remoto origen? ¿Es novela el Quijote? ¿Lo es la Celestina? ¿Surge la novela después del romanticismo? ¿Está por el contrario, todavía alboreando? ¿Como podríamos definirla? ¿En qué orden enmarcarla? ¿De qué elementos consta? ¿Cómo deberían proporcionarse estos elementos entre sí?, etc.

Todas estas preguntas –que son las preguntas al uso– se me antojan obvias. Es novela *The sun also rises*, de Hemingway,³³⁹ como lo es también el lastimero *Linos* de la vieja vendimia griega y todo lo que viene desde antes de las hazañas de Linos hasta después de las aventuras de Roberto Cohn y ha sido escrito por alguien con ánimo de dar a conocer a alguien los sucesos, no exactamente reales, que han ido trascendiendo, punto a punto, de su imaginación.

No se ha ensayado hasta hoy –o al menos, no se ha ensayado, con suerte hasta hoy–, un estudio ontológico serio de la novela. Nadie sabe qué es la novela, aunque algunos autores hayan sabido que era su propia novela o, mejor aun, cuáles eran los elementos, primordiales o accesorios, de su propia novela y cuál había sido su intención al darles la ordenación que se les dio. Novela es todo aquello que por novela venimos entendiendo. Desde *Los Karamazov* hasta las doscientas rosadas páginas donde se narra cómo la virtud de la secretaria la elevó hasta el papel de esposa; desde los *Pickwick Papers* hasta los veinte capítulos en los que el pelirrojo

³³⁹ Primera novela de Ernest Hemingway, publicada en 1926. El título es de un versículo de la Biblia: “Sale el sol, se pone el sol, apresurándose a su lugar, de donde vuelve a levantarse.” (Ecle, 1:5). El argumento aborda la vida de un grupo de americanos que viven en Europa durante los años veinte. En España se llamó *Fiesta* (1948).

John, gran jinete, limpió de cuatrerros una buena parte del Estado de Arizona; desde *Le rouge et le noir* hasta las diecisiete diferentes maneras que usaba M. Durand, viejo *boulevardier*,³⁴⁰ para pervertir a las *midinettes*³⁴¹ que le saltaban al paso. Creer que novela es tan sólo una manera determinada de novela, es error en el que suelen caer con harta frecuencia los novelistas al tratar esta espinosa cuestión; podría disculparse la falta de exacta visión de la realidad de la novela, pensando en que las propias estéticas suelen no dejar rendija alguna por donde mirar las estéticas de los demás.

De haberse intentado por los filósofos, que son, en última instancia, los llamados a hablar sobre la cuestión, un estudio en torno al tema que nos ocupa, es posible que al menos supiéramos que la novela es un algo fluctuante, eternamente en danza, que no se puede sujetar porque es la vida misma o lo que tomamos, en cada instante, por la vida misma: un algo que no ha cuajado, como la vida misma no ha cuajado tampoco. Querer encasillar lo incasillable es tanto como querer ponerle puertas al campo.

La mayor parte de los escritores, al darse cuenta del desamparo en que los filósofos dejan al tema, probaron a echar su cuarto a espadas, si bien, casi siempre, las definiciones aportadas pecaban con exceso de literarias o ingeniosas, dos males evidentes para centrar la cuestión.

Una definición no es una ingeniosidad, aunque la pudiéramos preferir y aunque una ingeniosidad nos divierta y una definición nos aburra. Ningún escritor español, contemporáneo o no, se ha metido a definir, con cierto rigor, la novela; algunos ni lo han intentado siquiera. Naturalmente, se me podrá objetar que lo importante en el novelista es saber hacer novelas aunque ignore de un modo absoluto cómo se hacen;

³⁴⁰ Personaje que frecuente el teatro de variedades, satírico.

³⁴¹ Nombre femenino que representa a una joven ingenua, sentimentaloides y frívola.

lo que ya no se me podrá argüir es que no incumba al novelista el hablar sobre el tema; quizás pudiera muy bien no incumbirle si los filósofos hubieran querido hacer y decir algo, pero, más arriba se dijo, los filósofos jamás han dicho ni esta boca es mía. Ortega y Dilthey han andado bordeando la cosa, pero lo cierto es que no llegaron a entrar en ella. En todo caso, aunque se me argumentase como se me argumentare, es claro que los escritores no han dado con el quid³⁴² de la cuestión, y no por falta de ganas, sino simplemente porque el quid de la cuestión está lo bastante enmarañado para que una cabeza literaria y no científica, como parece de ley que ha de ser la de los novelistas, pudiera desenmarañarlo. Valle-Inclán se limita a bordear el asunto, a hablar de que las ideas jamás han sido patrimonio de nadie, al paso que las sensaciones sí lo son; a narrar, siempre literariamente, como se había ido haciendo su propio estilo. Unamuno nos habla de la desenmarcación de la novela, del tiempo y del espacio, y nos cuenta cómo su novela no tiene argumento, etc.; Unamuno, que veía más claro, aunque sus novelas fuesen peores, se daba cuenta perfecta de su propia limitación, que es la limitación de todos. Baroja, que, a mi juicio, ya expresado en multitud de ocasiones, es uno de los hombres más inteligentes que jamás hayan cogido la pluma en España y en el mundo entero, dice una cosa clarísima cuando afirma que cualquiera definición de novela que se inventara sería siempre incompleta, arbitraria y no justa del todo. Y aún es más diáfano todavía cuando afirma que la novela hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación, un género que lo abarca todo, el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico. Azorín no nos habla más que del estilo; cae en el subterfu-

³⁴² Esencia, punto más importante o porqué de una cosa.

gio normal. Miró nos habla de la manera de hacer: decir las cosas por insinuación y no agotar jamás los episodios. Pérez de Ayala está también en la buena línea, en la línea de Baroja, cuando nos asegura que la novela es un breve universo, buen camino que no aclara demasiadas cosas, bien es cierto. Ramón Gómez de la Serna tampoco entra en la definición de la novela, aunque diga cosas muy claras, que conducirían –y sin duda conducirán algún día– a una mayor pureza de esto que no sabemos lo que es: hablamos del fraude que supone estirar convencionalmente las novelas hasta las equis páginas, a cambio, a doloroso cambio, de la deformación del conjunto. Con más espacio quisiera poder escribir unas líneas sobre mi entendimiento químicamente puro del género y extenderme, no demasiado, en alguna consideración en torno a los elementos, a cada uno de los elementos con los que, poco a poco, se suele levantar el artilugio de la novela; dejémoslo para mejor ocasión.* Otros autores han hecho –casi todos hemos hecho– sus escarceos, grandes o pequeños, afortunados o desdichados, en torno al problema, aunque, en general, no se haya llegado a conclusiones más felices que las aportadas por aquellos de quienes acabo de hablar.

La revista francesa *Confluences* publicó un número dedicado todo él a hablar de la novela,³⁴³ de qué cosa era la novela; en él escribieron los más destacados novelistas –y no novelistas– franceses contemporáneos, pero tampoco se llegaba a conclusión clara alguna. Esto afirmó aún más mi vieja idea de que la novela es indefinible.

Es posible que estemos asistiendo no al hundimiento, como suele expresarse, sino al nacimiento del género. Escribiendo novelas –mejores

* En los trece años transcurridos desde que publiqué estas páginas, aún no se me presentó esa ocasión; a veces dudo que llegue a presentármese jamás.

³⁴³ “Perspectivas de la novela contemporánea”, *Confluences*, Lyon-París, 1943.

o peores, pero siempre con honradez- se descubren a diario insospechados horizontes, que no siempre sabemos hacer cuajar. En todo caso, ninguno de esos horizontes por descubrir debería tomarse como la propia novela, en su más riguroso o estricto sentido, sino más bien como una manera más de novelar, entre las muchas ya existentes. Jules Romains³⁴⁴ quería que a la novela se llevase como un vago rumor, un estremecido rumor del tiempo; Jean Paul Sartre llegó, con *Le sursis*,³⁴⁵ a extremos que muy probablemente hundirán viejos moldes, delimitarán nuevos ámbitos hoy inexplorados o casi inexplorados. Ni uno ni otro han dado tampoco con una definición útil.

Mi amigo Fernando Vela me decía en una carta -cito de memoria y él me desmentirá si yerro- que la novela es un ámbito vital cerrado, un espacio acotado por el novelista y en el que el novelista bucea hasta agotarlo; sin ser esto tampoco una definición, sí es, a no dudarlo, algo que pudiera conducir a una definición. El problema, si no resuelto ni aun siquiera iniciado, está planteado en sus límites justos y mi comunicante no se pierde en vanos escauceos sobre el estilo, el argumento, la acción o demás elementos puramente aleatorios.

Ignoro si la exacta definición de la novela coincidirá con su muerte. Lo que sí creo es que una definición de la novela hecha por quienes pueden y deben hacerla es algo que no vendría mal a nadie, salvo, quizás a los clásicos pescadores en no revuelto, los escritores al servicio del confusio-

³⁴⁴ Seudónimo de Louis Farigoule (1885-1972). Escritor francés. Su obra expresa su filosofía unanimista, según la cual los seres humanos deben considerarse como criaturas sociales y fraternales, no como individuos aislados unos de otros. Sus teorías aparecen expuestas por primera vez en su libro de poemas *La Vie unanime* (1908).

³⁴⁵ "La prórroga", obra recogida en *Les chemins de la liberté* (1945).

nismo,³⁴⁶ del falso y efímero honor oficioso. He aludido a los militantes de las estéticas torpes, útiles, convencionales.

La novela es algo lo suficientemente serio para recabar para sí la atención de los pensadores, de los filósofos. Los críticos tienen otra misión. A los críticos les pedimos que nos hablen de una novela, a los filósofos que nos teoricen sobre la novela. El no hacerlo pudiera acarrear males mayores que aquellos a los que estamos asistiendo. El novelista no se desorienta –porque lo que no sabe, lo intuye–, pero el lector, el crítico y el estudioso luchan con el pulpo de mil brazos, todos ellos capciosos –que supone el tener que elaborar cada día un nuevo concepto o conceptillo de la novela.

La cuestión debe ser tratada con seriedad, rigurosamente, científicamente, aliterariamente. No se trata de historiar la novela ni de calificar las novelas o clasificar los novelistas; ninguna de estas cosas tienen más que un relativo interés.

La cuestión es muy otra: se trata de definir un género literario, probablemente viejo como el mundo, que le llamamos novela para entendernos al hablar, pero que no sabemos, insisto, lo que es. Quizá lo que pudiera servir de denominador común a todo lo que por novela conocemos –el contar– pudiera llevarnos a un primer golpe de vista sobre el problema. Yo lo ignoro y me limito a apuntar esta posibilidad. Todos los otros caminos iniciados han ido fallando, uno tras otro. Se ha querido dar una excesiva complejidad a la cuestión y se ha venido, a la postre, a pagar la soberbia a un precio muy elevado: el de entender que no habíamos empleado sino subterfugios. Cuando los escritores llaman “difícil género” al cuento, ignoran lo más elemental y, además, mienten con la peor mentira, con aquella que el mentiro-

³⁴⁶ Juego de palabras con *confucionismo*, la doctrina del filósofo chino Confucio (551 AC-479 AC), que se pronuncia igual cuando no se distingue el fonema /s/ del /θ/.

so fuerza consigo mismo por creerla cierta. Cuando se obstinan en hacernos ver que el cuento es un algo intermedio entre el poema en prosa y la novela, caen en el pecado del fraude. No se han querido ver las cosas con sencillez y ahora nos toca a todos pagar las consecuencias. Desbroce, quien se sienta con fuerza para ello, la inmensa maraña de todo lo que se ha dicho y camínese por la clara senda del buen sentido. Es posible que sea esta la única fórmula de llegar a algo útil. En cuanto tengamos un clavo ardiendo al que asirnos,³⁴⁷ todo lo demás se nos dará por añadidura.

³⁴⁷ Valerse de cualquier recurso o medio, por difícil o arriesgado que sea, para salvarse de un peligro, evitar un mal que amenaza o conseguir alguna otra cosa.

El Duero venía loco, de Segismundo Luengo (mayo, 1948)

La novela, de acuerdo con la apreciación celiana (ya lo hemos visto en el ensayo anterior), es hermética en sí misma,³⁴⁸ y de este modo concibe la novela de Segismundo Luengo. Esta reseña, dado su carácter laudatorio, es un ejemplo del modo en que Cela, como tantos otros en distintas épocas (sin importar el signo o la inclinación política) cae en momentos en el peor riesgo de la crítica inmediata, el respaldo acrítico de un autor o una obra. De todas formas, los errores de criterio, el entusiasmo sin fundamento o el compromiso son signos que permiten que apreciemos un poco más de una producción literaria particular, que de otro modo se presentaría y comprenderíamos de manera estática, parcial.

En 1947 se habían publicado varios reportajes en la prensa española sobre los nuevos novelistas norteamericanos, entre otros Saroyan y Steinbeck (Vizcaíno Casas, 1980: 193), a los que Cela remite para hablar de Luengo por su raza de origen; esto no es gratuito, si tenemos en cuenta el pasado gallego e inglés del escritor. Sin embargo, esto pareciera ser contradictorio, siguiendo al propio Cela, quien opina que en España no podemos hablar de raza, sino de casta, en este caso en referencia a la guerra civil y con clara filiación con las ideas de la Falange:

Es ser castizo ... lo más auténticamente español ... , algo de lo más ancestral, tradicional ... ; algo de lo que viene de más atrás. ... Y ahora que ya hemos visto que la casta del héroe no está muerta, podremos explicarnos

³⁴⁸ Considero que la lectura comprensiva, desde el ámbito académico, no puede desdeñar las redes de relación intratextuales, pero tampoco las extra y las metatextuales, teniendo en cuenta que todo discurso participa y es resultado del mundo, al que reconforma en la palabra.

el asombro del mundo ante este gesto nuestro –ante esta gesta hispana–, que aun no se han explicado porque creen, ingenuamente, en lo español de raza y desprecian la casta. (Cela, 1946: 189-192).

En este sentido de tradición, que acaba pareciendo, ante la mirada distante en el tiempo, más costumbrismo que trascendencia, es posible ubicar esta novela, que no causó más revuelo que el meramente local (en este caso, en la provincia de Zamora) o aquel que podemos relacionar en el entusiasmo. Recientemente se ha recordado esta novela, y a este autor, con la siguiente afirmación:

Comulgando en los principios que han regido en los últimos tiempos los comportamientos éticos de nuestro pueblo, Segismundo Luengo continúa la tradición de la novela española pero fiel a la vocación estética de la vida social, y pudiera hacerse una relación de escritores y periodistas zamoranos que piensan en los temas de la realidad social y en revelar los azares del destino humano sin olvidar el encanto. (Villacorta, 2009)

Cela puntualizó su perspectiva (no podremos saber si como una velada ironía o como un pretendido halago) con la afirmación de que esta novela fue espontánea (¿como el burro que tocó la flauta?), que se dio por casualidad, sin intencionalidad. Podría tomarse como algo positivo, en relación a que la novela fluye sin obstáculos, como si hubiera sido escrita de una sola vez, o por el contrario, evidenciar que Cela considera que es una excepción a la regla, una obra cuya calidad es más bien fortuita y no resultado de una decidida y cuidadosa labor.

EL DUERO VENÍA LOCO, DE SEGISMUNDO LUENGO³⁴⁹

El autor de la novela *El Duero venía loco*, se llama Segismundo Luengo, y es zamorano. Segismundo Luengo es un hombre joven, y extraña y dulcemente duro; un hombre atónito ante el universo, que en él resuena como sobre un tambor; un hombre lleno de fe en todo lo que le rodea, de esperanza en todo el amplio mundo de su invención, de caridad hacia los seres, hacia las ideas, hacia las palabras.

La juventud y la dureza, el pasmo y las tres virtudes teologales son buenos cimientos, pensamos, para levantar la imprecisa y hermética pirámide de la novela.

Segismundo Luengo, nuestro autor, ha escrito su novela quizás un poco a pesar suyo y en un estado de ánimo bastante emparentado con el sonambulismo. Es curioso pensar que en la labor literaria, y aun en la artística, la obra realizada en semejantes trances bordeadores del cataclismo, suele crecer, con mucho, más lozana y airosa que el propio proyecto, trazado en fríos instantes de lucidez o intuito, tan sólo, a lo largo de todos los actos su autor.

El caso de Luengo es, precisamente, este segundo caso. *El Duero venía loco* no parece “novela pensada”, sino, por el contrario, “novela adivinada”. Es importante precisar aquí que, para el novelista, más brillantes resultan las dotes del zahorí que las del pensador. Aunque la novela, hoy, se nos presente como una ciencia abierta y jamás como un arte enclaustrado, no debe olvidarse que, aun así, la adivinación es un estrado superior al pensamiento, como superior es, siempre, el descubrimiento a la invención.

³⁴⁹ Publicada en Madrid, en 1948, con prólogo de Camilo José Cela.

De la pura ciencia, del saber abstracto, podríamos decir algo muy parecido si no idéntico: la consecuencia es una elaboración; una intuición, una adivinación, un descubrimiento, un hallazgo, la idea primigenia.

Centrando un poco la cuestión: ¿qué mundo misterioso es este de la novela, que tan difícil resulta: de definir, de concebir, de parir, de hacer crecer? A veces se nos presenta como una diana a la que se tira con los ojos vendados y a muchas leguas de distancia; a veces, como una ola diáfana y misteriosa, capaz de ahogarnos de dulzura, de amor y de sorpresa; a veces, aún, como un esquejito tierno,³⁵⁰ recién herido, donde está encerrado, como sin querer, todo el universo mundo: con sus estrellas fugaces y sentimentales, y sus leones ferozmente enfermos; sus varitas de aromático nardo y sus esposas feamente adúlteras; sus niños triscadores³⁵¹ como cabras del monte y sus viejos leprosos, sus viejos avaros, sus ajusticiados y sus verdugos.³⁵²

Es curioso pensar en la novela a renglón seguido el leer una novela tan atrozmente admirable como *El Duero venía loco*; es curioso y también, ¿por qué no?, un poco desalentador. Lo que desazona al hombre es no saber por dónde camina; su gran tragedia –y el gran regalo que Dios le hizo– no es saber que, indefectiblemente, ha de morir, sino ignorar, a ciencia cierta, cuándo y de qué manera ha de morir.

Hace tiempo que venimos torturándonos con una idea cuya exacta expresión, esa es la verdad, todavía no topamos; no sabemos definir la novela aunque, sin embargo, nos creamos, por lo común, capaces para dis-

³⁵⁰ Del latín *schidiæ*, y este del griego οχιδια, de οχιδιον, astilla. Tallo o cogollo que se introduce en tierra para reproducir la planta.

³⁵¹ Que separan el trigo de la paja.

³⁵² Es probable que remita a la novela, a sus personajes y contexto. No se debe perder de vista que se trata de motivos que Cela, en muchos momentos, hace suyos en textos tan disímiles como el *Pascual*, el *Lazarillo*, *San Camilo* 1936 o en el poema *María Sabina*.

tinguir una novela buena de otra novela mala. No sabemos qué condiciones debe reunir una novela buena –esa gran sorpresa–, pero sí sabemos cuáles son todos los elementos, uno por uno, que integran una novela mala –ese imperdonable fraude.

El porqué o el porqué no de todo esto, lo desconocemos también. ¿Es que lo contrario de lo malo –que en novela sabemos muy bien qué es– no es, precisamente, la bueno? Tampoco lo podríamos asegurar. Lo contrario de una mujer fea, por ejemplo, no es una mujer guapa: lo contrario de una mujer fea –y lo contrario de una mujer guapa– es una mujer corriente y moliente, una mujer vulgar, una mujer del montón.

¿No será la novela una misteriosa trama de azar, de destino y de carácter, como es la vida para Dilthey? El adjetivo misterioso es algo que cabe bien a la novela; la novela, por lo menos, es algo misterioso. Los sustantivos azar, destino y carácter también nos rondan la memoria cuando pensamos en la novela. Lo que la novela no es, desde luego, es algo concreto, algo delimitado, definido, aunque sí algo hermético, como hermético e impreciso es el fondo del mar. Pero sí es, la novela, algo en lo que el destino, que es inexorable, baila de bracete con el azar, que se nos figura como una bolita saltando sobre una rueda loca, mientras el carácter, ese *clown* o ese condenado a muerte que llevamos dentro, se rasga las carnes³⁵³ porque sabe que, pase lo que pase, nadie le ha de poner, si no es vanamente, piedrecitas en su camino, puertas al campo. Y tropezar, de cuando en cuando, también tiene su encanto.

Hace falta tener muchos cientos de años en el chorro de la sangre y en los pliegues del alma para dar –a ciegas y desde muy lejos– con la flecha en el

³⁵³ Por cercanía, *abrírsele a alguien las carnes* se refiere a horrorizarse; en el mismo sentido, también puede ser hipérbole de *rasgarse las vestiduras*, escandalizarse.

ojo de la diana. Por eso la novela es arte de razas ya muy posadas y empobrecidas, de razas de vuelta ya de muchas cosas, atónitas ante el correr sin razón de los tiempos. (El norteamericano Saroyan³⁵⁴ es armenio y el norteamericano Steinbeck³⁵⁵ es medio irlandés, medio germano. Sería curioso remontar la ascendencia de Segismundo Luengo hasta los remotos vacceos.)³⁵⁶

La novela de Luengo ha salido al mundo por casualidad, como por casualidad se levanta el sol cada mañana. Nadie es capaz de escribir una novela como la suya, si no es por pura, por estricta y rigurosa, por matemática y fatal casualidad. Los novelistas han sido siempre muy pagados de sus propias fórmulas de hacer, lo que, bien mirado, no es sino el primer signo de la decadencia, como Dostoievsky decía de la preocupación por la estética. La novela de Luengo se ha hecho a pesar suyo, ya lo dijimos, como un tumor se hace a pesar del cuerpo que lo padece: sin su consentimiento, sin su apoyo, incluso luchando a brazo partido contra su mismo origen.

Los elementos de *El Duero venía loco*, esos elementos sobre los que tan propicios se muestran siempre a caer los críticos y los prologuistas, vienen tan fatalmente marcados por la huella de la predestinación, como los elementos de la flor o del animal, que son tantos y de tal forma, naturaleza y consistencia, que una alteración en su sabio orden crearía el monstruo en lugar del animal o la flor. El animal o la flor, para que los

³⁵⁴ William Saroyan (1908-1981). Nació en Fresno, California, hijo de un inmigrante armenio, propietario de un viñedo y educado como ministro presbiteriano. Fue un reconocido escritor durante el periodo de la gran depresión económica; sus primeras publicaciones las hizo en un diario armenio, *Hairenik*, en 1930, bajo el seudónimo Sirak Goryan.

³⁵⁵ John Ernst Steinbeck (1902-1968). Su ascendencia alemana e irlandesa está más diluida, pero es similar a la que tiene la mayor parte de la población norteamericana. En 1940 recibió el premio Pulitzer por *The Grapes of Wrath* (1939), y en 1962 el Nobel de literatura.

³⁵⁶ Los vacceos (siglo VIII, AC) pueden ser considerados como el primer pueblo, de origen celtíbero, con presencia estable en la Meseta Norte de la península Ibérica. Se extendían por ambas orillas del río Duero, y ocupaban la totalidad de la provincia de Valladolid y parte de las de León, Palencia, Burgos, Segovia, Ávila, Salamanca y Zamora.

admitamos así, como son, arquetipos de toda una especie, precisan de la contrastación con lo que ya fue, con un canon admitido como perfecto o, cuando menos, como medida de lo perfecto. El canon para Luengo, en este caso, y pedimos a los dioses que en todos los que se sucedan, no ha de ser el de sus coetáneos –mal metro–, sino el eterno que hace que las cosas sean malas o sean buenas en un sentido estricto y absoluto.

Segismundo Luengo puso, un día cualquiera, punto final a su novela, con la misma sencillez espantable con que una hembra pone, en el crítico minuto, punto final a la gestación del hijo. Es una razón, no de pura fórmula, sino de férrea y rigurosa fatalidad metafísica.

Después invade el pasmo y, en ocasiones, la saludable desazón. La prueba del tiempo, que Herodoto quería para las producciones literarias, la ha ganado ya *El Duero venía loco*. Antes del viaje, jamás incierto, de las páginas de Segismundo Luengo, sólo cabe la gozosa salutación de la buena ventura.

Que un encrespado mar de opiniones encontradas le cerque, es lo que le deseamos. *El Duero venía loco* no son páginas, afortunadamente para su autor, nacidas para gustar a todos. Al doliente Nietzsche le hubieran arrebatado. A nosotros nos han transportado a puros mundos novelescos, a los remotos planetas de la más verdadera ficción: la que podemos tomar por la vida misma.

Nota a la primera edición de La colmena (1951)

Camilo José Cela consagra su trayectoria literaria con esta novela. No es una exageración, si tenemos en cuenta que es la más referida, sólo después del *Pascual Duarte*, y pensando en su estructura transgresora, más cercana a la narrativa norteamericana que a lo que se hacía (se escribía) en España en los años cuarenta, en la temprana posguerra.

No se trata aquí de analizar esta novela (baste ver los numerosos estudios al respecto recogidos en la Parte documental), sino de puntualizar que Cela establece, sin lugar a dudas, una premisa básica de su posterior y extensa producción novelística: su escritura tiende a ser, su estilo y sus casi inasibles historias: “una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad”. Lo que le interesa al escritor, en 1947 y cincuenta años más tarde (en su pieza parateatral *Homenaje a don Bosco II. La extracción de la piedra de la locura o el inventor del garrote*, último libro inédito que publicó en vida) es mostrar el rostro que nos mira desde el otro lado: no nuestro reflejo, sino quizá la faz de la criatura de Frankenstein, el otro que somos y que hemos creado como seres humanos que pretenden equipararse con la divinidad.

Escribir ha sido (sus libros siguen cobrando sentido en nuestra lectura) para Cela un denodado esfuerzo de quitar la máscara, la ilusión falaz de lo que la realidad debiera ser, o en cierto modo es en el discurso, en la convención, en lo políticamente correcto. No se tiene que estar de acuerdo o disentir del resultado en este aspecto, sino apreciar que de alguna manera lo que pretendió fue sacar a Mr. Hyde a la luz, a la escritura, con la afirmación de que sí, él era el verdadero ser humano: el doctor Jeckyll era sólo la apariencia, el reflejo.

Y como en cada ocasión, esta novela es lo mejor que Cela considera que puede ofrecer como escritor. Lo que no es poco, parafraseándolo. El juicio de la crítica literaria, contemporáneo o posterior, no le resta mérito a su intención, sino que la valida desde el punto de vista de su -literaria, personal y colectiva- voluntad de escribir.

NOTA A LA PRIMERA EDICIÓN DE *LA COLMENA*

Mi novela *La colmena*, primer libro de la serie *Caminos inciertos*, no es otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad.

Mienten quienes quieren disfrazar la vida con la máscara loca de la literatura. Ese mal que corroe las almas; ese mal que tiene tantos nombres como queremos darle, no puede ser combatido con los paños calientes del conformismo, con la cataplasma de la retórica y de la poética.

Esta novela mía no aspira a ser más –ni menos, ciertamente– que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre. Queramos o no queramos. La vida es lo que vive –en nosotros o fuera de nosotros; nosotros no somos más que su vehículo, su excipiente como dicen los boticarios.

Pienso que hoy no se puede novelar más –mejor o peor– que como yo lo hago. Si pensase lo contrario, cambiaría de oficio.

Mi novela –por razones particulares– sale en la República Argentina; los aires nuevos –nuevos para mí– creo que hacen bien a la letra impresa. Su arquitectura es compleja, a mí me costó mucho trabajo hacerla. Es claro que esta dificultad mía tanto pudo estribar en su complejidad como en mi torpeza. Su acción discurre en Madrid –en 1942– y entre un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices, y a veces, no. Los ciento sesenta personajes* que bullen –no corren– por sus páginas, me han

* N. del E. Se trata de un cálculo muy modesto por parte del autor; en el censo que figura en el presente volumen José Manuel Caballero Bonald recuenta doscientos noventa y seis personajes imaginarios y cincuenta personajes reales; en total, trescientos cuarenta y seis.

traído durante cinco largos por el camino de la amargura. Si acerté con ellos o con ellos me equivoqué, es cosa que deberá decir el que leyere.

La novela no sé si es realista, o idealista, o naturalista, o costumbrista, o lo que sea. Tampoco me preocupa demasiado. Que cada cual le ponga la etiqueta que quiera: uno ya está hecho a todo.

Sobre las artes de novelar (mayo, 1952)

El punto de partida de quien escribe (y de quien realiza la crítica, inmediata o académica) tiene que ver con cuestionar cuál es la función de la literatura. Cela no propone una respuesta clara, ni mucho menos, pero al menos plantea una serie de premisas a partir de las cuales podemos pensar qué es hacer literatura, en este caso concreto, escribir novelas. El siguiente paso, la conclusión reflexiva y categórica que debería venir a continuación, queda en el aire, para que busquemos completarla o la dejemos abierta.

La literatura, la novela, se realiza a partir de la aprehensión de un conjunto de fragmentos de la realidad que simulan ser un todo, coherente, ordenado, funcional. “El novelista acota una o equis parcelas de vida, le aplica, para su disección, un tecnicismo que necesita conocer fundadamente”: el tecnicismo es la forma *novela*, convención o invención pero, al cabo, función que estructura el modo en que se organiza el discurso.

La novelística, sin embargo, no debiera caer (siguiendo el pensamiento celiano) en la narración gratuita o claramente tendenciosa (lo que la aproximaría al panfleto); el compromiso, la más de las veces, se incluye de manera forzosa en demérito de la calidad estética o de la historia. Menciona, como de pasada, las novelas de tesis, a las que desprecia sin ambages, pero que en muchos sentidos:

La novela realista de tesis fue ... la fórmula novelesca que acabó por imponerse como más apta para expresar las necesidades estéticas ... , necesidades compuestas de realismo, exigencia de utilidad moral -y social- del

arte, debate ideológico y posicionamiento ante la transformación histórica de España. (Romero Tobar, 1998: 425)

En el extremo opuesto, podríamos referir los fallidos intentos de la exploración interior de la *nouveau roman*. Al cabo, ni una ni otra opción (la primera con la expresión la más de las veces maniquea del compromiso; la segunda construida sobre la pretendida indiferencia a los personajes, a lo social y humano) satisfacen la idea de Cela, preocupado por la experimentación formal (en relación al estilo y a la conformación de la historia) pero siempre con la claridad meridiana de cuál es el mundo sobre el que le interesa escribir, a pesar de su crudeza, de su asomarse debajo de la máscara del ser humano civilizado, para apreciar su lado más próximo a lo primario, instintivo, quizá animal.

No se trata, lo indica explícitamente –y en esto coincide con su opinión expresada en otros sitios–, de la “muerte del género”, sino de su renovación, más allá de sus primeros y vacilantes pasos en el siglo diecinueve: la novela se renueva, otra vez más, para encontrarse de nuevo con el camino por hacer, en el contexto de una posmodernidad (tecnológica, burocrática, neoliberal) que aún está por escribirse.

SOBRE LAS ARTES DE NOVELAR

Convendría saber, para no perdernos en el dédalo cuya clave ignoramos, cuál es la función de la literatura. Tampoco nos vendría nada mal poder medir y pesar los quilates del posible material literario, poder valorar la argamasa con la que intentamos levantar nuestro edificio. Y puestos a pedir, ¿por qué no aclarar, hasta donde nos fuera hacedero, qué suerte de rara actividad es la nuestra, la de los escritores? Sólo después –pienso– nos sería dado entrever si el arte de la novela es, paradójicamente, una ciencia o, milagrosamente, una pura y quebrada y rigurosa casualidad.

Para Carlyle, el escribir es lo más milagroso de cuanto el hombre haya podido imaginar. Quizá no sea más que una milagrosa maldición. Para Goethe, el escribir es un ocio muy trabajoso. Quizá un ocio que nos haga morir con la espantosa mueca del hombre que reventó trabajando dibujada en la hierática e inexpresiva faz del corazón.

El singular oficio del escritor podría compararse al desalentador juego de la gallina ciega,³⁵⁷ en el que el actor se desespera danzando ante un riente coro de invisibles y fantasmagóricos espectadores. Escribir es interesar –decía Delille–,³⁵⁸ pero el interés que podamos hacer latir, asustado como el repique de una tímida campanita en un desierto inmenso, nos lo oculta, para mayor desorientación, la venda que nos cubre los ojos, esa argamasa de la que hablaba: la prosa, que da una

³⁵⁷ Juego de muchachos, en que uno, con los ojos vendados, trata de atrapar a otro y adivinar quién es; si lo logra, pasa el atrapado a ocupar su puesto.

³⁵⁸ “Mais n’allez pas non plus toujours peindre et décrire: / Dans l’art d’intéresser consiste l’arte d’écrire / Souvent dans vos tableaux placez des spectateurs, / Sur la scène des champs amenez des acteurs; Cet art de l’intérêt est la source féconde.” (Delille, 1833: 265-266)

idea pobre, o el verso, que la da inexacta. Y hemos dejado hablar a la gallina ciega y atormentada que se llamo Ángel Ganivet.

¿Y novelar? Novelar es morir poco a poco sobre el polvoriento camino que no lleva a ningún lado. Y sonreír, para mayor escarnio del mundo, al recibir las estocadas de los tirios que juegan con la baraja marcada, porque son los que jamás pueden perder, y de los troyanos que saltan a la palestra,³⁵⁹ con las armas que prohíben los códigos del honor, porque son, según las leyes dictadas por ellos mismos, los que siempre, pase lo que pase, tienen que ganar.

Novelar es desarraigarse, salir andando con las raíces al aire y después dejarse devorar por el primer mentecato con el que nos tropecemos. Y, además, saberlo y no resistirse.

No basta -hoy- con un entendimiento puramente artístico de este *harakiri* que resulta el menester de novelar. El genio eleva a la ciencia a las altas nubes del arte, pero el artista sin genio no es sino un defraudador, un contrabandista. Para él buenos son los premios, las novelitas de tesis³⁶⁰ y toda la varia suerte de zarandajas que los hombres han venido inventando para intentar ahogar al hombre, eso que se llamó en felices tiempos la medida de todas las cosas.

El novelista no sabe a dónde va. A la aguja de la brújula que marca el norte a su pesar, le sucede lo mismo. El novelista acota una o equis parcelas de vida, le aplica, para su disección, un tecnicismo que necesita conocer fundadamente, y espera a que salga con barbas para llamarle San Antón o a que no para decirle la Purísima Concepción.

³⁵⁹ Del latín *palaestra*, y este del griego παλαίστρα, der. de παλαίειν, luchar. Tomar parte activa en una discusión o competición públicas.

³⁶⁰ En una novela de tesis predomina la idea sobre la acción y generalmente hay un propósito docente y hasta polémico: el autor combate por sus ideas y mueve de capricho sus personajes para llegar a resultados preconcebidos.

En la ciencia, como en la vida y en la muerte, no caben subterfugios. En el arte, como en el amor, sí. De lo que se trata es de poder escindir, con precisión, los conceptos y no confundir al amor con las alteraciones del sistema nervioso. Tomar el rábano por las hojas no es actitud permisible al novelista, que tiene que empezar por saber qué es el rábano y qué son las hojas. Jorge Santayana, en sus *Pequeños ensayos*,³⁶¹ afirma que la función de la literatura es convertir los sucesos en ideas. Esta conversión, esta transformación, en modo alguno deberá entenderse que se puede alcanzar por medios exclusivamente artísticos o, lo que viene a resultar lo mismo, intuitivos y no deliberados. La crisis de la literatura estriba en que no consigue someter a su imperio a los medios técnicos que nuestro tiempo le ofrece. Más allá del monólogo interno de Faulkner, por ejemplo, al que puede llegarse exclusivamente con talento y sin necesidad de ningún otro ingrediente más, se levanta, como una ingente montaña, el ignorado mundo de la objetividad rigurosa, que es un hueso difícil de roer con las muelas del arte, pero al que algún día, si la novela no se ha de estancar, habrá que hincarle el diente de la ciencia.

El novelista -hoy- tiene la obligación de desentenderse de Madame Bovary³⁶² y el deber de prestar atención, mucha atención, al Lazarillo.³⁶³ Han dejado de ser problema novelesco por dilucidar las esposas casquivanas,³⁶⁴ sentimentales y soñadoras, pero sigue vigente el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años.

³⁶¹ Jorge Santayana (1863-1952). Filósofo y escritor. De origen español, vivió y desarrolló su obra en Estados Unidos. Se le recuerda por su frase "Aquellos que no recuerdan el pasado, están condenados a repetirlo", en *La vida de la razón* (1958).

³⁶² Modelo de la novela realista francesa (Gustave Flaubert, 1857), se considera su culmen y al tiempo su final.

³⁶³ *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), ejemplo de narrativa picaresca del Siglo de Oro español, al que Cela quiere remitirse.

³⁶⁴ Infieles (la definición de la RAE es de poca utilidad, además de machista: "Mujer que no tiene formalidad en su trato con el sexo masculino").

Actualizar los temas que no han envejecido y vivificar la savia de los mitos eternos, es el menester que ha de ocupar al novelista contemporáneo si el novelista contemporáneo no quiere caer en el inmenso frigorífico que, como la noche a los gatos, a todos pinta de pardo por igual.

Si de lo que se trata es de pasar el rato –subfunción que suelen asignarle a lo literatura todos sus detractores y gran parte de sus cultivadores– huelga todo lo que venimos diciendo, mejor o peor. Pero es posible también que de lo que se trate sea de algo más, aunque ese algo más tenga tantos nombres que no nos atrevamos a asignarle ninguno.

Las artes de novelar se dibujan, cada día que pasa, con mayor precisión que el anterior, como los esfuerzos de dos o tres novelistas en el mundo por trabajarlas con un entusiasmo y una fe que se salen de la órbita artística. A la física, con Planck, con Schrödinger, con Heisenberg y aún antes, le pasó lo mismo.

El divino sonámbulo de Ortega ya no sirve: sirvió. El zahorí, en la novela, cambia su varita de avellano por una instalación de radar.

Y esto no es la muerte del género. Es, quizá, su nacimiento. Con Galdós, la novela no había salido de su etapa intrauterina.

Prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo (1953)

En este prólogo se lleva a cabo un recuento de cinco distintas exploraciones, búsquedas de la forma adecuada para construir la novela celiana. Lo curioso del caso es que son experimentos que difieren entre sí mucho más de lo que lo hacen las novelas posteriores, por lo que es posible concluir que, al cabo, Cela encontró su voz.

Muchas veces se ha referido que Cela ha optado por la salida fácil (§1.3: 42) al sugerir que quizá definir la novela por el subtítulo de la portada sea la mejor solución. No deja de haber ironía (recordemos que en la época era común referir de este modo el género de una obra) y al tiempo constatación de las presiones y del poder que se ejerce desde las editoriales, de cara al mercado del libro. Además, la crítica es la que parece condicionar o guiar los cambios de temperamento literario del escritor, de acuerdo con sus propias palabras. Ya habíamos visto (§ Estética de la novela en Miguel de Unamuno) que una de las obsesiones celiana era la búsqueda de la propia voz, de su narrativa; convergen, de este modo, las inclinaciones de la crítica inmediata adversa a las novelas celianas –con argumentos o por simple postura negativa– y la intención de Cela como escritor en la búsqueda de su propio lenguaje (estilo y modo de narración). Esto es posible porque, al cabo,

... como sabemos por experiencia histórico-literaria, la vida literaria tiene su propio *tempo* y se organiza fielmente rompiendo y condicionando este círculo mercantil, no podemos ignorar que ... la infraestructura editorial española está teniendo mucho que ver en la creación de determinado pú-

blico literario [y de una crítica] y en el condicionamiento de la propia creación literaria ... (Chicharro Chamorro, 2004: 150)

Las diferentes formas que desarrolla Cela son las siguientes, de acuerdo con su ensayo: el *Pascual Duarte*, “una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una intensa vida”, escrita en el entendido de lo que la España rural era o había sido, y prácticamente cuando aún retumbaban las bombas del final de la guerra.

La siguiente novela, *Pabellón de reposo*, se opone al *Pascual* en tanto narración de lo íntimo, sin grandes sobresaltos. “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”. El resultado es casi un retrato, donde las cosas cotidianas aparecen congeladas (narradas en primera persona, pero se trata de un conjunto de voces independientes), como si no hubiera nada que tuviera vida más allá del texto literario.

Se criticó entonces a Cela que no tratara temas propiamente *españoles* en sus novelas –pareciera que repetir los arquetipos o situar en la geografía peninsular crea una literatura que se puede reconocer como nacional. El escritor optó por rescatar y recrear uno de los personajes emblemáticos de la picaresca, el *Lazarillo*, que corresponde con el periodo de los Siglos de Oro, cuando llegó a su auge el perdido y añorado imperio de Felipe II, donde no se ponía el sol.

Parecía que a Cela, de acuerdo con él mismo (afincado y adoptado, de alguna manera, por Madrid), le hacía falta narrar la ciudad: ahí, en esa tesitura de ida y vuelta, escribe y publica *La colmena*, polifonía de personajes y posturas, confesión del mundo de Madrid que no puede escapar de sus aspectos más terribles, donde no hay un personaje protagonista.

Y al cabo, en 1953, en *Mrs. Caldwell* opta por la segunda persona. Cada uno de los intentos tiene sus pros y sus contras, si bien los logros narrativos son más positivos que los yerros. Al menos por lo que atañe a su quehacer, “El deber del escritor es seguir escribiendo”; Cela ha hecho persistir esta sentencia a lo largo de muchas obras de toda índole publicadas a lo largo de cinco décadas.

PRÓLOGO A *MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO*

Algunas palabras al que leyere

He coleccionado definiciones de novela, he leído todo lo que sobre esta cuestión ha caído en mis manos, he escrito algunos artículos, he pronunciado varias conferencias y he pensado constantemente y con todo el rigor de que pueda ser capaz sobre el tema y, al final, me encuentro con que no sé, ni creo que sepa nadie, lo que, de verdad, es la novela. Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse, fuera la de decir que “novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra *novela*”.

No voy a hablar aquí de que, en hipótesis, la novela es un documento, un espejo, una cámara tomavistas.³⁶⁵ Tampoco voy a aludir para nada a la teoría del ambiente, o a la de la técnica, o a la del argumento. La novela es siempre una concreta realidad y nunca una figuración y, por otra parte, estas son cosas cuyo planteamiento es sobradamente conocido y cuyas conclusiones son sobradamente vagas e imprecisas. Una novela puede ser y no ser todo eso y aun muchas cosas más; puede pertenecer a ésta o a la otra escuela, o a una escuela que esté todavía por inventar, y ser una magnífica novela o una novela calamitosa,³⁶⁶ que es lo más frecuente.

A mí me parece que para el novelista es peligroso encorsetarse³⁶⁷ en una manera determinada y creer que son malas todas las demás. Por lo menos, yo he intentado, hasta donde he podido, todo lo contrario:

³⁶⁵ Cámara cinematográfica portátil.

³⁶⁶ Infeliz, desdichada.

³⁶⁷ Figurativamente, meterse en un corsé (del francés *corset*, prenda interior armada con ballenas usada por las mujeres para ceñirse el cuerpo desde debajo del pecho hasta las caderas), es decir, limitarse, ceñirse a parámetros rígidos.

creer que todas las formas son igual de buenas o igual de malas, y que lo que prevalece, a la postre, es el talento del escritor, suponiendo que los escritores puedan ser capaces de tenerlo, cosa que más bien me inclino a no admitir.

Esta *Mrs. Caldwell* es la quinta novela que publico y la quinta técnica de novelar –¡qué horrorosa y pedantesca expresión!– que empleo. En *La familia de Pascual Duarte* quise ir al toro por los cuernos y, ni corto ni perezoso, empecé a sumar acción sobre la acción y sangre sobre la sangre y aquello quedó como un petardo. Los novelistas de receta, al ver que había tenido cierto buen éxito, el cierto buen éxito que pueda tener un libro en un país donde la gente es poco aficionada a leer, empezaron a seguir sus huellas y nació el tremendismo, que, entre otras cosas, es una estupidez de tomo y lomo, una estupidez sólo comparable a la estupidez del nombre que se le da.

En *Pabellón de reposo* 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 por 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 calendario que pudiera averiguarse por las terapéuticas empleadas con mis marionetas), *Pabellón* fue mi prueba pacífica, mi expe-

rimento pacífico, o dicho de otra manera, mi experimento por el segundo camino, mi segunda prueba.

En mi *Lazarillo* –el libro se llama nada menos que *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, título que me parece algo largo para citar así– probé a actualizar o a intentar actualizar, no ignorando todos los riesgos y peligros que esto tiene, uno de los más antiguos, bellos e ilustres mitos de nuestra literatura clásica: el del criado de cien años, el pícaro que vive de milagro e incluso por pura casualidad. Creo que, como ejercicio, puede ser provechoso para el escritor, si se tiene algo de suerte. Se navega siempre un poco bordeando el pastiche,³⁶⁸ bien es cierto, pero también se aprenden muchas cosas que pueden ser de utilidad.

El *Lazarillo* lo escribí porque quise –cuando el escritor rompe a escribir lo que quieren los demás, empieza a dejar de serlo–, y también porque de *Pabellón* se dijo algo paralelo, digamos paralelo, a lo que se comentó del *Pascual Duarte*: sí, sí, eso está muy bien, o relativamente bien, claro está, pero donde hay que ver al autor es en un tablado español³⁶⁹ y no en un escenario abstracto, que lo mismo puede ser de aquí que de otro lado cualquiera. Bueno. En el *Lazarillo* desbrocé, para mi particular andadura, un nuevo camino en mi predio y, por lo menos, me entretuve.

Del *Lazarillo* se opinó (no vengo diciendo más que parte de lo malo; lo bueno es algo que no interesa más que a mi mujer, a mi editor y, muy relativamente, a mí), que sí, como siempre, que si tal y que si cual, pero que el campo, antes y ahora el campo, y que a ver cuándo me atrevía con la ciudad. En vista de eso, di un viraje y escribí *La colmena*. Nunca agrade-

³⁶⁸ Del francés *pastiche*. Imitación o plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente.

³⁶⁹ Por escenario, en el contexto de la cultura española.

ceré bastante a mis enemigos la cantidad de sugerencias que me brindan, a pesar de su escasa imaginación.

La colmena es la novela de la ciudad, de una ciudad concreta y determinada, Madrid, en una época cierta y no imprecisa, 1942, y con casi todos sus personajes, sus muchos personajes, con nombres y dos apellidos, para que no haya dudas. En los juicios que *La colmena* despertó, juicios no siempre mantenidos, por cierto, en el piano de la rigurosa objetividad que requiere la crítica literaria, se barajaron, con frecuencia, cartas marcadas, naipes que hacían posible, e incluso fácil, la flor del fullero.³⁷⁰ Leal a mi manera de ser, que no sé si es buena o mala, pero que, en todo caso, es mía y no tengo otra, paso, como sobre ascuas, por encima de esta cuestión. El deber del escritor es seguir escribiendo; es también, su único premio.

Mrs. Caldwell, y llegamos a mi quinta y por ahora última novela,* me enfrenta con un mundo cuya manera de tratarlo, de tratarlo por mí y en este caso, va a encontrar el lector, si quiere hacerlo, poco más adelante. Sería mala idea –la mala idea del espectador de películas policiacas que dice en voz alta quién es el criminal, si el doctor, el marido o el criado– meterme ahora en el berenjenal³⁷¹ donde pueda estar escondida la clave de mi libro, si es que mi libro, cosa que no creo, tiene clave alguna.

Pero de todo lo dicho, el sufrido lector aun no habrá podido colegir sino que, en mis cinco novelas, hubo, sí, cinco temas, e incluso cinco decorados diferentes, pero no, en modo alguno, cinco preocupaciones dispares o, como decía antes y vuelvo a pedir perdón, cinco técnicas de novelar.

³⁷⁰ Hace flor quien junta tres de un palo. Entre fulleros (sinónimo de jugadores de cartas, tramposos, tahúres), flor es también trampa y engaño que se hace en el juego. Se habla de *armada* a la flor que el fullero lleva hecha en el naipe.

* N. del E. Con posterioridad, CJC ha publicado *La catira*, novela de ambiente venezolano.

³⁷¹ Embrollo, jaleo, lío.

Hasta qué punto pudiera ser esto así, es conclusión que cae fuera de mi competencia. No se olvide que mi papel no pasa de ser el del ponente que informa, el del testigo que quizás sea un testigo de excepción, pero que, en caso alguno, es el juez que resuelve y falla.

Pascual Duarte es una novela lineal, escrita en primera persona, que abarca toda una intensa vida.

Pabellón de reposo es más bien una novela ensamblada, como los pisos de parquet, escrita también en primera persona, desde los diversos ángulos de cada uno de sus personajes, y en la que no se atiende sino a los estertores, a las últimas luces de cada candil.

En el *Lazarillo*, una novela calendario, sigo con la primera persona y me ocupo del despertar de mi pícaro hasta su oficial consideración de hombre, hasta su entrada en el cuartel para servir al Rey.

En *La colmena* salto a la tercera persona. *La colmena* está escrita en lo que los gramáticos llaman presente histórico, que ya asomó, si bien tímidamente, en algún pasaje de mi obra anterior. *La colmena* es una novela reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piecitas que se precisan las unas a las otras para que aquello marche. En *La colmena* no presto atención sino a tres días de la vida de la ciudad, o de un estrato³⁷² determinado de la ciudad, que es un poco la suma de todas las vidas que bullen en sus páginas, unas vidas grises, vulgares y cotidianas, sin demasiada grandeza, esa es la verdad. *La colmena* es una novela sin héroe, en la que todos sus personajes, como el caracol, viven inmersos en su propia insignificancia.

En *Mrs. Caldwell* intento, hasta donde pensé que pudiera hacerlo sin riesgo de confundir al lector, la segunda persona. Pero, en fin, de *Mrs. Caldwell* ya hablaré cuando vayamos por su segunda o tercera edición; se tiene

³⁷² Capa o nivel de una sociedad.

mayor frialdad, mayor sinceridad, mayor aplomo, con los libros ya a cierta distancia, que con los libros recién cocidos y recién puestos en el escaparate, todavía calientes, como las aromáticas y casi animales barras de pan de las tahonas.³⁷³

Y esto es todo, o parte, de lo que hoy he probado a decirles. Pido al lector cierta indulgencia para conmigo. A estas gentes que ahora me rodean** sin explicarse demasiado qué rara suerte de ganado soy, no se lo hubiera podido contar. No dudo que el lector, si es amigo, habrá de saber comprenderlo así.

³⁷³ Del árabe hispánico *aṭṭahúna*, y este del árabe clásico *aṭṭāhūn[ah]*, molino. Lugar donde se hace el pan.

** En Navaceda, en la Sierra de Credos, un día de julio de 1952 en que fui a pescar truchas al Tormes y tuve que quedarme en la posada, una posada que se llama, nada menos, que Estancia del Almanzor, porque llovía a cántaros, escribí estas líneas y gané cerca de seis duros al *gilé* a unos arrieros: unos arrieros que ignoraban con qué extraño sujeto se estaban jugando los cuartos.

Tobogán de hambrientos (1962)

De nueva cuenta en este ensayo el escritor se pregunta qué es eso que llamamos, por no tener otra expresión mejor, *novela*. Como género sus límites y alcances se modifican constantemente, y Cela acepta su, cada vez más evidente, convencionalidad. La convención podemos apreciarla como una:

... compleja regla social que está compuesta por una serie de indicaciones normativas, [de la que participan] todos los participantes comunicativos ... en el sistema (Benet y Burguera, 1994: 68)

Críticos y editores, escritores y público lector *convienen* (en cada momento histórico, en cada cultura) qué es novela de acuerdo con un amplio conjunto de variables y condiciones, no estricta ni necesariamente literarios. La pretendida *libertad* del escritor para decidir qué escribir, qué tipo de novela hacer, no es del todo cierta, es *relativa* en tanto depende de una tradición, de una práctica, de una cultura, una lengua, etcétera. Cualquier intento de clasificación, necesaria desde el punto de vista metodológico, es inútil si no es capaz de ser flexible, adaptarse a los cambios de la literatura, como los de cualquier otra manifestación cultural.

La novela es justamente un modelo flexible, que se adapta a diferentes estructuras, teniendo en cuenta que contenido y expresión son indivisibles; lo difícil siempre resulta, en la creación, la adecuada interrelación, el preciso hallazgo de la forma adecuada para expresar lo que se quiere.

TOBOGÁN DE HAMBRIENTOS
(prólogo al libro que así se llama)

Si supiera qué cosa es la novela, podría argumentar aquí el porqué estas páginas que hoy publico son –o distan mucho de ser– una novela. Pero acontece que, por más que pienso, ignoro –por lo menos de una manera científica y de fiar– cuáles son las lindes del género, quizás porque cada día que pasa veo más clara la convencionalidad –y consiguientemente, la ineficacia– de la clasificación que venimos usando para parcelar el movedizo suelo literario, el violento –y por ende imparcelable– torrente de la literatura. Sólo una cosa sé: la literatura es la vida misma, no ya su crónica artística o emocionada, y sólo otra cosa intuyo: vestir a la literatura con chaquetas y pantalones de confección –e incluso con chaquetas y pantalones lujosos y a la medida– es vano propósito porque la literatura, al final, sale por el arbitrario registro de la mala crianza y se baja los pantalones a destiempo o se presenta, ¡qué descaró!, con la chaqueta al hombro y el culo al aire. Entonces, cuando la literatura se enseña de esa guisa, ¿qué es lo que procede hacer? La respuesta es obvia; quemar los tratados de preceptiva y esperar a que a alguien se le ocurra una ordenación más lógica de las cosas. El que hoy la ignoremos, no significa que no exista.

Probablemente, la novela requiere un armazón, un esqueleto que le reparta las carnes airosamente y con bien medido equilibrio. Esto que ahora se me viene a los puntos de la pluma, sin embargo, tampoco lo tengo por artículo de fe. Cada vez me siento menos dogmático y más inclinado a

revisar, cada mañana, lo que pienso y lo que piensan los demás, y cada vez me veo menos dispuesto a admitir soluciones preconcebidas o actitudes de vademécum. No obstante –y a los solos efectos de mi argumentación de hoy– sí podría señalar que el esqueleto que suele querer verse embutido en la novela ha de ser, como el esqueleto del hombre y, en general, el de los vertebrados superiores, un algo armónico y estructurado, una máquina o un ingenio en el que las piezas y sus movimientos hayan de responder a un fin, no ya previsto, sino incluso usual. Se viene llamando usual a la manera de comportarse –y de crecer y de tener repartida la osamenta– el hombre, el caballo o el tigre, a diferencia de la del lagarto, la rana o la culebra –y aun el pájaro– que, ante los viciados ojos de los espectadores, se comportan de una manera extraña aunque para ellos resulte, de toda evidencia, natural.

Esto no quiere decir que no deba admitirse más novela que aquella que cobra forma de hombre, de caballo o de tigre, puesto que es palmario que, a su lado, coincide la novela, no por extraña menos cierta, que adopta forma de lagarto, de rana, de culebra o aun de pájaro. Esta novela inusual es lo que todavía nos resistimos todos –deformados por la preceptiva– a admitir como tal novela, aunque resulte cierto que no sabemos con qué otro nombre bautizarla. Decir que todo lo que rebasa el tamaño del cuento y la novela corta y está escrito en prosa narrativa es una novela, quizás resulte pueril (aunque no tanto como a primera vista pudiera parecer), pero no lo es menos querer fijar el género con criterio de entomólogo y buscarle unas fronteras incapaces de seguir, por excesivamente rígidas, la cambiante estructura y la huidiza esencia de la novela.

La novela precisa de un esqueleto –usual o inusual, de hombre o de

rana- que, en todo caso, cuadre a sus intenciones y tamaños. La novela, con frecuencia, falla por falta o sobra de armazón, por desproporción con el andamiaje que la sustenta, lo que le acarrea debilidad o la convierte en un monstruoso osteoma.³⁷⁴ Una novela, si tiene cuerpo y hechuras de elefante, se viene abajo si la mantiene -y ni la mantiene siquiera- un esqueleto de conejo. En el caso inverso, esto es, en el ambicioso supuesto de que el propósito -la armazón- sea mucho más soberbio que la escasa carne de que disponemos para cubrirlo, la novela se queda en fantasmal osario,³⁷⁵ tendencia peligrosa.

Debemos admitir la novela con esqueleto de conejo siempre que la carne con que queramos vestirlo sea la necesaria a su propio ser y a su intención: el *Lazarillo* por ejemplo. Como, naturalmente, ni podemos pensar que no sea novela aquella que, con esqueleto de elefante, tenga las carne justas que precisa y en su debido orden: *La montaña mágica*, pongamos por caso. Ahora bien: no basta con que las carnes con las que hayamos de recubrir el hueso sean bastantes (tampoco más) sino que es preciso que, de paso, sean las oportunas en consistencia, calidad, sabor, etc. La ternura -citemos al azar tres o cuatro ingredientes literarios-, o la violencia, o la crueldad, o la emoción, requieren ser distinguidas por carnes de diferente temple; con frecuencia, los comentaristas, si vuelven la espalda a esta realidad o si no parten del axioma de que esta realidad existe y tratan de buscarla, se confunden de medio a medio y con la peor y más soberbia de las confusiones: aquella que, como el sarampión, es contagiosa. Por no haber querido distinguir, algunos comenta-

³⁷⁴ Del griego ὀστέον, hueso, y -oma. Tumor de naturaleza ósea o con elementos de tejido óseo.

³⁷⁵ Del latín *ossarĭum*. En las iglesias o en los cementerios, lugar destinado para reunir los huesos que se sacan de las sepulturas a fin de volver a enterrar en ellas.

ristas ligeros, la carne que manejo, se me achacó (aunque sin entusiasmo, es cierto) que me río de la miseria. Ni merecería la pena esforzarse en atajar tan craso error:³⁷⁶ de lo que me río –y a violentísimas y desaforadas carcajadas– es del tibio mundo pequeñoburgués que acuna y hace posible esa misma miseria que le espanta y sobre la cual se alza.³⁷⁷

Si las cosas estuvieran maduras –y distan mucho de estarlo– no hubiera tenido inconveniente alguno en llamar novela a mi *Viaje a la Alcarria* (como hizo Gallimard en la edición francesa,³⁷⁸ aunque quizás por otras razones),³⁷⁹ libro de narración que a los rayos X enseñaría un esqueleto de pájaro, probablemente de mirlo. Si no lo hice, fue para no complicar las cosas más de lo que están.

En estas páginas de hoy, el esqueleto que las sustenta es de culebra. No es mía la culpa de la afición que tengo (y que sí reconozco como mía) a coleccionar esqueletos dispares. Este *Tobogán de hambrientos* quizás no sea una novela para los legalistas de la preceptiva, aquellos que sueñan con matar a la literatura para ver si se está quieta de una vez y se deja estudiar con sosiego. A ellos quisiera rogar que inventaran un nuevo género (o una nueva denominación, que lo anterior sería demasiado pedir) o que, alternativamente, se decidieran a sentenciar que este libro mío no tiene nada

³⁷⁶ Que no tiene disculpa.

³⁷⁷ Se trata de la misma burguesía (que no quiere ver el mundo que la rodea, que niega su existencia, que sobrevivió a la guerra y sustentó la dictadura) que ya había descrito, con precisión milimétrica, María Teresa León: “Ligeramente tiesa dentro de su corsé-guante, la burguesía española guardaba media pierna dentro de las sacristías católicas y de los ritmos feudales. Vivía pobre, arrinconada en unas alcobas de aromas fuertes, levantadas las cortinas por floripondios hasta las guardamalletas, abrumada de insignificancia, cursilería, mediocridad, imprevisión.” (León, 1933: 2).

³⁷⁸ *Voyage en Alcarria*, 1961, Paris: Gallimard.

³⁷⁹ Justo esta consideración de Cela es la que echa por tierra las absurdas consideraciones en torno a la *veracidad* de su relato de viaje, el cual realizó acompañado por el fotógrafo Karl Wlasak y su amiga Conchita Stichaner. Una mujer de Pareja aseguró que narraba un diálogo imposible con su hermano, un niño con parálisis cerebral... perdía de vista que no hay, no debiera haber *imposibilidad* alguna en la narración literaria. *Viaje a la Alcarria* es ficción, no crónica de sucesos.

que ver con la literatura, supuesto tampoco improbable.

Tobogán de hambrientos pudiera clasificarse como cuento larguísimo, si admitiéramos que el sustantivo y el adjetivo no se destruyen y neutralizan recíprocamente. La idea inicial de estas páginas brotó de mi pensamiento de que en esta vida todo está ligado y concatenado de forma que no queda jamás ni una pieza suelta: todas las cosas tienen un número –dijo, hace ya la mar de años, Filolao.³⁸⁰ El ejemplo de las cerezas es muy socorrido aunque, de paso, quizás ahora nos resulte también insuficiente: los hombres y los acaeceres están mucho más ligados entre sí que las rabilargas y arracimadas cerezas del frutero.

Hace ya algunos años, en 1948, publiqué “El cuento de la buena pipa”,³⁸¹ breves páginas en las que la acción pasaba de mano a mano como la antorcha en las carreras olímpicas de la Grecia antigua; fue una experiencia curiosa y que me resultó tan entretenida como aleccionadora. En aquel cuento latía ya –¡y yo sin saberlo!– el embrión del libro que hoy ofrezco. Ni estirado ni hinchado (malas técnicas) sino desarrollado y crecido, aquello –y todo lo que se le añadió– es esto de hoy. De ahí que le suponga esqueleto de culebra, un esqueleto –a lo que me imagino– sin demasiadas ramificaciones y con sus doscientas vértebras puestas en fila india. Claro es que como el libro se estructura en forma anular, de modo que cada una de las cien primeras vértebras se corresponda –si bien en

³⁸⁰ Filolao (480 AC). Discípulo de Pitágoras, fue un filósofo y matemático que concebía un universo regular, predecible y aritmético (mensurable) en el cual giran planetas y astros alrededor de un fuego central, Hestia.

³⁸¹ Cuento de tradición oral de nunca acabar (que tiene variantes y puede ser del gallo pelado, del pan y pimienta, del gallo capón, etcétera):

– ¿Quieres que te cuente el cuento de la buena Pipa?

– Sí.

– Yo no digo que digas que sí, sino que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa.

– Cuéntalo.

– Yo no digo que digas cuéntalo...”

sentido inverso- con cada una de las cien últimas (la una con la doscientas y, doblando el texto por la cintura, la cien con la ciento una, etc.) de él pudiera decirse que, más que de culebra de carne, de lo que tiene el esqueleto es de culebra de mazapán, de rueda de mazapán de Toledo (el de casa Telesforo, en la plaza de Zocodover, es muy recomendable),³⁸² con lo que la idea del espinazo en fila india no queda ya exacta del todo. Tampoco me parece difícil entender lo que quiero decir.

Estas páginas tuvieron muchos títulos provisionales hasta que me decidí por el que dejo, y que es el que me parece más apropiado al resbaladizo sentimiento de hambre (no física sino moral) de la turbamulta de personajes que actúan en su antiheroico y doméstico escenario. “El cuento de la buena pipa”, aunque pudiera inducir a confusión, fue el primero de ellos, si bien pronto lo substituí, en respetuoso recuerdo de aquel lejano embrión, por el de “El huevo”. A “El cuento de la buena pipa”, en esta su nueva singladura, pensaba haberlo subtitulado “Calcos y tatuajes del natural”. William Harvey, en su *Exercitationes de generatione animalium*,³⁸³ parte del principio fundamental de que todo ser vivo sale de un huevo. *Omne vivum ex ovo* hubiera sido, sin duda, un bello lema y mi gusto por los lemas es algo que no debo ni ocultar. Sin embargo, “El huevo” me pareció un título demasiado en broma y lo deseché. Entonces se me ocurrió uno muy largo y poético pero absolutamente impracticable, porque no había forma de imaginarse que el presunto

³⁸² Este reconocido obrador de mazapán y pastelería cerró el 15 de marzo de 2006, justo cuando cumplía dos siglos desde su fundación por Juan Sánchez Martínez. El sitio debía su nombre a Telesforo de la Fuente, esposo de la nieta del fundador.

³⁸³ *Exercitationes de generatione animalium: quibus accedunt quaedam de partu: de membranis ac humoribus uteri: et de conceptione* (1651), Amstelodami. William Harvey (1578-1657), fisiólogo inglés que, a partir de una observación sistemática, estableció cómo funciona el sistema circulatorio. Como embriólogo, a partir de la observación del pollo y algunos animales vivíparos esbozó una doctrina embriológica; distinguió dos modelos de generación: la epigénesis (animales superiores) y la metamorfosis (animales inferiores). Sin embargo, fue hasta el siglo XVIII cuando sus ideas fueron aceptadas por la comunidad científica.

lector pudiera repetirlo. “El huevo, el espectro, la dolorosa y melancólica y extraña sonrisa” –que tal era el título aludido– tenía también su consiguiente base de autoridades, amén del citado Willian Harvey: Carlyle (*Description of himself*)³⁸⁴ afirma que la vida (aquello que los escritores siempre tratamos de reflejar) es un espectro moviéndose en un mundo de espectros, y Amiel,³⁸⁵ en su *Diario*, dice que la incomprensión de quienes amamos es lo que pone en nuestra boca esa sonrisa dolorosa y melancólica, tan extraña. Me dolió tener que prescindir del título pero pensé que lo más sensato fuera hacerlo. Empeñarse en el capricho, aunque el capricho sea amable (y a veces, precisamente por serlo), no es señal de sentido común.

Como imaginaba ya por entonces –y con el libro no más que esbozado– que los ordenancistas se iban a resistir a darle patente de novela, se me ocurrió titularlo cuento y, por estar escrito a la pata la llana (aspiro a que, al menos, lo parezca), completé el subtítulo poniendo: “Un cuento narrado por un idiota”. Shakespeare (*Macbeth*) vino en mi ayuda al señalar, textualmente, que la vida es como un cuento narrado por un idiota (“It [the life] is a tale/Told by an idiot...”).³⁸⁶ También me hubiera gustado desempolvar unas viejas palabras de don Benito Pérez Galdós: el español salió de su casa en 1808 y todavía no ha regresado a ella. Pero cuando más montado tenía todo, corté por lo sano y arrumbé todas mis sabidurías. Esto de quedarse en cueros por el solo placer de pegar fuego al armario, también tiene su encanto.

³⁸⁴ Thomas Carlyle (1795-1881) Escritor e historiador británico, fue uno de los principales críticos ingleses de la época victoriana.

³⁸⁵ Henri Frédéric Amiel (1821-1881) filósofo y moralista suizo, se hizo famoso de manera póstuma por su *Diario Intime* (ed. íntegra, Bouvier, 1929). Fue profesor de estética y filosofía moral en la Academia de Ginebra. Ver Marañón, 1932.

³⁸⁶ “Life’s ... a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing.” (acto V, escena V). “Un cuento que nada significa, un cuento sin sentido es la vida, un cuento contado por un idiota, lleno de cólera y estrépito.” (León Felipe, 1954: 46). Este pasaje es utilizado por Faulkner para el título de uno de sus más reconocidos libros, *The Sound and the Fury* (1929).

Otros fueron los títulos que inventé³⁸⁷ (“La cadena sin fin”, “El tio vivo”, “Barraca de feria”, “Cartel de ciego”, “Páginas del diario de un fotógrafo pobre”, etc.), pero la explicación por lo menudo de las razones que tuve para crearlos y después olvidarlos, quizás hicieran demasiado farragosa esta página inicial. Mal comienzo de un libro –y de todo– es la pesadez.

Palma de Mallorca, 15 de septiembre de 1961.

³⁸⁷ Sobre otro juego literario de características similares, a partir de la propuesta y el desdén de títulos alternativos, véase la nota sobre *El asesinato del perdedor* (Cela, 1996: 192), donde propone cincuenta y dos títulos diferentes, “a igualdad de riesgos y meditaciones”.

La comba de la novela (diciembre, 1965)

La mera definición de mercado de lo que una novela es o debe ser no puede bastar para su comprensión, y sobre todo, no es suficiente para la construcción de una crítica acorde con las perspectivas de objetividad y pertinencia –teórica y metodológica– que se suele requerir.

Partiendo de la base de que la novela, en tanto mero entretenimiento, desde el punto de vista lúdico y superficial, es una obra para entretener a la burguesía, Cela afirma que en muchos sentidos el género ha superado este periodo, si bien sería más adecuado hablar de una coexistencia de prácticas, y no de la eliminación de una forma de hacer novelas por otra.

Es posible disentir de las dos afirmaciones más categóricas del escritor en relación a la novela: en primer lugar, concebirla como *espejo* (como propuso Stendhal en el siglo XIX) es olvidar su aportación al conocimiento de la realidad en tanto discurso, el cual además no es, ni mucho menos, arbitrario, inmotivado o imparcial. Por el contrario, la novela es un texto tan comprometedor como cualquier otro, desde el punto de vista que se quiera (político, filosófico, religioso, económico) en tanto elaborada producción humana por medio del lenguaje.

En segundo término, la perspectiva inmanentista, que defiende que el arte (y en este caso, la novela) es intrínseco al ser humano es perder de vista que, además de seres sociales y políticos, en la mejor tradición aristotélica, somos herederos, partícipes y productores de una cultura (o de un conjunto de prácticas culturales relacionadas de manera múltiple y estrecha). La novela implica una compleja concepción de las relaciones interpersonales, sociales y trascendentes, que no se conforma del todo, de acuerdo con nuestra perspectiva, sino hasta la modernidad

(aproximadamente, a partir de los siglos XVI y XVII). No es gratuita la aparición de *El Quijote* en la España del Siglo de Oro y de la obra, dramática pero relacionada por su origen común con la narrativa, de William Shakespeare en Inglaterra. Cuando Cela afirma que escribir novelas es un oficio, que desempeña el novelista, lo que hace es, paradójicamente, reconocer justamente el origen social de una práctica artística, lo que no la demerita en absoluto.

LA COMBA DE LA NOVELA

En este tomo, séptimo ya del rosario de las cuentas elaboradas a brazo que forman el centón³⁸⁸ de lo mucho que escribí y sigo escribiendo, se vuelve a la movediza y también elegante comba de la novela, arte que trae a los hombres a mal traer y a las mujeres, sin duda por galantería de los hombres en torno, a mal parir y conformar.

Hace ya muchos años dije que novela es todo aquello que, editado en forma de libro, lleva en la portada, debajo del título y entre paréntesis o sin ellos, la palabra novela.³⁸⁹ Esta definición, pensándolo bien, es demasiado evidente para ser cierta del todo, pero la salva el hecho de que las demás, sin ser más exactas, son aún más obvias.

La novela se enseña todavía en forma de larva monstruosa y llena de misterio: en ella nadie sabe si habitan el culebrón³⁹⁰ o la mariposa. Tampoco sería ningún disparate suponer que este feto fantasma alojara, en su ánima, el embrión de un sapo ágil como el corzo y con mirar de paloma (o todo lo contrario: una ardilla lenta como la tortuga, pesada como el rinoceronte y cruel como el lobo o el chacal).

La novela, lo que llamamos novela de una manera tácita y aun sin estar demasiado de acuerdo en lo que queremos decir, es como un niño que ha crecido sin orden ni concierto y con mayor pujanza de la que fuera saludable. La novela, aunque a veces lo parezca, no es un ca-

³⁸⁸ Del latín *cento*, *-ōnis*. Obra literaria, en verso o prosa, compuesta en su mayor parte, de sentencias y expresiones breves, propias o ajenas; también podría significar, a modo de metáfora, manta hecha de gran número de piezas pequeñas de paño o tela de diversos colores.

³⁸⁹ En 1943, en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*.

³⁹⁰ Aumentativo de culebra. De forma despectiva, se usa para designar la narración con caracteres de culebrón televisivo, es decir, insólita, lacrimógena y sumamente larga.

llejón sin salida sino un animal metido en un callejón del que no encuentra la salida. La novela, cuando se narraba a la que saltare y saliere, era un mero entretenimiento burgués³⁹¹ salpicado de bellas pasiones, intuitivos atisbos psicológicos, descripciones hermosas y bien medidas, diálogos ingeniosos y moralizadores corolarios. Después, a medida que fue creciendo, perdió lustre, ganó complejidad y hondura y empezó a discurrir, ¡peligroso camino!, como la vida misma, según expresión tan grata a los oídos de buena parte de escritores. Su quiebra comenzó en la adolescencia (al estado adulto no ha llegado todavía) porque nadie se percató de que el ámbito que se quiso reflejar –aquella vida misma– era demasiado literario, usual y atroz. Se había convenido que lo literario era algo muy concreto y bien definido –el romanticismo, por ejemplo, el naturalismo, el realismo socialista– pero no se supuso que la culminación de todas las arrastradas taras literarias iba a venir a ser, paradójicamente, la imagen inmediata de cuanto al hombre no acontece. Kafka, con su ingenio sonámbulo, y los franceses del *nouveau roman*, con su habilidad, ensayaron a dar la puntilla a algo que aún no había nacido.

Los estudiosos, que suelen ser gentes con las aguzaderas no demasiado espabiladas, se resisten a reconocer la evidencia de que la novela es aquello que algún día será: no esto que ahora es o eso que antes fue. Reñir por entelequias no es, mayormente, signo de cordura.

³⁹¹ Se habla de *novela burguesa* en referencia a las obras de la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo en Inglaterra, cuando se escribe literatura como mero divertimento, distracción; el género retrata la vida de la burguesía a partir de la descripción de su entramado social. Toda novela, sin embargo, tiene un origen burgués dado que se trata de una práctica cultural que requiere un acceso a la educación y a la cultura, en muchos sentidos elitista, además de reproducir el estado de cosas imperante y la ideología que lo sustenta.

El espejo de Stendhal³⁹² tanto puede pasearse a lo largo del camino, como a lo ancho del corazón o a lo hondo del sexo o a lo alto de la cabeza. También puede estarse quieto y esperar acontecimientos (novela sismógrafo) o comportarse a saltos y convulsiones (novela perístole).³⁹³ Una novela no es mejor o peor (quizás, sí, más actual o del todo inactual) por el pasaje que recorra sino por la andadura y el temple y buen ánimo con que se proponga recorrerlo. Las mujeres bellas, pongamos por caso, suelen ser además sanas y cachondas; en cambio las mujeres feas, con frecuencia, son enfermizas, bigotudas y piadosas (se llenan de hijos flaquitos a los que pegan tortas sus compañeros de colegio, tratan desabridamente al marido y a las criadas, se olvidan de echar sal al potaje, se lavan poco, andan en chancletas, se pasan el día en un agrio y descompasado lamento, dicen que el P. Laburu es un sabio,³⁹⁴ etc.). ¡Bien vengas, mal, si vienes solo!

Por el despeñadero de la literatura se ha venido a parar, tras no pocas vueltas y revueltas, en el vertedero de la novela épica y lógica (o anti-épica e ilógica, que viene a ser lo mismo en su intención), evitando que la novela -la impura novela pura, la pura novela contaminada por todas las

³⁹² Hay quien considera que Stendhal “... inauguró la novela moderna. Dice ... condensando su visión del género: ‘la novela es un espejo al que se pasea a lo largo del camino. ... Como esta caza de imágenes dispone de un limitado campo de reflejos, los enfoques quedan en estrecha dependencia de la mano ... es un hombre quien pasea el espejo.’” (Maiorana, 2005: 418-419).

³⁹³ Del griego Περιστολη, compresión del vientre. Acción peristáltica (contracciones) del conducto intestinal.

³⁹⁴ José Antonio Laburu Olascoaga (1887- 1972). Jesuita vizcaíno, licenciado en Farmacia, profesor emérito de Biología, Antropología y Caracterología en la Universidad Gregoriana de Roma. Tuvo detractores y admiradores a ultranza; en este sentido, afirma Ussía (2009): “Cuando no era Semana Santa y el padre Laburu [S.J.] no acusaba a nadie de crucificar a Jesús, era un tipo simpático y abierto, culto y hasta cachondo, en el sentido coloquial de la palabra. Maestro homilíaco, jesuita andariego, vasco nostálgico. ... el padre Laburu era un intelectual auténtico, y según los que más lo conocieron, un médico al que sólo la vocación religiosa impidió llegar a la eminencia.” Destacan sus estudios (textos, filmaciones, entrevistas y fotografías), de carácter antropológico, sobre la magia médica en el País Vasco.

impurezas de la vida pero no confundida con ellas ni con ella-, pudiese crecer a su aire y con naturalidad y pujanza.

Es malo y vicioso el hecho de querer partir de supuestos previos – programas, credos, manifiestos, preconciencias– en el ejercicio del arte de la novela. Insisto en declarar que el novelista ignora su meta porque tampoco sabe con quién se está jugando los cuartos. No se puede luchar contra un enemigo desconocido no pactar con un amigo de humo, y la novela, por más saliva que gasten los aficionados a dialécticas, chácharas y otras palabrerías, no es más que una amante soñada e idealizada de la que todo –menos su artificioso nombre– se ignora. Y bautizando sombras se para en el manicomio.

Las etimologías no suelen aportar demasiada luz a la fijación de los conceptos, aunque sea donoso y entretenido menester para la adivinación del origen de las palabras que designan, uno a uno o de dos en dos, aquellos casi inaprensibles conceptos. Cuando mi paisano Juan Rodríguez, aún no mediado el siglo xv, llamó novela a su *Siervo libre de amor*,³⁹⁵ sabía muy bien sabido por qué aguas navegaba ya que, en su tiempo, novela, o como él aclara, conseja para contar, era algo muy definido y concreto: relato corto de una nueva e incluso la nueva misma. Lo malo vino después, cuando la voz novela se sublevó, rompió amarras y dejó de significar lo que en su cuna italiana (o italianizante) señalaba.³⁹⁶ La novela de la novela, esto es, el cuento de lo que al arte de la novela aconteció, es no poco paradójico y novelesco; imagínese una lombricilla que, los años andando, cobrara for-

³⁹⁵ El epígrafe dice a la letra: 'Nouella / que diego de canizares de latyn en rromanze de claro y traslado/ de vn libro llamado Scala Çeli' (folio CXXXIV). Juan Rodríguez del Padrón (1390- 1450). Escritor español, publica esta obra en 1439; se le conoció sobre todo por sus poemas de arte menor, de estilo provenzal (ver Rodríguez del Padrón, 1976; Dolz i Ferrer, 2004).

³⁹⁶ Referir estudios sobre la *novella*.

ma y mañas y ademanes de castaño vetusto y corpulento, y relaciónese, para no complicar demasiado las cosas, a Bocaccio con Balzac y a Don Juan Manuel con Dostoievski.

No; la novela no nació en la Edad Media, ni en el Renacimiento, ni en el Siglo de Oro español, ni en los siglos XIX y XX. Tampoco en la Antigüedad clásica, griega y romana. Pienso que la novela es algo que: o nació con Adán y Eva –o con los monos, macho y hembra, a los que llamamos Adán y Eva por costumbre– o no nació todavía. Lo que acontece es que hay palabras mágicas que usamos aun a conciencia de que nada significan o significan algo que no sabemos lo que es. Los novelistas, que no vienen resultando gente valerosa sino más bien del montón, temen declarar sus ignorancias.

Escribir novelas es como saltar a la comba, un pasatiempo; el oficio de saltarín requiere músculos, reflejos y un poco de talento, por este orden; el del novelista lo que precisa es un poco de talento, reflejos y músculos, en este otro orden. La deformación profesional suele conducir al novelista a creerse un hombre importante: pues bien, no lo es; esta actitud, en los poetas suele llegar a límites caricaturescos, dramáticos, y en los políticos, a extremos crueles y sanguinarios. La humanidad ha producido muy pocos ejemplares importantes, lo que sucede es que la talla tácitamente convenida suele levantar muy pocos palmos del suelo.

Por ahora sabemos que el novelista es quien escribe las novelas; lo que se nos niega es qué cosa sea la novela, esto es, aquello que el novelista escribe, o dicho de otra forma, cuál es el módulo de la novela. Con las máquinas electrónicas –o con mucha paciencia y miles de años por delante– se podrían escribir todas las novelas que fueron, que son y que serán. Es posible –y también triste– que, a partir del resultado de esa experien-

cia se pudiera llegar, quizás, a alguna vaga conclusión. No le arriendo la ganancia a quien lo intentare. El diccionario español tiene, más o menos, setenta mil voces; el número de combinaciones, permutaciones y variaciones posibles y, en seguimiento, el número de novelas abordables, tendría que representarse por un guarismo con escolta de diez y ocho o veinte ceros. A lo mejor me quedo corto.

Palabras para un simposio de novela (octubre, 1979)

En el contexto de una mesa donde desde la academia, la crítica inmediata y la creación se habla sobre la novela, cuando de manera reciente se ha terminado al fin con la censura como medida restrictiva y coercitiva del gobierno español (impuesta la última, en el siglo XX, desde 1934, durante la Segunda República) Cela aprovecha para reflexionar sobre dos aspectos del quehacer de la novela que interesan por su carácter metadiscursivo.

La novela, señala, como cualquier otro género literario (incluido el ensayo), no puede concebirse y llevarse a cabo con la premisa de ajustarse a las convenciones de novela, sobre todo si nos remitimos a la tradición, en la cual las variables, las distintas maneras de *escribir* novelas se amplían exponencialmente. Además, pensar en escribir *sobre* (encima de) la literatura que nos precede o bien de cara a la crítica (pretendiendo congraciarse con ella o halagarla) constituyen no sólo una forma de escribir una literatura maniquea o superficial, sino también, la mayor parte de las veces, se trata de obras fallidas, que no logran concretar los mínimos requisitos de interés o innovación que toda obra literaria requiere.

Por tanto, tampoco es posible dar una receta exacta para la cocción de una novela o la urdimbre de un poema (Poe pretendió mostrar su sistema, pero se trataba de una falacia, de interés anecdótico pero no válido para *reproducir* la obra de arte particular, en el sueño borgiano de Pierre Menard). Si no hay una receta, y en el sentido aproximado de *inspiración* que Cela promueve, el escritor se pregunta “¿qué sentido tiene el que yo esté aquí hablando de mis libros?” Para apreciar, en cierta medida, su conciencia literaria, ese espacio de comprensión y de creación que se encuentra

situado entre el sujeto y su quehacer, entre su oficio y el producto que resulta de su trabajo.

Al cabo, a pesar de la pretensión de crear ficciones desvinculadas del mundo (la fallida idea del arte por el arte), Cela reconoce que su obra tiene como telón de fondo España, la que él ha conocido, la que él ha pretendido que existiera, que contempla con especial atención para despojarla de todo brillo.

PALABRAS PARA UN SIMPOSIO DE NOVELA

En su cotidiano y silencioso trabajo, aquel que se levanta, durante toda una vida, sumando palabras a las palabras, el escritor va dejando huella de su paso por este bajo mundo a través de la pública evidencia a la que, para entendernos, llamamos obra literaria. De, mí puedo decir que llevo ya publicados muchos libros, con mejor o peor fortuna, y que en el trance de hoy me encuentro –quizá estupefacto– con la sorpresa de ver mudados, por una vez, los papeles propios y ajenos para rendir homenaje a la curiosidad meramente formal que se nutre y beneficia de los didácticos y clasificatorios afanes de la preceptiva.

La tarea taxonómica, cuando se ejerce desde tribunas extrañas, se me antoja tan esterilizadora como ineficaz, tan gratuita, como inútil y aun vanidosa. Una obra de creación literaria pensada –y desarrollada y realizada– de cara a la incidencia que pueda tener en el conjunto de las tareas semejantes que el devenir de la historia de la literatura haya ido acuñando, podrá sostener, sin duda y con una relativa facilidad, su competencia entre los administradores y los oficiantes de la cultura por decreto, entre los mandarines del saber libresco y escalafonario;³⁹⁷ quiero decir, que la avisada y ponderada utilización racional de los elementos recibidos y consagrados como válidos para sostener la carga emocional estéticamente aceptable, llevará al éxito inmediato y al reconocimiento unánime a quien acierte con la técnica adecuada a cada momento. Pero no es ése, de cierto, el camino que hubieron de seguir quienes, haciendo de tripas corazón y

³⁹⁷ Aquel que pretendiera la clasificación del conocimiento o de los libros de acuerdo con su grado, su antigüedad, sus méritos, etc.

desechando la fácil y doméstica senda consuetudinaria, instauraron las bases de lo que hoy se acepta como muestra indiscutible, como ejemplario³⁹⁸ fuera de toda duda, de la maestría en el quehacer literario.

La estética, considerada como disciplina científica y que crece al margen de tentaciones y otras intrusiones, se ha planteado con rigor los problemas de la última esencia de lo bello; de la identificación de la hermosura con la bondad, con la calidad; de la existencia de signos estéticos icónicos y el subsiguiente desarrollo de toda una compleja teoría de valores.

Hacia un poco de orden

Desde Alexander Baumgarten³⁹⁹ hasta las estéticas axiológica y semiótica se han analizado, pormenorizado y reconstruido el valor, la significación y el oficio de lo bello en cuanto vehículo social, con un aplomo y una exigencia que deberían haber descorazonado al conversador a nivel de tertulia que esgrime, como axiomas, los argumentos y paraideas recién leídos en el suplemento de los domingos del diario de la localidad. Debo reconocer, sin embargo, que por desgracia esto no siempre ha sucedido así, ya que la literatura sigue siendo la *res nullius* sobre la que todos inciden; con harta frecuencia, la osadía se nos muestra de la mano de la barbarie y, para mayor oprobio de lo que entendemos por cultura, quienes ejercen el menester de la crítica –salvo excepciones fáciles de contar– apenas traspasan el nivel de los juicios de valor sin más sentido que el de la intuición primitiva o el interés culpable.

³⁹⁸ Del latín *exemplarium*. Libro compuesto de casos prácticos o de ejemplos doctrinales.

³⁹⁹ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762). Filósofo y profesor alemán. El término *estética* “lo empleó por primera vez en 1735, en *Meditations philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [*Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*]. ... [además] titularía como *Aesthetica* un tratado dedicado a la cuestión en 1750. El ámbito natural de la estética será el de la percepción y la experiencia, el de lo concreto y lo sensible.” (Cabo Aseguinolaza y Rábade Villar, 2006: 81).

Tal estado de cosas, tal situación de hecho a la que, hoy por hoy, no veo reversibilidad posible, sería suficiente para que sintiese justificada mi comparecencia ante ustedes en un tímido intento de meter orden –un poco de orden– y tan sólo con muy relativas pretensiones, claro es, en esa parcela, para mí confusa, donde pudieran habitar los rasgos fundamentales de la revuelta y humeante falacia a la que me atrevería a llamar, para poder seguir hablando, la obra literaria de cada cual: la mía, en este caso. En nuestro país, semejante honesta intención se nos presenta lastrada por la extraña regla que rige la teoría de las deserciones que conducen desde el campo de la creación frustrada al erial de la crítica entendida como pacto.

Aquel estado de cosas al que acabo de aludir sería una excusa válida y suficiente si la tarea pudiera llevarse a cabo con un mínimo de dignidad. Pero acontece que la común ojeada al panorama literario suele terminar por convertirse, de manera inexorable y como si sobre ella pesase no se que suerte de maldición extraña, en la estructuración rígida de unos dogmas o corsés en los que embutir a unas páginas que, cuando son sinceras, han ido naciendo a su aire y sin preocupaciones, mayores ni menores, ante su posible futura disección. Ni la literatura se hace sobre la literatura ni la literatura –tampoco– se hace ante la crítica. Me permito compadecer a quienes piensen lo contrario. También me considero en el deber de señalar que, según mi pensamiento, este ciclo en el que hoy tengo el honor de intervenir, ha de servir para muy poco, salvo a sus meros efectos escolares.

El protagonismo del escritor

Decía poco atrás que quienes sentaron las bases de la estética literaria que hoy consideramos válida y en vigor, no se sintieron jamás depositarios de ninguna tarea en tal sentido trascendente. Ni Kafka, ni Joyce, ni Proust –por

ejemplo, y si aceptamos incluir a estos tres hombres entre los que merecen nuestro respeto- fueron estudiosos del oficio literario o teóricos de la función estética y cuando algún monstruo de la narrativa -como Poe- consideró necesario el librar recetas sobre la labor de creación literaria, dio más importancia a la última ironía que a la necesidad didáctica. Desde que Poe aceptó hacer pública confesión de la pretendida técnica formal con arreglo a la que compuso su poema *The Raven* hasta hoy han pasado generaciones y generaciones de estudiosos que dispusieron de tan inapreciable fórmula; no conozco ninguno que consiguiera ofrecernos una réplica acreedora de la más mínima estimación.⁴⁰⁰ De otra parte -y como de pasada-, recordemos que para Dostoievski la preocupación por la estética es la primera señal de impotencia.

Sigamos. Si entiendo que la técnica literaria no puede transmitirse formalmente, sino en sus generales y más tópicas sentencias, y si supongo que la carga emotiva de una obra de creación se recibe directamente y a través de una adecuación de la sensibilidad conforme a las normas sociales de cada momento, ¿qué sentido tiene el que yo esté aquí hablando de mis libros? Quizá no otro que el de establecer, de manera explícita, la unión -y el subsiguiente concierto- que se ajusta, que se debe ajustar entre el escritor y su obra, la huella a que antes aludí; esto es, esa condición íntima y difícilmente asequible a la que pudiéramos llamar conciencia literaria.

Esta conciencia para desencanto de líricos y soñadores no es sino el reflejo de unas determinadas condiciones sociales que moldean y conforman, que apoyan y delimitan el talento de cada individuo. El resultado -es cierto- se nos muestra a través de la obra individual en la que el escritor aparece como protagonista inmediato, pero -también es cierto- sería enga-

⁴⁰⁰ Ver Poe, 1985: 19-40.

ñoso el conceder al protagonismo del individuo más importancia de la que realmente tiene.

Tan grande ha sido el protagonismo del escritor en la tarea de recoger y arropar el conjunto de circunstancias dignas de ser estructuradas en forma de relato, que pronto se identificó su misión con la de pasar revista⁴⁰¹ y dar fe⁴⁰² de la realidad social circundante. ¿Es esto así?

¿Dispone el escritor, como se quiso un tiempo, de un espejo que se sitúa frente al camino por el que desfila el cortejo ininterrumpido de las miserias y las grandezas de su pueblo? Una vez más la pregunta tiene que quedar forzosamente limitada a la ambigüedad. Porque el escritor, al igual que el lenguaje por él empleado, es no solamente vehículo de expresión social, sino también producto y forma de aquel pueblo en cuyo seno discurre su trabajo.

Cada escritor tiene, sin duda alguna, una personalidad, que los distingue de cualquier otro individuo que haya escogido idéntico oficio, pero este aserto no cabe asegurarlo si no dentro de ciertos cautelosos límites. Hay mucha más diferencia entre cualquier poeta o novelista europeo y su colega japonés o guineano que la que pueda marcar la diversidad de estilos y aun de escuelas, ya que cada sociedad acierta a construir unas pautas, unas condiciones dentro de las que se desarrollan –sin posible escape– las diversas literaturas. Bien es verdad que el auge de las comunicaciones y el desarrollo de la crudelísima civilización del consumo ha venido a limar diferencias y a tender vínculos expresivos, pero esa circunstancia no hace sino afirmar la dependencia última del literato respecto a la forma de vida y la condición social en las que se mueve. Los esquimales en su lenguaje utilizan hasta

⁴⁰¹ Examinar con cuidado una serie de cosas; en su origen militar, supervisar la formación de las tropas.

⁴⁰² Asegurar algo que se ha visto.

veinte palabras para designar distintas calidades y texturas de nieve: ¿qué poeta europeo sería capaz de competir con ellos en tan sutil matización?⁴⁰³

Por eso, cuando el temperamento individual acusa unas características tan intensamente definidas que la personalidad del escritor desborda las posibilidades que su sociedad le ofrece, suele formar un vacío en torno suyo y su obra cae en la indiferencia mientras su persona es condenada al más absoluto ostracismo. Andando el tiempo y si las circunstancias varían, se reconoce su talento y se alzan voces de reproche hacia la falta de sentido crítico y estético de la época que le tocó vivir, y esa actitud es entendida como reivindicación suficiente.

Sí, la sociedad se retrata a sí misma a través de ese instrumento que ha desarrollado y contribuye con su esfuerzo a la profundización de las posibilidades del idioma común. Pero todos los intentos de forzar esa realidad ahondando en el nexo de la sociedad consigo misma han resultado hasta ahora tan inútiles como esterilizadores. La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que se marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. Tal conciencia es el producto de un determinado estado social, y aquí termina cualquier vínculo que pueda establecerse a priori respecto a la temática desarrollable y al formalismo con el que se debe acometer la tarea. Los escritores de los países socialistas han sido tan bue-

⁴⁰³ El origen de este mito inició con el antropólogo Franz Boas, quien en la introducción al *Handbook of North American Indians* (1911), menciona que así como el inglés tiene palabras con diferentes raíces para designar distintas formas de agua (*lake, river, rain*, etc), los esquimales tiene distintos términos para la nieve. Boas da una lista de cuatro: *aput* (nieve en el suelo), *gana* (nieve que cae) *piqsirpoq* (nieve que se mueve) y *qimuqsuq* (tormenta de nieve). La lista creció sin mucho rigor; sin embargo, recientes estudios (Jacobson, 1984) demuestran que la lengua inuit, polisintética, distingue conceptos como *aniu* (nieve en el suelo), *kanevoluk* (nieve ligera), *murvaneq* (nieve suave y profunda), *natquik* (nieve en remolino), *nevoluk* (nieve pegajosa), *qanis*, *quineq* (nieve sobre el agua), *nutaryuk* (nieve fresca), etc. En la lengua esquimal kangiryuar-miut la abundancia es aún mayor (Díaz Rojo, 2004).

nos o tan malos como los producidos bajo el régimen feudal, y únicamente han caído –los unos y los otros– en la pauta estéril cuando han movido sus plumas al dictado del capricho, o de la necesidad o de la orden del amo. Este peligro, pese a todo, es mucho mayor en nuestra sociedad de hoy. Si no de una forma explícitamente rastreable, la facilidad del esquema, de la palabra que busca el premio cómodo y tentador del Todopoderoso, encuentra a través de las modas provocadas –y tendentes a crear una conciencia común determinada– su sepulcro definitivo.

Han muerto así muchas conciencias incapaces de sostener el desafío de la propia dignidad, del único y más implacable censor que aguarda todas las noches el momento de la íntima soledad. Porque el arte, y la literatura no escapa a las razones artísticas, aguanta mal las recetas interesadas. En el arte, nos dejó dicho Picasso hace ya más de medio siglo, todo el interés se encuentra en el comienzo; después del comienzo, ya llega el fin.

Una mantenida pelea

¿Cómo debemos entender el pensamiento de Picasso? De un modo intuitivo y no a la fuerza consciente, todos los artistas –o todos los escritores– con una conciencia no abotagada por la rémora del plagio, el servilismo de la pública fama o la contemporización con la opulencia, han ido planteándose la necesidad de renovar sus bagajes teóricos renunciando a la monótona tarea de repetir y repetir lo ya conseguido, y se han esforzado en bucear en la tiniebla de la más pura experimentación. Sólo a través del continuo incendio de las naves⁴⁰⁴ se puede continuar en la línea de van-

⁴⁰⁴ Probablemente la idea venga de la victoria de Alejandro Magno sobre Darío III en la batalla de Issos (pequeña llanura situada entre las montañas y el mar cerca de Siria) en el 333 AC. Al desembarcar comprendió que los soldados enemigos superaban por tres veces a su ejército. Cuando sus mesnadas estuvieron en tierra dio la orden de que fueran quemadas sus naves, para que la única posibilidad de volver a Macedonia fuera venciendo en la batalla.

guardia de una sociedad que jamás detiene su camino. En ese sentido, la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura, y el escritor no juega otro papel que el del enfermo que lucha denodadamente con su propia salud, contra su propia salud, en una guerra de la que sale con el alma en pedazos y reducida a ruinas.

O el hombre mata a la obra o la obra mata al hombre; el escritor, nadie lo olvide, tiene más de chivo expiatorio⁴⁰⁵ que de verdugo. Resulta enternecedor contemplar cómo en la historia de los escritores –que no en la historia de la literatura–, los personajes han ido suplantando al demiurgo que les dio vida y han dictado la última razón de su propia existencia. No pocos autores de reconocido talento han intentado romper las cadenas que les ataban a un determinado personaje de su creación, cuya vitalidad sobrepasaba con mucho el soplo íntimo del padre. La necesidad de cortar amarras se hace, en estos casos más patente, pero no tan imprescindible como en el resto de las tareas creadoras. Nada más triste y deprimente que la gloria de quien explota un pasado ante la inexistencia de un difícil y penoso presente o de un incierto porvenir.

La beligerancia de la expresión

En tales circunstancias, con la necesidad siempre acuciante y nunca absolutamente realizada de superar día a día la contradicción dialéctica que enfrenta al autor con su obra, se habla hoy –como anteriormente y más tarde y siempre se hablará, porque forma parte del temario monó-

⁴⁰⁵ En una práctica ritual judía, celebrada el Día de la Expiación (purificación de las culpas por medio de un sacrificio), se elegía dos machos cabríos, echando a suertes el sacrificio de uno de ellos a Yahvé, en nombre del pueblo de Israel. El otro, llamado el Azazel, se le imputaban los pecados y abominaciones del pueblo israelita. Luego de esta ceremonia, el macho sobreviviente era abandonado a su suerte en el valle desértico de Tofet, donde la gente lo perseguía entre gritos, insultos y pedradas. Por extensión, la expresión *chivo expiatorio* adquirió entre nosotros el valor de hacer caer una culpa colectiva sobre alguien en particular.

tono y periódicamente recordado— de la crisis de la literatura, fundamentalmente a través de la crisis de una de sus más tangibles manifestaciones: la novela. Ya son muchos años de insistir en la precariedad de las clasificaciones para uso de preceptivistas poseídos por un afán metafísicamente taxonómico, y es inútil y ocioso repetir ahora el hilo de la argumentación. Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de aquellas preceptivas. Dejemos que los cautelosos lamas sigan entreteniéndose con sus clasificaciones y sus ordenadas y abcisas; a nadie hacen daño y menos que a nadie, a nosotros los escritores.

Queda pendiente, pues, la problemática afirmación que ha acertado, con mayor o menor fortuna, a crear y a cultivar. Paso por alto las vanas profecías de los nuevos tecnócratas⁴⁰⁶ de la información y la comunicación de masas, con Marshall McLuhan⁴⁰⁷ a la cabeza y la multitud de sus epígonos ansiosos de la clave que les resuelva el particular problema de su enfrentamiento con el mundo, y de los buscadores incansables de esa píldora filosófica que englobe a Hegel y a los *graffitti* neoyorquinos en un caldo efervescente.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ La tecnocracia es el gobierno dirigido por un individuo que ejerce su cargo público con tendencia a hallar soluciones técnicamente eficaces por encima de otras consideraciones ideológicas, políticas o sociales.

⁴⁰⁷ Herbert Marshall McLuhan (1911-1980). Educador y filósofo canadiense. Profesor de literatura inglesa, crítica literaria y teoría de la comunicación, es reconocido como uno de los fundadores de los estudios sobre los medios. Entre los sesenta y los setenta usó el término *aldea global* para describir la interconexión humana a escala planetaria, generada por los medios electrónicos de comunicación. Afirmaba que “el medio es el mensaje” (McLuhan, 1969: 23). Sus propuestas pretendían comprender nuestro intercambio de información con el mundo.

⁴⁰⁸ En los años setenta destacó el interés por el *pop art*, a raíz de sus manifestaciones en Estados Unidos y Europa desde la década anterior. Los *graffiti*, como tantas otras manifestaciones urbanas, se comenzaron a reconocer como parte de la cultura y del arte, y por tanto, se abrió la posibilidad de que fueran estudiadas, y al tiempo, la necesidad de que cualquier interpretación de la cultura las incluyera.

Repasar los rasgos fundamentales de mi obra literaria supone, en tales condiciones, echar una ojeada a lo que la sociedad española ha ido representando a lo largo de los años que han transcurrido desde aquella lejana novela que se llamó *La familia de Pascual Duarte* hasta el *Oficio de tinieblas*, 5, en cuya clasificación formal coinciden mucho menos los estudiosos de la materia. Es algo, por otra parte, que se escapa a mis posibilidades y a mis aficiones. La España que yo he conocido figura en mis libros como trasfondo condicionante y como escenario final, sin que jamás haya torcido el gesto al enfrentarme con sus problemas. Todo lo que quise decir, ahí figura, y lo que no acerté a expresar con mis libros de mala manera podría hacerse patente en una intrusión hacia parcelas ajenas a mis aptitudes, mi deseo y mi manera de ser y de pensar.

Quede claro que entiendo la necesidad de abarcar la totalidad de una obra literaria a la hora de pronunciarse sobre su autor y conceder, o negar, beligerancia a su expresión formal. En mis años de oficio como escritor he sacado a la luz una serie de títulos cuya acogida por la revuelta fauna de los entendidos –de quienes pagan patente de concedores⁴⁰⁹ ha sido tan dispar y contradictoria que me llevó hasta el límite, en el que el estupor tuvo que dejar paso a la sosegada indiferencia. La necesidad de sacar adelante el último libro desechando la fórmula que mereció el aplauso de los anteriores, supone un esfuerzo demasiado grande como para atender a las cuestiones marginales sobre la literatura. En tal sentido, considero inútil el insistir en una disección formal de mis libros. Para mal o para bien, tengo que limitarme a escribirlos, con paciencia, y a publicarlos,

⁴⁰⁹ La frase refiere a quien compra una prebenda o título, pero en realidad no le pertenece. Es costumbre, en algunos pueblos de la provincia de Cuenca, *pagar patente*: cuando una chica del pueblo tiene un novio forastero para casarse, éste debe pagar la patente (invitar a algo a la familia o los amigos de la chica). Si no paga la patente va de cabeza al pílón (salobre) de la Plaza del Pilar.

poco importa si con pena o con gloria. El oficio tiene sus inercias y sus servidumbres, que tampoco deben entenderse ajenas a las inercias y a las servidumbres de la historia.

Nota a la cuarta edición de La colmena (1969)

Tras cerca de veinte años se edita de nueva cuenta la novela *La colmena*. El Madrid de la posguerra, bajo la sombra del régimen y la violencia de la cotidianidad mostrada sin ninguna clase de concesión ha pasado, en la historia, a un segundo plano, sobre todo si pensamos que hay un esfuerzo oficial por desdibujarlo todo, que ya se sabe que tiempo pasado fue mejor. Los personajes han sobrevivido, por el sentido que les otorga una y otra vez la lectura de sus páginas. Pero se le sigue comprendiendo, la mayor parte de los adultos recuerdan como algo reciente la guerra: “éste es un libro de historia, no una novela”, en la que la intención del novelista se inclina por la crudeza en las descripciones; esto lo declara con cierto afán provocador Cela, pero el riesgo sigue siendo que su contenido se lea con poco entusiasmo si se mantiene (como hasta ahora) el afán de restarle importancia al golpe de estado.

Desechar los atavismos de los que habla Cela es negar nuestra historia, y al cabo, quedar en el silencio. La literatura tiene menor importancia... ¿que cuál otra cosa? La literatura es voz y reconocimiento, reflexión y crítica, más allá de la inercia pero al tiempo más determinada de lo que se suele reconocer. El caso de Cela, y su literatura provocadora y experimental, pero al mismo tiempo concebida (desde la distancia crítica) como un modo de refrendar un régimen así lo demuestra.

NOTA A LA CUARTA EDICIÓN DE *LA COLMENA*

Seguimos en las mismas inútiles resignaciones: los mismos dulces paisajes que tanto sirven para un roto como para un descosido. Es grave confundir la anestesia con la esperanza; también lo es, tomar el noble rábano de la paciencia por las ruines hojas –lacias, ajadas, trémulas– de la renunciación.

Desde la última salida de estas páginas han pasado cinco años más: el tiempo, en nuestros corazones, lleva cinco años más parado, igual que una ave zancuda muerta –y enhiesta e ignorante– sobre la muerta roca del cantil.⁴¹⁰ ¡Qué ridícula, la carne que envejece sin escuchar el zarpazo –o el lento roído– del tiempo, ese alacrán!

Sobre los zurrados cueros de mis títeres (Juan Lorenzo, natural de Astorga, hubiera dicho caeran fornecinos e de rafez affer)⁴¹¹ han caído no cinco sino veinte lentos, degollados, monótonos años. Para los míos –que el tiempo late en los de todos y de su marca no se libra ni la badana⁴¹² de los tres estamentos barbirrapados:⁴¹³ curas, cómicos y toreros– también sonaron los veinte agrios (no tan agrios) avisos de veinte sansilvestres.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Sitio o lugar que forma escalón en la costa o en el fondo del mar.

⁴¹¹ “... fornicarios y de fácil negocio”. En singular, en el *Libro de Alexandre*, verso 1016d.

⁴¹² Del árabe hispánico *Bañána*, y este del árabe clásico *biṭānah*, forro). Tira de piel curtida, o de otro material, que se cose al borde interior de la copa del sombrero para evitar que se manche con el sudor.

⁴¹³ Por rasurados o lampiños; se trata de un término, como muchos que utiliza Cela, en desuso. La referencia más antigua que he podido encontrar es de las actas que levantó el escribano real Juan Rodríguez de Vaena sobre el descenso de la Virgen María a la ciudad de Jaén, el 11 de junio de 1430: “... vio cinco cruces venir una tras otra como suelen venir en procesión, y que las traían cinco hombres mancebos como *barbirrapados*, y que las cruces eran así como estas de Jaén todas blancas ...”.

⁴¹⁴ *Sansilvestres* por años transcurridos: la San Silvestre es una carrera urbana que se lleva a cabo el 31 de diciembre, día del santo homónimo, en diferentes lugares del mundo. La primera San Silvestre que se celebra es la de Sao Paulo en el año 1924, recogiendo una tradición francesa de carreras nocturnas en la noche de año nuevo, cuando los corredores portaban antorchas.

Sí. Han pasado los años, tan dolorosos que casi ni se sienten, pero la colmena sigue bullendo, pese a todo, en adoración y pasmo de lo que ni entiende ni le va. Unas insignias (el collar del perro que no cambia) han sido arrumbadas por las otras y los usos de mis pobres conejos domésticos (que son unos pobres conejos domésticos que, a lo que se ve, sólo aspiran a ir tirandillo)⁴¹⁵ se fueron acoplando, dóciles y casi suplicantes, al último chinchín que les sopló (¡qué ilusión mandar a la plaza todos los días!) en las orejas.

A la historia –y éste es un libro de historia, no una novela– le acontece que, de cuando en cuando, deja de entenderse. Pero la vida continúa, aun a su pesar, y la historia, como la vida, también sigue cociéndose en el inclemente puchero de la sordidez. A lo mejor la sordidez, como la tristeza de la que hablaba hace cinco años, también es un atavismo.

La política –se dijo– es el arte de encauzar la inercia de la historia. La literatura, probablemente más cosa que el arte (y a lo mejor, ni aun eso) de la marejadilla⁴¹⁶ de aquella inercia. Todo lo que humildad, una inmensa y descarada humildad, el equipaje del escritor: ese macuto⁴¹⁷ que ganaría si acertara a tirar por la borda, uno tras otro los atavismos que lo lastran. Aunque entonces la literatura muriese: cosa que tampoco debería preocuparnos demasiado.

⁴¹⁵ Saliendo avante, sin más pretensiones.

⁴¹⁶ Usado en este caso por *resaca*, la marejadilla es el estado de la mar producido por el viento que, en la escala de Douglas, se indica con el número 2, con olas de 0,1 a 1,5 metros. En inglés se denomina *smooth sea*.

⁴¹⁷ Término usado coloquialmente y en la jerga militar, es sinónimo de mochila o petate, bolsa que se sujeta a la espalda por medio de correas y sirve para transportar diversos artículos personales.

SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

Sobre el concepto de la crítica de libros (marzo, 1943)

Cuestionándose si es capaz de discernir y opinar sobre el problema de la crítica (recordemos que en 1943 Cela sólo había publicado el *Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo* y artículos en medios impresos de la época), el escritor se aproxima a la idea de que no puede plantearse (aunque le pese a Ortega) una crítica deshumanizada, ni abstracta, o la crítica por la crítica, sino siempre en relación con la creación, con los géneros literarios (poesía, novela, ensayo) en su concreción formal.

Las novelas no suelen ser ni tan terribles ni tan maravillosas como la crítica inmediata (una buena parte de ella) quiere aparentar (Cela lo critica pero también lo llegó a hacer, y en más de una ocasión). El estilo puede estar más o menos cuidado, la historia desarrollada con torpeza o prestancia, pero el resultado siempre se puede apreciar con alguna *ligera cualidad*.

Teniendo en cuenta la relación entre la crítica y la creación, resulta adecuado señalar que la obra literaria se presenta ante nuestra vista como algo ya dado, pero la crítica se encarga de echar por tierra tal seguridad, para mostrarnos la enorme capacidad de contradicción y de perspectivas de las cosas que podemos leer en la producción crítica, que lo mismo en un espacio de difusión se define una novela como una maravilla que en el siguiente (vecino o enemigo) se le tilda de bazofia o cuando menos de mala literatura. Los críticos, sujetos y promotores de esta diversidad de opiniones, son los menos adecuados (a pesar de que se trata de una práctica muy común) para afirmar, sin género de dudas, que están “en posesión de la verdad”; pero también hay “otros, que no sé por qué, pero me inspiran más confianza,

[por]que dudan antes de emitir un juicio”, afirma Cela, y con ello reconoce que la duda y el cuestionamiento son parte tanto de la crítica como de la creación, y que a partir de esa duda como premisa es posible hablar y escribir de literatura. De otro modo, la crítica literaria se debería restringir a colocar etiquetas y archivar documentos en el ordenador.

SOBRE EL CONCEPTO DE LA CRÍTICA DE LIBROS

Se me dice que escriba algo alrededor de esto. A mí me parece muy bien, pero me asalta una duda, una duda casi terrible. ¿Sé yo algo de esto de que voy a hablar? ¿No será meterme en camisas de once varas? ¿No caeré en el dogmatismo?

Yo no me creo un dogmático; me creo más bien un hombre que no se aferra demasiado a las definiciones, a las soluciones preconcebidas, un hombre que busca honestamente el camino cierto sin importársele demasiado las rectificaciones cuando se ha cerrado la senda; pero... ¿se conoce uno lo bastante para describirse? Yo creo que no.

Veremos, en fin, lo que de aquí sale.

A mí me parece que la cuestión fundamental estriba en saber si la labor crítica puede vivir por sí o ha de estar en todo momento apoyada por ese hermano mayor que viene a ser la creación: la novela, la poesía, el teatro, hasta el ensayo, si queréis.

La crítica por la crítica, la crítica aséptica o deshumanizada o como diablos se la quiera llamar, no existe. Al crítico que no es más que crítico le suele ocurrir algo realmente paradójico y peregrino, y es que cuando se le ocurre hacer aquello que es precisamente el objeto de su crítica habitual, pierde tanto la referencia de lo que es bueno y de lo que es malo, olvida tanto lo que constantemente ha estado predicando, que la cosa que ofrece es algo tan pedestre, que nadie se atreve a creer que pueda ser, efectivamente, obra de quien parecía estar en el secreto. Ejemplos, ¿para qué ponerlos?

Y esto es posible que suceda porque la labor crítica, si el crítico no se somete a una autodisciplina rigurosa, tiende por regla general a desorbitarse por arriba o por abajo, propende o la diatriba o al ditirambo,⁴¹⁸ extremos de los que casi siempre debería estar lejos una crítica sencilla y orientadora. En general, lo que leemos no es ni tan malo que nos produzca cólera, ni tan bueno que nos produzca estupor. En general, lo que leemos es casi siempre por el estilo, a veces un poco peor, otras veces algo mejor, pero casi nunca ni funesto ni genial. Yo comprendo que es mucho más fácil decir esto es muy bueno o esto es muy malo, que decir esto es bastante bueno o esto es algo flojo porque la bondad o la maldad absolutas, digámoslo así, no precisan de más que de la afirmación o la negación, posturas ambas no muy difíciles, mientras que la calidad condicionada necesita del argumento positivo o negativo, que es donde aparece, evidente, la dificultad. Yo no sé si esto está muy claro.

Decía un conocido autor dramático, que llena con su obra –que no vamos a analizar aquí– cincuenta años del teatro español, que cada autor –él solo– era capaz de consumir una generación entera de críticos.

Yo creo que esto que dice este señor, además de ser ingenioso, es cierto. Pero ¿cómo es posible que esto que es verdad pueda haberse dicho? ¡Ah! Eso es lo que yo no sé.

La novela es una cosa concreta, una cosa que se puede ser o que se puede no ser, como se puede ser mujer o se puede ser hombre; pero la crítica es algo terriblemente fluctuante, algo sobre lo que no es difícil estar en desacuerdo. Si pasa una mujer por la calle, todo el mundo la ve y a nadie se le ocurre decir: “Eso no es una mujer; eso es un perro.”

⁴¹⁸ Diatriba es un discurso o escrito violento e injurioso contra alguien o algo; en el extremo opuesto, ditirambo es alabanza exagerada, encomio excesivo, en su origen composición poética en honor de Dionisos.

Pero, en cambio, si se trata de aclarar si esa mujer es hermosa o no lo es, casi siempre podremos encontrar opiniones para todos los gustos.

Yo publiqué hace poco una novela, y de esa novela un señor dijo en un periódico: "Nada hay en él (el protagonista) sano, alegre, limpio, honesto. Nada hay de todo esto en todos los tipos que le rodean. Hay en el relato un regusto sensual de sangre saboreada hasta percibir en ella afinidades sensoriales", mientras otro señor, y por la misma fecha, decía en otro periódico, refiriéndose, claro es, a la misma obra mía: "Yo no he leído hace tiempo nada más moral". ¿Cuál de los dos está en lo cierto? No sé; probablemente, los dos; porque el enjuiciamiento crítico de una misma obra puede producir distintos efectos en unos que en otros, como una misma mujer puede parecer a unos hermosa y a otros vulgar y sin interés. Pero esto, ¿no querrá decir que la crítica debería hacerse siempre echando el "a mí me parece" por delante?

Yo conozco a algunos críticos, y en general, son hombres que dan la impresión de estar en posesión de la verdad; pero, claro es, conozco también a otros, que no sé por qué, pero me inspiran más confianza, que dudan antes de emitir un juicio, que pesan y miden las palabras que van a emplear, y que sin actitudes de histriones⁴¹⁹ ni emplear palabras que o no saben lo que significan o se sabe que significan muchas cosas y ninguna clara, nos dan una impresión de dominio, de seguridad y de comprensión.

A los otros convendría no dejarles decir tontunas.

⁴¹⁹ Actores, o personas que se expresan con afectación o exageración.

Sobre la crítica (marzo-junio, 1944)

Entre los meses de marzo y junio de 1944 el escritor realiza un pormenorizado análisis de la crítica y los críticos en varios artículos publicados de manera sucesiva. Para apreciar mejor su aporte, vale la pena su lectura y comentario de manera unitaria.

Para Cela parte del problema que afronta la crítica es centrar sus esfuerzos en la *manera de hacer literatura* (en el cómo), descuidando por ello el texto literario (el qué) como resultado de la producción literaria. Y olvidando que la interpretación es sobre todo subjetiva; Cela pierde de vista que la lectura crítica puede tender a la objetividad en tanto recurra a una serie de referentes, una metodología de análisis adecuada, reconozca y haga suya (en la coincidencia o la disonancia) la tradición crítica que le precede y acompaña, en los ejes diacrónico y sincrónico.

La creación y la crítica, desde la perspectiva celiana, debe conformarse a partir de una mínima consideración de lo que se produce en el horizonte cultural inmediato; pero el discurso debe ir más allá y no estar condicionado por modas o tendencias, por la opinión de la crítica o el estilo imperante.

La crítica, quizá, sea la que deba enmarcar la obra en relación con la historia literaria que la precede y aquella en la que se encuentra inserta; pero no es una actividad exclusiva del crítico, o no debiera serlo en estricto sentido. Afirma el escritor que “no es sólo la Crítica –aunque sí es la Crítica, si bien no sola– quien deba situar las cosas donde se nos antoje que su sitio sea.”

Abordando distintas cuestiones que se irán desglosando en los siguientes apartados, Cela se pregunta: ¿qué es lo que es la crítica?, ¿cuál es su función? ¿La crítica es una disciplina exclusiva?

Para abordar la crítica Cela parte de la premisa básica de no considerarse capaz de definirla con certeza, lo que lo muestra dispuesto a no forzar su definición.

El punto de vista que establece es de quien realiza la crítica o de quien es criticado; es claro, en este ensayo y los restantes relacionados con el tema, que se sitúa en los dos extremos.

La crítica, para que pueda ser válida y pertinente, debe de acuerdo con el escritor considerar que no es posible situar un autor por encima de otro, dadas las diferencias entre ellos, sus pretensiones, su situación sociohistórica, las convenciones de su época, etcétera, y en el entendido –sobre el que una y otra vez hay que insistir– de que no son equiparables escritores y novelas, porque cada una se corresponde con una forma de hacer y pensar la literatura. No hay nada escrito ni inamovible, más allá de la posibilidad de establecer un canon.

Es de gran interés, en este punto, su apreciación de que los géneros sólo son válidos como instrumentos (por sí mismos no tienen utilidad alguna), para explicar y definir obras particulares, considerando “caso a caso”. Se pretende evitar de este modo la imposición de un modelo al hecho literario, lo que posibilita una crítica comprensiva y no normativa, que pretende imponerse en el presente y sobre todo en lo futuro, con lo cual se olvida que la convención de género se ve modificada por la perspectiva de la crítica (inmediata o académica) pero también por el quehacer de los creadores, en tanto sujetos del proceso literario.

Por último, se propone que existe una relación recíproca e indisoluble entre la crítica y la obra de creación, aunque esto preocupe a los críticos que afirman marcar tendencias o a los creadores que se pretenden erigir más allá de toda objeción o loa a su obra.

Una discusión aún sin resolver, vigente en la práctica de la crítica académica en relación a la objetividad (§2.2: 82), es puesta sobre la mesa por Cela, cuando considera que es hasta cierto punto preocupante “la falta de objetividad ante los problemas literarios.” Su apreciación se refiere a una generalidad, no a casos particulares y sin desdeñar la posibilidad de una crítica que no tenga estas carencias.

La objetividad se aprecia aquí no como lo opuesto a la subjetividad, sino como el reconocimiento de las características de cada obra, por sí misma, evitando en lo posible etiquetarla y, por tanto, leerla a partir de un prejuicio que sólo conduce a la constatación de lo ya sabido.

Lo que falta, considera el escritor, es una adecuada “perspectiva para enjuiciar” entre los críticos, porque ello implica lo que podemos llamar un emplazamiento (Vázquez Medel, 2003) en el espacio, el tiempo y la cultura, toma de posición (compromiso) que no todo crítico está dispuesto a arrostrar. Dicho emplazamiento conllevaría la necesaria distancia, que posibilitaría a su vez la objetividad que se pretende en la labor crítica. La idea es que, si el crítico se sitúa de este modo (si se tiene en cuenta que “la serenidad de juicio está un tanto íntimamente ligada al conocimiento”), la *cercanía* a la obra, en la cultura, en el tiempo, es una ventaja para una mejor comprensión, con lo que además se evita el riesgo de aquello que se puede perder en los recovecos de la memoria.

La creación y la crítica, como evidencia la práctica celiana, se distinguen una de otra por mera convención, “el discurso *sobre* a diferencia

del discurso *por*”, necesaria para entendernos tanto en la producción de textos (en el hacer) como en su comprensión.

La poesía y la novela, como géneros, corresponden con la creación literaria, basada en la imaginación (y que puede comprender toda producción discursiva); la crítica literaria, por otra parte, que se corresponde con el ensayo, es un “trabajo apoyado en previos elementos reales”, arte de juzgar, de establecer criterios.

Para Cela, de este modo, “la función de la Crítica es *criticar* –juzgar de las cosas con arreglo a ciertas normas–”. La cuestión es determinar cuáles son dichas normas, quién las establece, bajo qué parámetros, con qué objetivos. La definición, por tanto, no hace más que quedarse en la superficie. De todas formas, es posible apuntar que las normas de la crítica se refieren por igual al crítico –el sujeto– que a lo criticado –el objeto–, y pueden presentarse de dos clases: positivas, en tanto virtudes, y negativas, en cuanto vicios literarios.

La enmarcación (situación de la obra en su contexto) y la intuición (otorgamiento de sentido, comprensión) son virtudes esenciales del crítico, a partir de una cualidad esencial, la inteligencia, concebida como capacidad de establecer relaciones entre aquello que se conoce y se hace; sin embargo, la crítica no siempre es inteligente, pero siempre participa de la cultura, como proceso e instrumento de otorgamiento de sentido. Suele enfrentarse el riesgo del historicismo, en tanto puede desvirtuar los esfuerzos de comprensión, sesgándolos en uno u otro sentido (como en la aproximación equivocada, durante siglos, al Greco o a Góngora, por pretender situarlos en una época y no pretender su lectura –pictórica, literaria– sin el lastre del *deber ser*).

La relatividad de Einstein, de la que Cela reniega, tiene mucho que ver con las teorías posmodernas que llegan al extremo de cuestionar toda crítica. Es claro que en su extremo caen en su propia paradoja, al presentarse como *la* opción en un mundo relativo, pero al mismo tiempo lo que es esencial rescatar de la física es la cuestión del punto de vista: esto permite comprender, de la mejor manera posible, que un novelista pueda ser crítico, y viceversa, dependiendo del punto de partida en el cual apoya su discurso. En este sentido, los estudios de literatura compara, aunque el escritor los considere banales, son uno de los modos más pertinentes para abarcar y establecer relaciones de un texto con otros, literario o no. El valor *per se* es una falacia, un error que se remonta a la concepción de la obra de arte como resultado de la inspiración divina o bien –en el mismo sentido místico– de la belleza del alma del ser humano. No ha habido nunca valores absolutos, de ningún tipo, y por tanto la crítica debe mostrarse siempre flexible y abierta a otras voces, propuestas teóricas, procesos de producción de textos y de producción de sentido.

El ensayo es manifestación de la crítica, o más estrictamente, en la práctica es posible usarlos como el mismo concepto; en tanto producción textual, es un modelo discursivo que sitúa “la obra, no sólo considerada como tal, sino en todas sus posibles relaciones”.

El crítico, en tanto sujeto, es quien realiza la función de la crítica; en el acto crítico, en la valoración y la comprensión es cuando la crítica, en tanto proceso, cobra sentido. Si el crítico es exclusivo, en tanto dedica todos sus esfuerzos sólo a esta labor, puede aportar interesantes perspectivas sobre la literatura; pero siempre se corre el riesgo de que sea dogmático, o se quede sólo en mera palabrería.

Como un espacio de la crítica de gran validez, y a su vez, que aporta una perspectiva diferente, Cela aborda aquí la labor crítica realizada por quienes, como D'Ors (abogado) y Marañón (médico), llevaron a cabo una labor intelectual no centrada únicamente en lo literario, sino abordando también otros espacios como el ensayo, la filosofía, la crítica de arte, además de sus respectivas profesiones. Su crítica destaca, de acuerdo con la opinión del escritor, por su agudeza e intuición.

En el siguiente apartado, observa Camilo José Cela que hay un conjunto de críticos quienes, al realizar su obra y dogmatizar sobre autores y obras pierden de vista su propio quehacer, y se muestran incapaces de la autocrítica, por lo que sus juicios no poseen validez más allá de lo anecdótico.

Los preocupados por Goethe, es decir, quienes para su reflexión pretenden utilizar el argumento de autoridad pierden de vista que la crítica debe partir de la comprensión de los textos, y no de la imposición de un modelo preestablecido.

De cierta manera, la siguiente referencia de Cela sobre los *bibliófilos de catálogo* alude a la labor crítica que se realiza desde las academias. "Quienes se hartan de citar textos y documentos en tropel", podemos ser sin mayor problema los críticos académicos a quienes Cela considera, con toda razón, limitados por la sola referencia textual, descuidando el mundo que participa, da sentido y habla en el discurso literario. Los libros, no debemos olvidarlo, sólo son herramientas y puntos de apoyo, pero la lectura debe ser más amplia, de otros discursos, de otras prácticas culturales, de otras relaciones de lo humano consigo mismo y con la realidad.

BREVE ANTICIPO

A veces pienso que nadie sabe ni supo jamás hasta qué punto el comentario sobre la *manera de hacer* en Literatura –sobre eso que la gente llama, yo no me explico por qué, *oficio*– puede suscitar el interés, la mera curiosidad, de las gentes.

Es todo quizá excesivamente elemental, sencillo en demasía. Un hombre con una pluma en la mano, sentado a su mesa de escribir y rodeado de blancas cuartillas por donde navegar, es algo tan admirable –o tan deleznable–, ya apoye su razonar sobre nutridos rimeros⁴²⁰ de fichas y documentos, ya sostenga su discernir sobre esa lejana memoria de las cosas que la imaginación aviva y hace fructificar.

Se ha hablado demasiado de técnicas y se han olvidado un tanto las únicas apreciaciones que valen en Literatura: las dimanadas por línea directa de los resultados obtenidos.

No vale aplicar a los géneros literarios postulados que, si ciertos en otras disciplinas, quiebran en ésta. El resultado, esto es: la Novela, el Poema, el Drama; el resultado, digo, del lento y mantenido esfuerzo del escritor, es algo que pertenece al orden de las valoraciones absolutas. Nada, fuera de lo subjetivo, cabe alrededor o dentro de estos ulteriores resultados de que hablo, porque su valoración –por olvidado se ha caído en errores literarios de bulto– a nada, sino a su esencia misma, puede referirse.

Trataré de explicarme un poco. Si fray Luis de León, por ejemplo, o Calderón de la Barca, o Cervantes, o Rojas, han alcanzado en la Poesía, en el Teatro o en la Novela el justo renombre que alcanzaron, no lo fue por

⁴²⁰ Montones de cosas puestas unas sobre otras.

haber sido más grandes que otros tres o cuatro contemporáneos o inmediatos sucesores suyos sino simplemente porque ese valor tremendo que dentro de sí llevaron, y que a sus obras supieron transmitir, era algo que no se sujetaba ni se refirió jamás a metro o patrón alguno.

Ni se es ni se deja de ser por ser mayor o menor que nadie; y esto, que todo el mundo afirma como cierto, muy poca gente se atreve a practicarlo. Existe una preocupación, tan desmedida como nefasta, por la comparación por el parangón, y quienes esto hacen y por esto se preocupan olvidan que no es posible la obra literaria concebida con horizontes o nortes inmediatos. Sólo un absoluto desprecio, una total despreocupación por el paisaje donde la obra será enmarcada por quienes puedan hacerlo, es lo que produce la lozanía de lo producido, su interés, su valor. Si Lautreamont, por ejemplo, o Virginia Woolf hubieran demostrado no mayor cosa que curiosidad por la obra de quienes les rodearon, no hubieran podido hacer lo que hicieron. Líbrennos los dioses del aislamiento; pero líbrennos también de la obsesión por las reacciones de los demás. Cuando mi admirado amigo Ors ironizaba a cuenta del Estilita,⁴²¹ que miraba pasar la vida desde su alto pilar, no intentó, probablemente, sino eso: ironizar; jamás defender una postura.

Y en cuanto a aquello que decía de los capaces para enmarcar la obra en su paisaje, es posible que algún día lo intente explicar con cierta amplitud. Hoy voy a anticipar no más que unas breves consideraciones.

Se dice –y creo que no están en lo cierto quienes lo afirman con excesivos visos de exclusividad– que es función indeclinable de la Crítica el hacer la aludida enmarcación. Antes de razonar mi paréntesis de duda

⁴²¹ “... de una rigurosa Roma única, que para todos define y canoniza. ... dependen ... la santidad de Simeón Estilita, con su inevitable indecencia, como la de Francisco de Sales, *the gentleman saint* (D’Ors, 1940: 15).

convendría que se me aclararan un poco y se me decantaran otro tanto las ideas mías y de los demás sobre lo siguiente:

Primero. ¿Qué es lo que es la Crítica?

Segundo. ¿Cuál es su función?

Tercero. ¿La Crítica es una disciplina exclusiva?

En caso afirmativo:

a) ¿Está la Historia Literaria de acuerdo con la afirmación?

Marcelino Menéndez Pelayo.⁴²²

Leopoldo Alas, "Clarín".⁴²³

Ramón Menéndez Pidal.⁴²⁴

José María de Cossío.⁴²⁵

b) Caracterización del crítico.

I. Críticos "ecuanímes".

II. Críticos de diatriba y ditirambo.

En caso negativo:

Análisis de los casos de concurrencia con otras disciplinas.

Eugenio d'Ors.⁴²⁶

⁴²² Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912). Filólogo y crítico literario español, considerado el erudito y sabio por excelencia del siglo XIX. En 1878 (con 21 años de edad) obtuvo la cátedra de Literatura en la Universidad Central de Madrid y en 1881 ya era miembro de número de la RAE; desde 1898 fue director de la Biblioteca Nacional de Madrid. Una de las obras más importantes es *Historia de los heterodoxos españoles* (1881).

⁴²³ Leopoldo Alas y Ureña (1852-1901), escritor español que usó el seudónimo de Clarín. Escribió *La regenta*, considerada como la mejor novela española del siglo XIX.

⁴²⁴ Ramón Menéndez Pidal (1869-1968). Filólogo e historiador español, creador de la escuela filológica española. Ejerció su magisterio en la cátedra y desde el Centro de Estudios Históricos, precursor en parte de lo que sería el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y se le consideraba maestro indiscutible entre los eruditos, medievalistas y filólogos.

⁴²⁵ José María de Cossío y Martínez-Fortún (1893-1977). Erudito, crítico literario (especialista en la poesía española de los siglos XVII y XVIII) e historiador taurino español. Impulsor y director de los cuatro primeros tomos de la más documentada enciclopedia del toreo.

⁴²⁶ Eugeni D'Ors i Rovira (1881-1954). Escritor español en catalán y español. Teórico del *novecentismo*, lo que le llevó a propagar sus ideas a la sombra de la política de Enric Prat de la Riba y como intelectual del franquismo. Inspirador de la política cultural de la Mancomunitat de Catalunya, en 1926 fue elegido miembro de número de la RAE. Franco lo nombró Jefe Nacional de Bellas Artes y, en 1953, catedrático por designación de Ciencias de la Cultura.

Gregorio Marañón.⁴²⁷

Los preocupados con Goethe.

Cuarto. La Crítica.

a) Su necesidad.

b) Su conveniencia.

Su orientación actual en España. (Carezco de datos para referirme a este apartado en el Extranjero.)

Quinto. Los bibliófilos de catálogo.

Cuando haya analizado -brevemente, claro es- estos puntos, tan elementales como turbios, trataré de explicar por qué creo que no es sólo la Crítica -aunque sí es la Crítica, si bien no sola- quien deba situar las cosas donde se nos antoje que su sitio sea.

⁴²⁷ Gregorio Marañón (1887-1960). Médico y escritor español, miembro de las Reales Academias de la Lengua, de la Historia, de las Ciencias, de Medicina y de las Bellas Artes de San Fernando. Su extensísima obra literaria puede dividirse en dos grupos: textos científicos, y obras históricas, biografías y ensayos.

SE EMPIEZA HABLANDO DE LA CRÍTICA

A veces bien y otras veces mal, que nadie conoce la verdadera faz de las cosas si no sabe de sus virtudes y perfecciones tanto, por lo menos, como de sus vicios y sus defectos.

Decía que enmarcar la obra literaria en su paisaje, darle cabida en algún ámbito determinado, era función indeclinable, pero no exclusiva, de la Crítica, y añadía que el análisis breve, claro es, del pequeño cuestionario que di, lo juzgaba imprescindible para un mejor entendimiento de todos.

El primer apartado lo enunciaba así: “¿Qué es lo que es la Crítica?” Pues bien; creo un elemental deber de honradez confesar que lo ignoro. Definiciones hay tantas cuantas son las que no nos sirven; ninguna se me antoja completa; escasas se me figuran las inteligentes, y excesivas veo que son las pedantes.

Aquel punto no es fácil de dilucidar –entre otras razones que harían prolijas y demasiado aburridas estas breves líneas–, porque siempre, con una constancia sujeta a Dios sabrá qué misteriosa y tiranizadora ley, el definidor se enfrenta con la definición, habiendo adoptado apriorísticamente su particular postura ante lo definido.

(Es cuestión grave –y quizá aparte sea tratada el día menos pensado– la falta de objetividad ante los problemas literarios. Rara vez se juzga sobre el tema, y demasiadas se buscan argumentos para respaldar el sí o el no que, por los motivos que fuere y como sambenito, se le cuelga a la obra en cuanto se la saluda; antes, claro, de conocerla.)

Veamos: el definidor, ante el problema no fácil de definir lo que la Crítica sea, se encuentra siempre con el lastre del oficio a que dedique sus

horas, con el peso muerto –en gran parte inevitable– de que o es crítico o es criticado; de que o es quien dice “esto es bueno por esto y por esto”, o es aquel a quien dicen “esto es malo por aquello y por lo de más allá”.

En el primer caso se cae fácilmente en el tópico de afirmar que la Crítica, a modo de moderna piedra filosofal,⁴²⁸ lo es todo, y todo a ella deberá supeditarse y todo por ella ser dirigido.

En el segundo se va a parar, no con mucha mayor dificultad, al extremo de asegurar que la Crítica no sirve para nada y que nutre sus filas con desengañados y defraudados de las otras disciplinas literarias.

Quiero llamar la atención sobre el hecho –creo que con un poco de desapasionamiento, no muy difícil de ver claro– de que ambas posturas son tan falsas como poco serias.

(A lo largo del desarrollo del programa del otro día iré tocando una serie de puntos que confío habrán de servir para aclarar un poco estos conceptos. Ahora, sin embargo –y pidiendo mil perdones por tanta digresión–,⁴²⁹ me veo obligado a sistematizar un poco; calcule quien me lea que, por lo menos, con esto nos ahorramos los dos algún que otro minuto para dedicar a cosa más divertida y no pocas palabras, que taimadamente nos llevarán, como las cerezas, de problema en problema y de punto y aparte en punto y aparte.)

Y lo creo por lo siguiente:

1.– Porque no se ha podido establecer jamás un escalafón, un orden de preferencia de unos géneros literarios sobre otros.

Esto no se ha conseguido por:

⁴²⁸ Materia con que los alquimistas pretendían hacer oro artificialmente y que se creía podía conceder la inmortalidad.

⁴²⁹ Del latín *digressio*, *-ōnis*. Efecto de romper el hilo del discurso y de hablar en él de cosas que no tengan conexión o íntimo enlace con aquello de que se está tratando.

a) Porque rara vez –aunque mirando a nuestro alrededor parezca a una primera vista lo contrario– se consigue éxito para las insensateces.

Creo que esto sería una insensatez por:

I. Porque nadie ha demostrado que Milton⁴³⁰ sea ni mejor ni peor que Dostoievski⁴³¹ o que lord Macaulay⁴³² o que Menéndez y Pelayo.⁴³³

II. Porque a nadie se le ha ocurrido ni intentarlo.

III. Porque jamás se conseguirá aclarar si es más “literario” el fenómeno Turgenev⁴³⁴ o el fenómeno duque de Rivas o el fenómeno Homero.⁴³⁵

b) Porque carecería de valor todo intento que con ese fin se pretendiese.

c) Porque los géneros literarios no valen “por sí” sino como esos mismos géneros se consiguen explicar, caso a caso y en cada uno de ellos.

2.– Porque pararse a discernir sobre lo que venga antes y lo que vaya después es perder el tiempo; que lo que hay es que hacer –esto o aquello– y no tratar de ser –lo otro o aun aquello otro que más allá se ve.

Ejemplos:

a) Los conejos que peroran: llegan los perros y se los comen.

b) La pescadilla que se muerde la cola: llega la criada y la fríe.

c) El círculo vicioso. (Jamás supe lo que era.)

⁴³⁰ John Milton (1608-1674), cuya obra más conocida es *Paradise Lost* (1667).

⁴³¹ A quien Cela reconoce como referente fundamental en la novela europea moderna.

⁴³² Thomas Babington Macaulay (1800-1859), inglés comentarista de Milton, es reconocido por sus *Ensayos críticos e históricos* (1843) y sobre todo, por su *Historia de Inglaterra* (1848-1861), de gran popularidad.

⁴³³ Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), destaca en España por su esfuerzo por conformar una historia y crítica de la literatura, sobre todo: *Orígenes de la novela española* (cuatro volúmenes, 1905-1914), publicada en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, que Cela afirmó haber leído entera durante su convalecencia de la tuberculosis.

⁴³⁴ Ivan Sergueevich Turgenev (1818-1883), narrador ruso cuya perspectiva más cercana a la cultura de la Europa occidental, y su descripción del contexto social y los problemas de su época, lo situaron como referente de la literatura rusa de la época y el realismo más allá de sus exponentes franceses (desde Balzac hasta Flaubert).

⁴³⁵ Quién, obra principal.

d) El cuento de la Buena Pipa, llamado también el de Nunca Acabar; y

3.- Porque tanto la Crítica nace de aquello sobre lo que fija su atención (¡no asustarse los “críticos”!), como el resto -valga el resto- de la labor literaria crece y se desarrolla de aquello que sobre sí dijeron (¡no echen las campanas a vuelo los “creadores”!).

SE SIGUE CON LO MISMO

No, exactamente, en realidad, sino más bien con aquel inciso del último día, es con lo que hoy quiero seguir; con aquél en el cual hablaba de la falta de objetividad ante los problemas literarios.

Decía que raras son las veces en que se juzga sobre el tema en sí y excesivas aquéllas en las que se buscan los argumentos con lupa y con linterna para avalar el pro o el contra que, a modo de precio o marchamo,⁴³⁶ se le cuelga a la obra que se finge juzgar.

Es viejo aquello de que el árbol quita la visión del bosque; es viejo y cierto, porque una corteza a un palmo de distancia de los ojos no nos muestra sino medio metro de su secreto, al paso que sobre las puntas de los pies –y mejor aún desde un altozano⁴³⁷ se nos desnudan al tiempo tantos miles de metros cuadrados cuantos sean los que precisemos para hartarnos.

Pues bien; a esto es a lo que quiero ir. Se carece (hablo siempre, como es natural, en términos generales) de perspectiva para enjuiciar, porque quienes han hecho una profesión, un mito, de su práctica, no terminan de decidirse a cortar por lo sano,⁴³⁸ por lo que todavía quede sano, con las ligaduras que los atenazan al campo donde no debieran ni pisar. Al pútrido y feracísimo⁴³⁹ campo, todo él mantillo⁴⁴⁰ y sano estiércol, donde las

⁴³⁶ Del árabe hispánico *máršam*, hierro para marcar, y este del arameo *ršam*, grabar. Marca que se pone a ciertos productos, especialmente a los embutidos.

⁴³⁷ De *antuzano*, relacionado con alto, por etimología popular. Cerro o monte de poca altura en terreno llano.

⁴³⁸ Emplear el procedimiento más expeditivo sin consideración alguna, para remediar males o conflictos, o zanjar inconvenientes.

⁴³⁹ Del latín *ferax*, *-ācis*. Muy fértil, copioso de frutos.

⁴⁴⁰ Abono que resulta de la fermentación y putrefacción del estiércol o de la desintegración parcial de materias orgánicas que se mezclan a veces con la cal u otras sustancias.

más fragantes rosas pueden florecer por la misma razón –sencillísima– por la que ni una sola idea noble, o simplemente bien-oliente, puede tan sólo permitirse el inaudito lujo de nacer.

Se dice que, para ser objetivo ante un problema de la índole que fuere, se precisa distancia. Ya en el tiempo, ya en el espacio. A primera vista parece cierto: se imagina uno a sí mismo con mayor frialdad para opinar sobre la guerra del Chaco⁴⁴¹ que sobre la nuestra, pongo por caso; con mayor aplomo para hablar del Cardenal Cisneros⁴⁴² o de Antonio Pérez,⁴⁴³ que –salve el lector la distancia que quiera– de don Práxedes Mateo Sagasta⁴⁴⁴ o del conde de Bugallal.⁴⁴⁵

Pero esto, que parece cierto, no lo es excesivamente, porque la serenidad de juicio está un tanto íntimamente ligada al conocimiento –que con cordura no hay quien hable de lo que ignora– y sabemos todos *más* cosas, y mejor sabidas, de lo cercano que de lo alejado; por esa razón que tan injustamente se da de banda y que no es otra sino que la proximidad al

⁴⁴¹ Conflicto bélico que desde 1932 hasta 1935 enfrentó a las repúblicas de Bolivia y Paraguay por la posesión de buena parte de la escasamente poblada región del Chaco, el llamado Chaco boreal, situado al norte del río Pilcomayo, que reclamaban ambos países debido a la presunta existencia de petróleo.

⁴⁴² Francisco Jiménez de Cisneros, franciscano (1437-1517), cardenal de Toledo y confesor de la reina Isabel II, realizó una reforma de su orden, tomó parte activa en la expulsión de los mudéjares de Granada y Castilla, y sus acciones fueron decisivas para que reinara Carlos I de España, V de Alemania.

⁴⁴³ Antonio Pérez (1540-1611), de origen poco honroso (hijo del secretario de Felipe II, Gonzalo Pérez, clérigo), heredó la formación y el cargo de su padre en 1568; sin embargo al caer en desgracia en 1584, fue acusado del asesinato de Juan de Escobedo y más tarde de herejía. Tras un largo peregrinar murió en el exilio, en París.

⁴⁴⁴ Político español (1825-1903), presidente del gobierno en ocho ocasiones, entre 1870 y 1902, una de las figuras claves de dos épocas y sistemas políticos muy distintos, conocidos respectivamente como Sexenio Democrático y Restauración, jefe de una de las dos formaciones políticas principales de este último periodo, el Partido Liberal. Junto con el conservador Antonio Cánovas del Castillo, el liberal Práxedes Mateo Sagasta ejerció una de las mayores influencias políticas durante el último cuarto del siglo XIX español.

⁴⁴⁵ Gabino Bugallal, Conde de Bugallal, fue Ministro de Hacienda en 1913, con don Eduardo Dato, y nuevamente en 1917-1919. Al ser asesinado Dato en 1921, se hizo cargo interinamente de la Jefatura del Gobierno. Impulsó proyectos de reforma de la Contribución Rústica y de implantación de un Impuesto sobre el Patrimonio, entre otros. Se distinguió por su especial competencia en materias económicas y de hacienda pública. Fue Ministro del último gobierno de don Alfonso XIII.

justamente se da de banda y que no es otra sino que la proximidad al lugar del suceso lo fija en la memoria, para que el tiempo, al pasar, se encargue de difuminarlo.

No sé si esta prosa –llamémosla, ¿por qué, Dios mío?, de ensayo– es muy clara. Me agradecería poder decir las cosas aún más llanamente, para que no encontrara disculpa, ni siquiera ante sí mismo, ese sordo que se obstina en no oír y que, según el adagio, es el peor de todos.⁴⁴⁶

Yo creo que el problema no es grave ni difícil si se centra en su sitio, si se le obliga a caminar por su necesaria órbita, si se le aplica esa precisa prótesis que un vicio de años –aún más: que una tara secular⁴⁴⁷ ya está haciendo ineludible.

Que se calle quien carezca de perspectiva, quien precise vagarosos quiebros⁴⁴⁸ imaginativos –o concretísimas listas anecdóticas, que tanto monta– para dar esa composición de lugar que ninguna indiscreción le ha pedido y que la buena enanza de todos no asesina por la espalda en la primera encrucijada, no tanto por buena, la crianza, cuanto por misericordia.

Y basta de incisos.

Sobre la paradójica disyuntiva en que nos colocaron las palabras el último día, recapitaremos el que viene.

⁴⁴⁶ Refiere la falta de disposición o la pretendida disculpa por no aceptar un cambio o una iniciativa positiva. Es posible rastrear este dicho, *No hay peor sordo que el que no quiere oír*, como título de una comedia de Tirso de Molina (1626), y en el libro de Sbarbi y Osuna (1980), escrito originalmente en 1871.

⁴⁴⁷ Un defecto arrastrado por siglos.

⁴⁴⁸ Ademán que se hace con el cuerpo, como doblándolo por la cintura. Lance o suerte con que el torero hurta el cuerpo, con rápido movimiento de la cintura, al embestirle el toro.

FUNCIÓN DE LA CRÍTICA

Es tan falso -traté de aclarar en nuestro II- creer que la Crítica lo es todo como creer todo lo contrario; tan erróneo juzgar que la Creación es lo meritorio y lo realmente importante, como caer en la orilla contraria del pensamiento y suponer una supeditación inexistente.

¿Entonces? Entonces podremos intentar dos breves conceptos, de Creación y de Crítica, sin más valor, de cierto, que el de podernos entender para seguir nuestro camino. La definición es única para ambos, sin más que una ligera trastrocación de términos.

Por Creación literaria, en sentido estricto, entiendo la labor no basada en otra cosa que en la imaginación: la Poesía, la Novela.

Por Crítica literaria, en sentido estricto, tomo el trabajo apoyado en previos elementos reales: el discurso *sobre* a diferencia del discurso *por*. El Ensayo no histórico, la Biografía, la Bibliografía.

En contraposición:

Por Creación, en sentido lato, entiendo todo.

Por Crítica, en sentido lato, no entiendo más que el arte de juzgar de la bondad, verdad y belleza de las cosas; definición de *Primera Enseñanza*, que da la Academia, pero que aquí -aunque no perfectamente- cumple su fin.

(La Historia y los Estudios Históricos caen lejos de mi propósito, porque la Literatura acaba antes. Disciplinas científicas sujetas a un tecnicismo que nada tiene que ver con nuestro tema, se incluyen a veces -creo que con notorio error- entre las Letras La Literatura es lo bastante estrecha

para no abarcar la Historia. Sus relaciones, sin embargo, suelen ser cordiales. Lo mismo digo, claro es, de la Filosofía *et ses environs*.)⁴⁴⁹

Sentadas las elementales premisas anteriores, creo que ha llegado el momento de pasar al punto segundo del cuestionario que ofrecí al lector el primer día, y que enunciaba así: “¿Cuál es la función de la Crítica?”

Creo que la respuesta no es difícil ni compleja; creo que no dará lugar a duda: la función de la Crítica es *criticar* –juzgar de las cosas con arreglo a ciertas normas–, ni más ni menos. Lo que ya no diputo⁴⁵⁰ tan fácil, ni elemental, es discernir acerca de cuáles son esas *ciertas normas* que la Academia, no queriendo –y hace bien, ¡qué caramba!– meterse en dibujos,⁴⁵¹ nos deja en el aire de la definición, quizá para que nos divirtamos viéndolas volar.

Parece que esas normas, esas *ciertas normas*, habrán de referirse, por un lado, al crítico, y por otro, a lo criticado para que de su coyunda –de su conyugal unión– salga la Crítica.

Las que se deben centrar en el crítico son, sin duda, dos órdenes: positivas y negativas.

Son positivas, y deberá buscarlas quien critique, las normas dimanadas de las virtudes siguientes:

II.– La inteligencia.

II.– La cultura.

III.– La serenidad.

IV.– La seriedad; y

V, y última, y el quid de la cuestión. El *sentido*, el criterio.

⁴⁴⁹ Y sus alrededores.

⁴⁵⁰ De diputar (del latín *deputāre*); aquí por concibo, considero.

⁴⁵¹ *No meterse en dibujos* se entiende como abstenerse de hacer o decir impertinente más que aquello que corresponde.

Son negativas, y de ellas huirá el crítico, aquellas que deriven de los *vicios literarios* que siguen:

- I.- El historicismo.
- II.- La relatividad.
- III.- La amistad.
- IV.- Las previas fuentes; y
- V.- La holganza.

Por lo que vemos, si me queréis creer que la función de la Crítica ha de ser la de *criticar*, una vez que hayamos hablado un poco sobre *esas normas*, no habrá de sernos demasiado espinoso el camino que nos lleve a una inteligencia, a un casi perfecto entendimiento de todos.

LAS “NORMAS POSITIVAS” EN EL CRÍTICO

Dejando para cuando podamos el enunciado y el análisis de las “ciertas normas” que se refieren a lo criticado, trataré de discernir un poco en lo que el día anterior había anunciado y que hoy empleo de epígrafe de estas líneas.

Daba a la inteligencia el primer lugar en la breve exposición de normas que el otro día hice, y quiero ahora aclarar que a ello no me llevó ni la casualidad ni la rutina, sino un cuarto de hora largo de discernimiento.

Yo no concibo la crítica sin inteligencia en quien la hace; la labor de aclaración que la crítica supone sin una mente lo suficientemente clara para dar luz. Es curioso observar que la inteligencia es, en términos generales y salvo excepciones que nunca faltan, una de las virtudes que más se niegan a los críticos, hombres en quienes la cultura –lejos de ayudar– sirve demasiado abundantemente para cegar las mentes y torcer los juicios. Un crítico inteligente podrá, si no es culto, ni sereno, ni serio, ni dotado de un agudo sentido, en todo momento prestar un indudable servicio a las Letras, porque su función, lejos de la complejidad que algunos quieren atribuirle, es de una sencillez paralela al famoso experimento del huevo de Colón;⁴⁵² porque nada más fácil, ni más directamente dimanado de la inteligencia que el “juicio de las cosas” para decirnos de sus excelencias o de sus ruindades.

⁴⁵² La expresión remite a una cosa que aparenta tener mucha dificultad, pero resulta ser fácil al conocer su artificio.

(Dejo no más que entredicho mi pensamiento sobre estas cuestiones. El lector –a cuyo buen criterio me encomiendo– sabrá llevar hasta el límite y agotar cumplidamente estos puntos aquí no más que levemente tocados.)

La segunda faceta del complejo tinglado –de la nada sencilla armazón– de virtudes que en el crítico quisiéramos ver, es la cultura.

De importancia menor, a mi manera de ver, que la inteligencia, tiene, no obstante su posesión, una trascendencia fácil de adivinar. Preferimos el crítico inteligente, porque se ha imbuido en mí, a lo largo de los años, la idea de que la inteligencia todo lo puede; pero ni que decir tiene que si a esa inteligencia, a ese don de Dios, se le educa y disciplina con la cultura, ese don de los humanos y de su esfuerzo, el resultado será evidentemente óptimo. La enmarcación de la Obra en el sistema de la Civilización es, a no dudarlo, función exclusiva de la cultura, no de la inteligencia: que discurriendo mucho y bien se puede saber de lo bueno y de lo malo, pero sin “conocer” no es posible la cierta relación de que precisa la crítica.

La serenidad es, con la seriedad, lo primero que se pierde, aunque aquélla sea la última –a diferencia de ésta, que es lo primero– que se consigue.

Sabemos de tan pocos críticos jóvenes serenos como críticos viejos serios.

Sin la una y sin la otra, yo no concibo la labor del crítico que me imagino idealmente como un dechado⁴⁵³ de ambas virtudes.

Hablaba en último lugar, y allí lo colocaba por juzgarla la más difícil, del “sentido”, de la intuición, del crítico ante la obra que a él se presenta.

⁴⁵³ Del latín *dictātum*, precepto, enseñanza. En este caso, ejemplo que se tiene presente para imitar.

Conozco de pasmosos ejemplos de intuición crítica, de “criterio” en personas totalmente alejadas de ésta u otras semejantes disciplinas, y a quienes una falta de cultura, de serenidad, cuando no también de inteligencia, los incapacitaría para militar en el campo que quizá su buen sentido les vede. Ejemplos contrarios, ¿quién no conoce?

LAS "NORMAS NEGATIVAS" EN EL CRÍTICO

De las cinco normas negativas de las que, a mi juicio, deberá el crítico huir, daba el primer lugar, por juzgarla la más nociva de todas ellas, al *historicismo*.

Creo que nada como él puede entorpecer tan eficazmente la labor crítica, ni nada tampoco desorientar con tan arteras manas a tirios y troyanos. El *historicismo*⁴⁵⁴ –árbol de cómoda floración, fuente de agua tan grata como venenosa– quita perspectiva a los problemas, y enmarcándolos en un orden ajeno a la sustancia de la crítica, los desenfoca y los deforma.

Para juzgar de una cosa, para decirnos si un cuadro, un poema o una sinfonía son buenos o malos, no se precisa de un conocimiento histórico especial; antes bien, ese mismo conocimiento puede desvirtuar la esencia de las cosas y hacer que nos parezca no más que discreta –pero de fácil colocación en un sistema histórico– o mala una magnífica producción de difícil emplazamiento.

Por atenerse a un riguroso historicismo se han estado dando de lado al Greco⁴⁵⁵ y a Góngora,⁴⁵⁶ y sólo cuando la Crítica –la mejor Crítica– se dio cuenta del error, fue llegado el momento de apreciarlos justamente. La

⁴⁵⁴ "El historicismo, que tenía sus raíces en la historiografía de principios del XIX, era ... una amalgama del evolucionismo genético y el acercamiento ideográfico a la historia. El historicismo subraya la variabilidad constante de los sucesos y la unicidad de los hechos no recurrentes. Por tanto, todo es relativo en la historia." (Topolsky, 1982: 132)

⁴⁵⁵ Doménikos Theotokópoulos, *El Greco* (1541-1614). Pintor manierista considerado el primer gran genio de la pintura española, a pesar de su origen griego.

⁴⁵⁶ Luis de Góngora y Argote (1561-1627). Poeta español, cordobés. Su obra fue poco estudiada hasta principios del siglo XX, por considerársele oscura desde el punto de vista estilístico, sobre todo sus poemas cultistas: *Oda a la toma de Larache* (1610), y sus reconocidas *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) y las *Soledades* (1613).

supervivencia de los inefables Juegos Florales,⁴⁵⁷ como Institución para solaz de poetas chirles,⁴⁵⁸ fuerzas vivas de la localidad y damitas de la buena sociedad, está basada en un criterio y una intención historicistas de la vida y de la Literatura; y así vemos cómo esos poetas, esas fuerzas vivas y esas bellas damitas son felices y aman la Literatura sin más esfuerzo que añorar a don Ramón de Campoamor,⁴⁵⁹ a Federico Balart⁴⁶⁰ y Antonio Grilo.⁴⁶¹

Actualmente, el caso de Ramón o de Picasso es tan significativo, que no precisa mayor comentario.

El descubrimiento de la *relatividad* fue un mal servicio que prestó Einstein⁴⁶² a las Letras. Antes, la Crítica luchaba con menos monstruos contra los que defenderse; pero desde su aparición, yo me pregunto a diario cómo puede suceder que no sucumba sin remisión posible y de una vez y para siempre.

⁴⁵⁷ Los Juegos Florales o Floralia (del latín: *Ludi Florensei*) fueron instaurados en la antigua Roma, celebrándose del 28 de abril al 3 de mayo, dedicados a la diosa Flora desde 173 AC. En la actualidad los juegos florales son certámenes literarios regionales o locales, en los que se premian obras en prosa y en verso

⁴⁵⁸ Hueros, sin sustancia.

⁴⁵⁹ Ramón de Campoamor (1817-1901). Fue uno de los poetas más populares de su tiempo. Sus famosas *Doloras* son sentencias en verso en las que se transmite un mensaje moral didáctico, mezcla de humor y sentimentalismo, cuyos temas narran pequeños dramas cotidianos y encierran un pensamiento filosófico escéptico.

⁴⁶⁰ Federico Balart Elgueta (1831-1905). Escribió el libro poético *Dolores* (1894), a raíz de la muerte de su esposa, Dolores Anza, volumen que conoció un éxito inusitado.

⁴⁶¹ Antonio Fernández Grilo (1845-1906) Poeta cordobés. La segunda edición de su libro *Poesías* (Madrid, 1879) tuvo un gran éxito de público. Su don de gentes y su poesía de circunstancias lo llevaron a ser nombrado *poeta real* de Alfonso XII; Isabel II le costeó la edición de *Ideales* (París, 1891). En febrero de 1906 ingresó en la Real Academia Española, pronunciando su discurso en verso.

⁴⁶² Albert Einstein (1879-1955). Físico alemán nacionalizado estadounidense, premiado con un Nobel, autor de las teorías general y restringida de la relatividad y por sus hipótesis sobre la naturaleza corpuscular de la luz. Es probablemente el científico más conocido del siglo XX. La tercera publicación de Einstein en 1905, *Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento*, y la cuarta titulada *¿Depende la inercia de un cuerpo de la energía que contiene?*, formulaban lo que después llegó a conocerse como la teoría especial de la relatividad (o teoría restringida de la relatividad).

El poder comparar es una tentación a la que no siempre resiste el crítico: el poder decir “esto es mejor o peor que aquello o que lo otro”, en lugar de decir “esto es bueno o es malo por esto o por lo otro, pero no por ser peor o mejor que nada”.

Las cosas –no hay que olvidar– jamás son buenas por mejores ni malas por peores, sino que sus cualidades tienen siempre un valor per se,⁴⁶³ una permanencia en la valoración que las desliga, o las debe desligar, de toda referencia.

La *amistad* –ese último reducto al que nos acoge desesperadamente los humanos como a un clavo ardiendo– es, referida a la Crítica, y quizá únicamente en este caso, un mal de no menor importancia que la de todos los restantes males que ahora analizamos.

Bien sé yo que, teóricamente, no debiera enjuiciarse este elemento como causa a tener en cuenta en estas divagaciones; pero creo que nadie me negará que, en el terreno de lo práctico y de lo cotidiano, sí tiene una existencia real –aunque quizá menos subjetiva– como la de todos los demás. Si es cierto que ser amigo, buen amigo, no es nada fácil y el serlo es virtud de escogidos, de señalados por Dios, no es menos cierto que ser crítico no es sencillo, y mucho menos serlo bueno. Si admitimos esto, ¿qué dificultad no entrañará para el buen crítico ser al tiempo buen amigo y jamás excederse ni nunca quedarse corto?

Las *previas fuentes* son algo así como la filoxera⁴⁶⁴ de la Crítica; cuando aparecen, las hojas verdecidas de Literatura se agostan y amarillean y acaban por venirse a tierra. Por ser este elemento sólo vicio de críti-

⁴⁶³ Por sí mismo.

⁴⁶⁴ Del griego φύλλον, hoja, y ξηρός, seco, insecto hemíptero, oriundo de América del Norte, parecido al pulgón, de color amarillento, de menos de medio milímetro de largo, que ataca primero las hojas y después los filamentos de las raíces de las vides, y se multiplica con tal rapidez, que en poco tiempo aniquila los viñedos de una comarca.

cos de tres al cuarto, no insistimos demasiado sobre él, prefiriendo dejarlo sólo apuntado.

La *holganza*, por último, no es mal exclusivo de la Crítica, sino enfermedad endémica⁴⁶⁵ en todo el vasto campo de nuestra santa madre la Literatura, y es un vicio simpático del que, quizá no más que por obligación, me veo hoy obligado a ahuyentaros, pero al que profeso mi mejor admiración por pensar que, si bien poco edificante, es en cambio una de las mayores conquistas culturales que nos legaron los antiguos griegos.

⁴⁶⁵ Del griego ἐνδημία, que afecta a un país; propia y exclusiva de determinadas localidades o regiones.

LABOR DEL CRÍTICO

De mis artículos IV, V y VI, cabe colegir cuál es la función de la Crítica. Resumiendo, podemos decir que tal disciplina del espíritu es el arte de juzgar de la bondad, de la verdad y de la belleza de las cosas –en Literatura, de las cosas literarias– con inteligencia, cultamente, serenamente, con seriedad y con sentido (¿serán éstas las ciertas normas a que alude la Academia?) y sin historicismos, ni relativismos, ni amistades, ni sedes a saciar en fuentes ya desfloradas⁴⁶⁶ cuando no contaminadas, ni holgazanerías de índole alguna que desvirtúen, por defectuoso conocimiento, la esencia de la labor.

Creo que esto que digo es algo tan elemental y tan olvidado como las inútiles alas del kiwi-kiwi⁴⁶⁷ o ese último sexto dedo que, como homenaje a Dios sabrá qué lejanos atavismos, surge de cuando en cuando por esos pueblos para preocupación de la Guardia Civil. Como las alas y como el dedo, temo que sólo sirva de distracción a los coleccionistas.

Discernir ahora sobre la labor del crítico, después de haber intentado aclarar cuál es la función de la Crítica, no lo considero difícil: la labor del crítico es darse (¿de lleno?, ¿parcialmente?, ya lo veremos) a la Crítica, poner en movimiento su función, hacerla *funcionar*; en una palabra, *criticar*, *juzgar*.

¿Cómo? Ya sabéis: con talento, con serenidad.

⁴⁶⁶ Ajadas, mancilladas por su relación con *desvirgar*, quitar la virginidad a una doncella.

⁴⁶⁷ Kiwi, nombre común de tres especies de aves no voladoras distribuidas exclusivamente en Nueva Zelanda y pequeñas islas adyacentes. Carecen de cola, y las alas, rudimentarias, están ocultas bajo un espeso plumaje.

Y llegamos a un punto seductor –quizá por difícil– de nuestro programa. En el cuestionario del primer día le di el punto tercero de la clasificación y lo enunciaba así: “¿La Crítica es una disciplina exclusiva?”

El simple análisis de los puntos siguientes podrá dar al avisado lector una idea de mi pensamiento. Basta leer que preveo tanto el caso afirmativo como el negativo, y basta considerar los nombres, que a modo de ejemplos prácticos coloco en cada uno de ellos, para percatarse de que por ninguno me inclino.

¿Eclecticismo? No creo; más bien miedo a teorizar cuando la práctica nos presenta –en este terreno– un Menéndez Pidal enfrente de un Marañón.

A veces sucede –y no es malo que lo consideremos– que cuando a la Verdad se le somete y se le fuerza a una disyuntiva, la Verdad no se decide, y sin bifurcarse, sin disminuirse y sin perder ninguna de sus esencias, por igual se reserva como un demonio o por igual se entrega como un dios. Quizás este caso sea uno de ellos.

¿Y entonces? Entonces navegamos por un mar de confusiones, tan lejos del vendaval –¿benaventino?– del “un autor consume él solo una generación entera de críticos”, como de la brisa –¿mauroisiana?– de que “no... no crítico, tan sólo guía”. Del ex abrupto al dengue, de la Cordillera Carpetovetónica⁴⁶⁸ al *Seine douceureux*.⁴⁶⁹ ¿Y la virtud? ¡Ah, que quien la encuentre tire la primera piedra!

⁴⁶⁸ Perteneciente o relativo a los carpetanos (del latín *Carpetānus*). Se dice de un pueblo prerromano de la antigua Lusitania que habitaba parte de las actuales provincias de Zamora, Salamanca, Ávila, Cáceres, Toledo y Badajoz; figurativamente, que se tienen por tradiciones españolas a ultranza, y sirven de bandera frente a todo influjo foráneo.

⁴⁶⁹ “Al dulce Sena”. Del espacio rústico a la ciudad de la cultura, representada por París.

Y suponiendo que sí, que la Crítica sea realmente una disciplina exclusiva, ya trataremos de aclarar si la historia literaria está de acuerdo o no con la afirmación.

Por hoy, basta; con lo dicho hay suficiente, y en más harina no nos podemos meter.

LA HISTORIA LITERARIA Y LA CRÍTICA

Para afirmar el supuesto carácter de exclusividad de la Crítica, no se puede especular sobre el hecho cierto de la existencia de ilustres ingenios sólo a ella dedicados. Inversamente, podría demostrarse del mismo fehaciente modo, justamente lo contrario. No me voy a detener sobre este punto, tocado ya en anteriores ocasiones.

El Ensayo no existe, contra lo que se ha querido hacer ver, como tal género literario con vida propia, independiente. El Ensayo, en general, no es sino una faceta específica de la Crítica: crítica sobre los elementos circundantes, disección de la teoría sobre que se construye, análisis del espíritu que informa, que inspira la obra, no sólo considerada como tal, sino en todas sus posibles relaciones. No me parece esto demasiado difícil de entender, y si lo saco a colación en este momento es para aclarar un poco el concepto que vengo empleando de *Crítica como disciplina exclusiva*.

El ensayista, el crítico, cuando se ha dado –sin abordar ningún otro género– en la Historia Literaria, ha sido casi siempre vestido con el pomposo y brillante ropaje de la erudición: cuando ésta quiebra, el ensayista se transforma en un ser huraño y su obra se esteriliza, se castra. Porque sucede que el Ensayo, la Crítica –obsérvese que vengo usando ambos términos indistintamente–, no puede aparecer desnuda, como las valquirias⁴⁷⁰ del dios Wotam,⁴⁷¹ sino púdicamente velada, como las sacerdotisas

⁴⁷⁰ Valquirias, en la mitología escandinava, jóvenes guerreras que servían a Odín, soberano de los dioses. Las valquirias surcaban el aire con una brillante armadura, dirigían batallas, distribuían la muerte entre los guerreros, y conducían las almas de los héroes muertos al Valhala, la gran sala de Odín.

⁴⁷¹ También llamado Odín, dios principal de la mitología nórdica, deidad de la sabiduría, la guerra y la muerte; también es considerado, aunque en menor medida, el dios de la magia, la poesía, la profecía, la victoria y la caza.

egipcias,⁴⁷² no menos peligrosas, aunque evidentemente menos escandalosas que las pobladoras del bélico paraíso de los bárbaros.

Los casos que voy a mostrar explican palmariamente esta concurrencia: la del sentido, que implica la labor crítica, y la de la cultura, que supone el éxito para que esa función se realice.

Marcelino Menéndez y Pelayo fue el crítico por antonomasia, el hombre que todo lo vio bajo el prisma de lo discriminativo:⁴⁷³ la Historia, la Política, la Religión; un prisma que jamás deformó su visión y que siempre tuvo en sus escritos el fuego necesario para inflamar a los demás. Sus *Estudios de Crítica histórica y literaria*, publicados recientemente por el Estado,⁴⁷⁴ a pesar de sus errores de bulto y de su ejemplar apasionamiento, son un modelo de dedicación, de sumisión de toda otra actividad a la puramente crítica. De sus *Heterodoxos*, de sus *Orígenes de la novela*, de su obra toda, lo mismo –de tener sitio– podría argumentarse.

Leopoldo Alas, *Clarín*, el crítico literario más ilustre –y más desgraciado– de nuestro tiempo, vivió para la Crítica; sólo a ella consagrado como el más rendido de los amantes. Nada vio fuera de su intención acerada y nada perdonó jamás más allá de su honradez ejemplar. Repásese su breve y desperdigada obra: sus notas sin número, sus prólogos abundantes, sus *Cuentos morales*, *Pipé*, *Palique*, etc., etc.

Ramón Menéndez Pidal, el continuador de la obra de don Marcelino, es otro caso típico, clarísimo, de exclusividad. Puestos a afirmar, no me

⁴⁷² Durante el Período Antiguo y Medio, las sacerdotisas solían portar una larga túnica blanca de lino, ajustada y sostenida por tirantes. Su vestimenta habitual difería poco o nada del resto de las mujeres egipcias, excepto por detalles pequeños como el tisú rojo de algunas sacerdotisas de Hathor o la piel del leopardo sacramental.

⁴⁷³ Por discriminatorio.

⁴⁷⁴ La edición de este volumen en 1944 fue hecha en Argentina (Menéndez y Pelayo, 1944); las ediciones españolas son de 1884 y 1893.

asustaría decir que su espíritu crítico fortísimo es un ente contra el que –en ocasiones– habrá tenido don Ramón que luchar a brazo partido.

José María de Cossío es el inmenso sistemático de nuestras Letras; es el grande y genial ordenador de este maremágnum⁴⁷⁵ que es la Literatura española. Sólo una vida guiada, hasta en lo más recóndito, por un sagaz espíritu crítico es capaz de conseguir lo que Cossío consiguió. Su obra, recentísima y de todos conocida, *Los toros*,⁴⁷⁶ es la mayor contribución que nadie haya hecho jamás –en una sola actividad a estudiar– a la Cultura española.

¿Y entonces?

⁴⁷⁵ Del latín *mare magnum*, mar grande. Abundancia, grandeza o confusión.

⁴⁷⁶ *Los toros: tratado técnico e histórico*, 1943.

CARACTERIZACIÓN DE LOS CRÍTICOS “EXCLUSIVOS”

La caracterización, la tipología de los críticos *exclusivos*, a los que aludí en mi anterior artículo, obedece, de una manera casi exacta, a la clasificación siguiente:

- I. Críticos “ecuánimes”.
- II. Críticos de diatriba y ditirambo.

En el primer artículo de esta breve serie ya aparecía esta clasificación que hoy vamos a analizar someramente.

Entre los críticos “ecuánimes” los hay de dos clases: los que realmente lo son y los que no más que lo parecen. Del primer subgrupo ya hablé, aunque no con toda la amplitud que hubiera deseado; a los que militan en el segundo subgrupo y a los que forman en las filas del segundo grupo, son a los que hoy quiero referirme.

Los críticos “ecuánimes” que sólo lo parecen, son algo así como una plaga maligna que cayó, hace ya años, sobre las Letras, y cuyos efectos aún hoy padecemos. Ellos son los que con aire dogmático y doctrinal teorizan sobre todo lo teorizable, con un énfasis y una prosopopeya dignas, de cierto, de mejor causa. Ante la obra que a su criterio (?) se somete, fingen estar en el viaje de regreso, vivir, como el personaje de Nietzsche,⁴⁷⁷ más allá del bien y del mal. El daño que a la Literatura producen tiene unos alcances insospechados; la gente suele tardar en descubrir la suplantación, y los escritores, sobre todo los jóvenes, creen a pies juntillas en su supuesta desligación de todo lo que les circunda, en su fingida

⁴⁷⁷ Zarathustra, personaje de la obra *Also Sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* de Nietzsche (1883-1885), quien se presenta como el profeta supremo, superior en sabiduría y conocimiento al resto de los humanos (ver Nietzsche, 2006).

“ecuanimidad”, con lo que viene a suceder que se toman en serio juicios emitidos, si no en broma, sí con falsía, lo cual es peor. El hombre que publique una relación seria de estos malefactores⁴⁷⁸ literarios prestará un indudable y benemérito servicio a la historia de la Cultura. Que lo intente quien se encuentre con tiempo y con fuerzas para ello.

El segundo grupo, el de los “críticos de diatriba y ditirambo”, es lo que constituye una de las familias más pintorescas de nuestra fauna literaria. Ellos no encuentran la obra enjuiciada, sino genial o deleznable, maravillosa o hedionda, inmarcesible o chabacana;⁴⁷⁹ ellos juegan con las palabras, siempre a los dos paños, y a nada llaman por su honesto nombre, a todo denominan con voces que, según la entonación que se les dé, o simplemente la hora del día a que se lean, tanto pueden significar una cosa como la contraria, una idea como su refutación.

En ellos, todos los vicios literarios de que hablé, parecen como haberse dado cita; la amistad pesa sobre ellos como sobre nadie; una amistad dosificada, claro es, como un golpe de cal acompañado de su paletada de tierra; el historicismo suele privar y las citas abundar de la nefasta manera de la que Cervantes nos hablaba en el prólogo del *Quijote*; la relatividad es fruta del tiempo, delicado manjar que agrada a tales eclécticos; quizá para compensar tamaños vicios suceda que la holganza no suela acompañarlos, y así vemos cómo en este curso, para nuestra desgracia, a tal cúmulo de defectos viene a concurrir la virtud de la diligencia, que los acentúa y los hace más visibles. ¿Para qué recomendar a nadie que haga con ellos la casi inacabable lista que con los anteriores preconicé?

⁴⁷⁸ Opuesto a *benefactor* (neologismo): que hace mal a otra persona.

⁴⁷⁹ Sin arte o grosero y de mal gusto.

LA CRÍTICA NO EXCLUSIVA

Numerosos son los casos de concurrencia, e incluso de competencia, de la labor crítica con las más variadas disciplinas; numerosos también los simultaneadores de los oficios más dispares. Y sucede –para sonrojo de nuestros amigos del día pasado– que estos aunadores,⁴⁸⁰ unificadores, del espíritu alcanzan a veces cimas insospechadas, cumbres inasequibles al triste juego de la mitad, por lo menos, de los exclusivos.

Ors es un caso típico. En él, al lado del poeta, del pensador, del historiógrafo, del narrador, se da el crítico con una pureza ejemplar, casi virginal. No se aduzca que todo en él se ve bajo el prisma cruel e implacable de lo crítico; léase *La bien plantada*,⁴⁸¹ vuélvase sobre los romances de *El viento*,⁴⁸² sobre el friso del Polinario.⁴⁸³ Ors, sin ser puramente un crítico al modo unilateral de aquellos a quienes sólo así apellidamos, tiene un sentido, una intuición, una intención y un rigor críticos tan de excepción, que sólo por ellos, o con ellos, su sombra había de andar por las cabezas de los escalafones mundiales.

Marañón es otro ejemplo sintomático, otro símbolo. Cuesta trabajo imaginar tan sólo la multiplicidad de talentos que se requieren para aunar funciones sin más nexo de parentesco que su perfección. En él, a la vera de una serie de dedicaciones, a cuál más dispares, aparece la labor crítica en

⁴⁸⁰ Quienes suman.

⁴⁸¹ Ors, 1912.

⁴⁸² “Después de *La ben plantada* [“historia mediterránea y patriótica”], D’Ors se dedicó a la exaltación de ‘los valores castellanos’. *El viento en Castilla* [1921] es uno de los productos retóricos de esa nueva actitud.” (Chabás, 2001: 367)

⁴⁸³ Casa del cantaor y bailaor Antonio Barrios, “El Polinario”, padre del compositor y músico granadino Ángel Barrios, donde se celebraba una famosa tertulia en el primer tercio del siglo XX.

todo su apogeo; sus opiniones sobre cualquier expresión artística o literaria tienen el inconmensurable valor de lo nítido, de lo elemental.

Sin embargo, al lado de estos ejemplos que presentamos existen otros *extensivos* sobre los que quizá más caritativo fuera pasar por alto. Los preocupados con Goethe, llamaba a quienes se me antojó incluir en este apartado. Ellos son los que, suponiéndose –¡Dios sabrá por qué!– críticos a ultranza, ven cualquier otra manifestación espiritual a través de sus ahumadas gafas de poner defectos. Sucede, para su mayor apacibilidad, que el mar inmenso de los peros y las objeciones, jamás les salpica con su violento oleaje. Son quienes dan la fórmula exacta de todo, quienes dogmatizan sobre lo bueno y lo malo sin volver nunca la cabeza y el mirar sobre su propia obra. Goethe es el comodín que sacan a relucir en los momentos de peligro, y no se percatan de que Goethe fue un monstruo, cuya cotidiana aparición cuesta trabajo suponer.

Dando un pequeño salto sobre el apartado cuarto de mi primer enunciado, que hablaba sobre la necesidad, la conveniencia y la orientación actual en España de la Crítica, se nos viene a las manos el apartado quinto, aquel que llamaba de *Los bibliófilos de catálogo*.

Ante ellos nuestra reacción habrá de ser forzosamente idéntica a la que tuvimos ante Los preocupados con Goethe, porque sucede que unos y otros son poco más o menos la misma cosa, si bien mirada desde ángulos, aunque no opuestos, sí distintos. Quienes se hartan de citarnos textos y documentos en tropel, caen en el grave riesgo de que nos veamos precisados, aun esforzando nuestra mejor voluntad a su favor, a incluirlos en este grupo o apartado. De sobra saben todos, a quienes puede aludir cualquiera al referirse a esto. Caso sintomático puede presentarse con aquel que –¿para qué señalar?– tal acopio de erudición quiso hacer, que citó a deter-

minado autor, al conde Keisserling, para ser más exactos, tan ampliamente, que llegó a aludir en un artículo a una obra del pensador báltico todavía en preparación. Ciertamente es que la tal obra del filósofo había aparecido entre las ringleras de libros en un catálogo. El hombre se quedó tan fresco; ¿no será la frescura otra de las características de los preocupados con Goethe, otro de los factores que han de concurrir para que el bibliófilo de catálogo se produzca?

SOBRE LA LENGUA ESPAÑOLA

Hacia una revalorización del idioma (1944)

Cela realiza una defensa del español como lengua necesitada de una revitalización constante, de un uso consciente y cuidadoso para utilizar su léxico de manera adecuada, y no caer en desatinos que, a la larga, pueden conducir a problemas de comprensión o pobreza de vocabulario.

El problema, indica el escritor, es que no se tiene en cuenta que escribir es un oficio, y la herramienta es el lenguaje, que debe cuidarse, ser depurado, cuidando las formas y reflexionando sobre la lengua, el español, una y otra vez, para encontrar la palabra exacta. A lo que apunta es a la práctica cada vez más común de que en la escritura como quehacer participe un conjunto de *aficionados* quienes, sin excesivo cuidado y menor fortuna, usan el español sin estar preparados para ello.

Un problema que se suma al anterior es el uso del español frente a las otras lenguas españolas, minoritarias pero no por ello menos válidas o útiles. Sin olvidar la historia de la cultura, que no ha sido ingenua ni arbitraria, tampoco se debe perder de vista la aportación de una lengua compartida entre distintos continentes y sociedades. A esta riqueza no se le puede restar méritos, ni acusar a nadie de preferir, pongamos el caso, el español para escribir y pensar, cuando es la lengua franca y en los espacios editoriales y en los medios de comunicación su uso está muy difundido.

Ya Carpentier utilizó el francés para escribir sus artículos cuando vivía en Francia, sin perder por ello su extraordinaria competencia lingüística en español o su interés por conformar una literatura caribeña, propiamente americana; Conrad y Nabokov prefirieron el inglés para escribir sus novelas, por su situación de vida y por la necesidad de encontrar los

espacios adecuados para promover su obra.⁴⁸⁴ En estos casos referidos, la opción nunca fue en detrimento de su obra, de su producción o de su contribución a la historia de las ideas y de la literatura.

Cuando se llegó a criticar su literatura, y sobre todo, su preferencia por el español como lengua de comunicación, Pérez-Reverte respondió con ironía:

El otro día, en un diario de una autonomía bilingüe, ... comentaba lo mucho que me gusta la lengua del imperio. Eso del imperio lo apuntaba en tono despectivo y de venenosa denuncia. Según el fulano, yo debería avergonzarme de amar este idioma que algunos llaman castellano y otros llaman español ... le regalé a mi carnal sinaloense [el escritor Élmer Mendoza] el Quijote ... Pero como aún tenía fresco lo del imperio del otro, confieso que sentí una punzada de remordimiento. ... Pero cuando le miré la cara a Élmer se me quitó la aprensión de golpe. Pasaba las páginas de su Quijote con una expresión de felicidad infinita. Sabes, güey, me dijo. Desde niño, cuando era un hijo de campesinos incultos y empecé a ir a la escuela allá en Méjico, soñaba con caminar por España con este libro en las manos. (Pérez-Reverte, 2002)

La literatura tiene la posibilidad de evidenciar, como muchas otras actividades humanas, nuestras debilidades y nuestras fortalezas en tanto sujetos culturales e históricos. En este caso, se hace evidente que el español (como otra lengua cualquiera) puede tornarse vía de comunicación, en espacio de

⁴⁸⁴ "Celaya se considera poeta vasco también desde las raíces, a pesar de no escribir en vasco. El criterio lingüístico como caracterizador de una literatura es en este caso considerado secundariamente." (Chicharro Chamorro, 1989: 183).

encuentro, y si el símbolo de esta aproximación (entre culturas, geografías y épocas distantes) es un libro, como el Quijote, vale la pena la escritura.

HACIA UNA REVALORIZACIÓN DEL IDIOMA

Se viene observando, ciertamente con mayor frecuencia de la que fuera de desear, una obstinada despreocupación de los escritores –de los poetas, de los novelistas, de los ensayistas; en una palabra: de los profesionales– hacia el material por ellos manejado, hacia el lenguaje.

Si estas breves líneas sirvieran, al menos, para hacer pensar durante diez minutos en este fenómeno a un solo “culpable”, mi propósito habría alcanzado la meta de la primera etapa prevista: fijar la atención sobre un tema que se nos va a escapar de entre las manos.

Manejando como manejamos uno de los idiomas más ricos del mundo –el segundo, probablemente, a renglón seguido del francés–, poca explicación tiene que se confundan las denominaciones o las acepciones, o los significados de la forma que en la actualidad viene sucediendo. Nadie que en español escriba debe olvidar que cada cosa, cada objeto, cada sensación, tiene por regla general no una, sino varias voces para distinguirla, al revés de lo que es frecuente ver en las lenguas anglosajonas o escandinavas, donde cada voz ha de servir forzosamente a varias denominaciones, en función de su misma pobreza de léxico.

Esta nota no es más que un breve y hasta cariñoso aviso ante el pecado, no otra cosa que una ligera invitación a la formalidad y a la reflexión. Datos tengo en mi poder de pifias que avergonzarían a sus autores si, cosa que Dios me libre de hacer, pusiera su nombre a continuación de lo que se han atrevido a decir.

Y es que, y esto lo olvidan muchos escritores, el idioma no se sabe “de memoria”, como muchos creen, sino que hay que estar constantemente sobre él para mantenerlo, para enriquecerlo y, en todo caso, para vivificarlo.

Libro reciente ha habido donde en el lugar en que se quiso decir “almadiero”⁴⁸⁵ –de almadía–, se dijo “almadrabero”⁴⁸⁶ –de almadraba–, cosa que movería a risa si lo hubiera escrito un inglés o un alemán que llevasen un par de años en España; pero que resulta trágico en este caso, ya que quien tuvo la triste obstinación de decirlo fue un español, y de cierto prestigio literario.

Y esto es grave, muy grave, y a todos nos toca el acusarlo. Porque si no lo hacemos, si lo dejamos impunemente pasar, estamos abocados al peligro de que las cosas se entiendan aún más torcidas de lo que se dicen, supuesto que, aunque parezca difícil, es mucho más probable de lo que nos imaginamos.

Y no es esto sólo, no es únicamente el léxico lo torcido, lo adulterado.

La sintaxis es golpeada sin piedad por unos y por otros; la puntuación es algo de lo que no se hace maldito el caso, y la ortografía es tan maltratada, que el día menos pensado se nos acabará volviendo de espaldas y marchándose de una vez para siempre.

Porque se ha olvidado todo lo que el ser escritor tiene de oficio, de labor día a día mantenida, es por lo que este estado de cosas ha llegado a tomar cuerpo, a hacerse más grande –mucho más grande– de lo que todos hubiéramos deseado.

⁴⁸⁵ Hombre que conduce una almadía, del árabe hispánico *alma'díyya*, conjunto de madeiros unidos para poder conducirlos flotando.

⁴⁸⁶ Atunero. Almadraba viene del árabe hispánico, y significa lugar donde se golpea o lucha; remite a la pesca de atunes y al lugar donde se hace esta pesca y posteriormente se prepara el pescado.

A la irrupción en el campo, desgraciadamente no acotado, de las letras por todos estos últimos o no últimos “aficionados”, sólo cabe anteponer como valladar infranqueable a su osadía una dedicación exclusiva a la profesión, una “vida” consagrada por entero a lo que –no lo olvidemos, ni se instituye, ni se trae debajo del brazo al nacer, como el panecillo de la fábula–, a lo que, decía, no se consigue más que a fuerza de inspiración, de aptitud y de trabajo.

Inspiración, aptitud y trabajo, construidas con esa masa de pan de que hablo, pan de finísimo trigo, pan candeal,⁴⁸⁷ y jamás flacas y húmedas galletas de matute,⁴⁸⁸ sobre las que los edificios literarios sobre ellas asentados, no pasa de ser otra cosa que meros escarceos⁴⁸⁹ pintados con purpurina.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ El trigo candeal es la especie más extensamente cultivada en el mundo, y se refiere a él como de calidad por diferenciarse de las harinas de centeno y otros granos que se usaron durante la posguerra por la escasez y el encarecimiento del trigo.

⁴⁸⁸ De contrabando, en este caso de calidad.

⁴⁸⁹ Prueba o intento, aventura que no ha llegado a consumarse.

⁴⁹⁰ Originalmente, polvo finísimo de bronce o de metal blanco que se aplica a las pinturas para obtener tonos dorados o plateados.

Carta a Fidel Castro (marzo, 1965)

Fue el político chileno Francisco Bilbao Barquín (1823-1865) quien en una conferencia en París (1856) usó por primera vez el concepto de “América latina”, incluyendo México y la América Central (Moniz Bandeira, 2005)

Sin duda Bilbao, ... fue quien mejor entendió la denominación América Latina, como paradigma de identidad anticolonial y antiimperialista de cualquier signo que sea, como demuestra el hecho de que la abandonara tras la invasión napoleónica a México, por entender que la idea de latinidad estaba sirviendo como señuelo para legitimar el colonialismo de Francia ... (González de Mesa, 1995: 75)

Cela olvida que no se trataba del imperialismo yanqui, sino el imperialismo napoleónico quien difundió el uso de la expresión *América Latina*. El término América Latina, que se suele adjudicar a Michel Chevalier (quien definió el concepto, pero no utilizó la palabra para nombrarlo), fue asumido y difundido por para justificar el intervencionismo francés en América, dirigido por Napoleón III. De manera particular, la expedición que pretendió, en 1862, la instauración de Maximiliano de Habsburgo como emperador de México, iniciativa respaldada por algunos grupos conservadores mexicanos.

Es cierto que la denominación estadounidense para todo aquel que provenga del resto del continente americano es *latino*, lo que tiene una carga positiva en ciertos espacios (*jazz latino*, *belleza latina*) y en otros, sin embargo, se corresponde con la visión de aquellos que son considerados como migrantes (más recientes, se entiende). La Oficina del Censo de Estados Unidos sostiene que los términos *latino* e *hispano* son palabras sinó-

nimas que se utilizan para denominar a personas que provengan de países hispano parlantes. En la práctica, sin embargo, los individuos son *hispanos*, y su cultura *latina*. También *latino* –en Estados Unidos– se refiere específicamente a los que tienen el español como primera lengua y vienen de algún país latinoamericano, y a sus descendientes nacidos en ese país.

Fue Carlos I quien optó por usar la lengua española, en lugar del latín, en los asuntos de estado. Se pretendía una transparencia, una facilidad en la comunicación, oral y escrita, poco conocida en el amplio territorio español de la época. Esta intención se ampliaría a las colonias, como se evidencia en las Leyes de Indias (ley XVIII, libro VI, tomo II), donde se dispone la imposición del castellano a los indios⁴⁹¹ con el pretexto de la evangelización:

Habiendo hecho particular examen sobre si aun en la más perfecta lengua de los indios se pueden explicar bien y con propiedad los misterios de nuestra santa fe católica, se ha reconocido que no es posible sin cometer grandes disonancias e imperfecciones, y aunque están fundadas cátedras donde sean enseñados los sacerdotes que hubieren de adoctrinar a los indios, no es bastante por ser mucha la variedad de las lenguas. Y habiendo resuelto que conveendrá introducir la castellana, ordenamos que a los indios se les pongan maestros que enseñen a los que voluntariamente lo quisieren aprender, como les sea de menos molestia y sin costa: y ha parecido que esto podrían hacer bien los sacristanes, como en las aldeas de estos reinos enseñan a leer y a escribir, y la doctrina cristiana. (Valladolid, 7 de junio de 1550)

⁴⁹¹ En Mesoamérica ya había lenguas francas, como el náhuatl o el maya, que permitían la comunicación y el comercio; en el caso del náhuatl, refrendaba el poder del estado mexica.

Por la razón que fuere, el español se impuso, en la práctica, y es hoy lengua común de más de veinte países, y de cerca de 500 millones de personas, como lengua materna.

Se debe reconocer que el artículo de Cela parece corresponder más a la política oficial del estado franquista, en relación a su afán de imponer lo *hispano* (con la pretensión de una causa común con el resto de países hispano parlantes de América) que a la clara intención de oponerse a las políticas imperialistas de los estadounidenses.

En 1940, Francisco Franco, del mismo modo que la iniciativa en este sentido de Alfonso XIII en 1923, pretendió fortalecer, desde el ámbito oficial, el hispanismo por medio de la creación del Consejo de la Hispanidad. Intelectuales como Ramiro de Maeztu, Gil Robles o José Antonio Primo de Rivera se convertirían en los referentes ineludibles del *imperio espiritual español*. José Antonio Primo de Rivera creó en 1936 una Falange Exterior, la cual tenía como finalidad, entre otras cosas, recuperar la voluntad de potencia de España, esa que se perdió al tiempo que Cuba y las Filipinas. Es probable que Cela participara de esta intención, y este artículo, a pesar de sus puntos positivos en relación al necesario diálogo y vinculación entre los países hispano parlantes, se corresponde con la pretensión del franquismo de abanderar un proyecto hispánico de dudoso trasfondo (Guerrero, 2008).

CARTA A FIDEL CASTRO

Habana Riviera

Paseo y Malecón, Vedado. Habana. Cuba

2 de febrero de 1965

Comandante Fidel Castro.

Primer Ministro de la República de Cuba.

Respetado Sr. Primer Ministro:

Mi nombre es Camilo José Cela. Soy español –gallego de La Coruña, para ser más preciso–, escritor y miembro de la Academia Española. Tengo 48 años, estoy casado y soy padre de un hijo mozo y estudiante. Visito ahora Cuba por vez primera, con motivo de haber sido designado por la Casa de las Américas para formar parte del Jurado de su Premio Literario.⁴⁹² Estas son mis circunstancias, que me permito exponerle para su conocimiento.

Desearía poder tener una conversación con usted pero, porque no ignoro que está usted agobiado de trabajo; prefiero dirigirle estas líneas en las que, muy a la ligera, le anoto el posible sumario de uno de los temas de nuestro diálogo.

Cuando Isabel la Católica encargó a Antonio de Nebrija⁴⁹³ la primera gramática de la lengua española, éste sentó un principio que entiendo

⁴⁹² Otros de los escritores invitados en 1965 a La Habana fueron: José Lezama Lima (Cuba), Mario Vargas Llosa (Perú), Jaime Sabines (México), Edmundo Aray (Venezuela), Allen Ginsberg (USA), John Michael Cohen (UK) y Nicanor Parra (Chile). En esa edición el premio (que, por cierto, se declaró desierto) tomó su nombre definitivo, Casa de las Américas; en 1964 se denominaba Concurso Literario Latinoamericano.

⁴⁹³ Antonio Martínez de Cala y Jarava (1441-1522). En 1492, cuando Colón encuentra América y la expulsión de musulmanes y judíos consolida el reino de Castilla y Aragón, publica su *Gramática castellana* (la primera gramática de una lengua vulgar en Europa). Nebrija dedicó esta obra a la reina Isabel I de Castilla (la Católica).

inabdicable: la lengua es el imperio.⁴⁹⁴ En el lugar de la palabra imperio⁴⁹⁵ (pronunciada en 1942) ponga usted la que designe un concepto actual, un concepto de 1965 (revolución, cultura, política, lo que quiera), y la frase de Antonio de Nebrija cobrará una frescura y una eficacia insospechadas. Nada, sin la lengua, es posible, y la lengua es el vehículo de expresión y comunicación del pensamiento y de su reflejo sobre la vida de los hombres: la acción.

El continente americano, desde Alaska a la Tierra del Fuego, está poblado por hombres que proceden de muy diversas razas y orígenes: indios aborígenes (en toda su variada gama), españoles, portugueses, italianos, franceses, africanos, anglosajones, alemanes, escandinavos, chinos y otros orientales, etc.

El único denominador común entre estos pueblos es la lengua: el inglés, el portugués y el español, con pequeños enclaves autóctonos, franceses y holandeses.

Además de Cuba, hablan el español: Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Nicaragua, Honduras, Guatemala, El Salvador, Méjico y Santo Domingo (cito de memoria y lamentaría haberme dejado alguno en el tintero), todos Estados soberanos e independientes, y Puerto Rico, que todavía no lo es.

La expresión Latinoamérica y el gentilicio latinoamericano, para designar a este conjunto de países y a sus habitantes, fue puesta en juego, tanto por pereza mental como por afán imperialista, por los norteamericanos.

⁴⁹⁴ Se cuenta que Nebrija dijo a la reina: "Su Alteza, la lengua es el instrumento del imperio". En la historia reciente de España, en sentido negativo al castellano se le ha relacionado con el franquismo, por la prohibición del uso de las otras lenguas españolas.

⁴⁹⁵ "La figura magnífica y victoriosa de Franco -nuevo Cisneros quizás de España- es la promesa del sueño que soñamos. Un nuevo Imperio. Una unanimidad entre nuestros pueblos: un mismo destino entre España y Alemania. ... Gracias a la gloria militar del Führer." (Giménez Caballero, 1942: 97).

Por pereza mental porque es más fácil decir, en inglés, Latinoamérica que Hispanoamérica. Por afán imperialista porque ellos son –o se piensan– los americanos, y los demás los latinoamericanos, término que, cuanto más confuso aparezca, mejor sirve sus intereses. Con ello, además, hacen cierta la maduración de la idea de Monroe: América para los norteamericanos.⁴⁹⁶ Repito: para ellos, no hay más americanos, a secas, que ellos mismos. Y tal éxito tuvieron en su pretensión y tan esto es así, que hasta en Cuba he oído llamar americanos a los yanquis, como si los cubanos (y tantos más) no lo fueran también.

Se tiene la falsa idea, entre los americanos hispanohablantes, de que la voz hispanoamericano es usual entre las derechas, al tiempo que la voz latinoamericano es la propia de las izquierdas. Hoy sucede exactamente al revés. Hispanoamérica trata de sacudirse el yugo yanqui pero olvida que, en su terminología, sigue sirviéndolo.

Lo correcto sería llamar: americanos, a todos; hispanoamericanos, a los hispanohablantes; iberoamericanos, a los iberohablantes (con lo que se daría cabida a los brasileños), y angloamericanos, a los norteamericanos. Las minorías francesa y holandesa ni tienen –ni tampoco necesitan– una denominación genérica. Ni los indios, quienes no podrán entrar en vías de culturización sino a través del inglés, del portugués o del español.

⁴⁹⁶ En su expresión original, decía: “... the occasion has been judged proper for asserting, as a principle in which the rights and interests of the United States are involved, that the American continents, by the free and independent condition which they have assumed and maintain, are henceforth not to be considered as subjects for future colonization by any European powers ...”, fragmento del séptimo mensaje anual del presidente Santiago Monroe al Congreso el 2 de diciembre de 1823. En su mensaje al Congreso del 6 de diciembre de 1904, el presidente Teodoro Roosevelt añadió: “Un mal crónico, o una impotencia que resulta en el deterioro general de los lazos de una sociedad civilizada, puede en América, como en otras partes, requerir finalmente la intervención de alguna nación civilizada, y en el hemisferio occidental, la adhesión de los Estados Unidos a la Doctrina Monroe puede forzar a los Estados Unidos, aun sea renuientemente, al ejercicio del poder de policía internacional en casos flagrantes de tal mal crónico o impotencia”, lo que desde su punto de vista ha justificado la política estadounidense de entonces a la fecha.

De otra parte, observe usted, Sr. Primer Ministro, que el español es la lengua de resistencia política de los puertorriqueños, tanto en su patria como en Nueva York o en cualquier otro punto de Norteamérica. Los puertorriqueños aspiran a la independencia, no quieren integrarse en la sociedad norteamericana, hablan el español y a sí mismos se llaman hispanos. Ellos han sido los primeros en resistirse al adjetivo latinoamericano porque, por paradójico que parezca, intuyeron (quizás sin conciencia de que lo hacían) que, el uso habitual del término latinoamericano era hacerle el juego a los yanquis.

Guiarse por un criterio racista es impropio de demócratas (y de españoles; con mucha gracia, hoy oí decir a un amigo cubano que las mulatas eran un invento español, como el submarino de Isaac Peral o el autogiro de La Cierva) y, en este caso, resulta además falso ya que lo latino jamás fue una raza sino una cultura.

A Cuba, que habla español, que vive y sufre y trabaja y pelea y ama y muere en español, le cabría el honor histórico de poner las cosas en su sitio y vivificar la precisa y señaladora voz Hispanoamérica (y su correspondiente adjetivo hispanoamericano).

En todo el mundo de habla española, en todo el mundo hispánico, la única persona que puede hacerlo con eficacia y sin herir susceptibilidades de nadie, es usted. Científicamente, puede apoyarse la decisión en el acuerdo tomado por el Congreso de Academias de Bogotá. Y políticamente los alcances de la medida serían insospechados.

Le ruego se sirva disculpar la inevitable extensión de esta carta: quizás me hayan faltado habilidad y talento para hacerla más breve.

Reciba, Sr. Primer Ministro, el respetuoso saludo de su huésped.

Las lenguas españolas (octubre, 1979)

El tema de la diversidad lingüística española sigue siendo un tema que aparece en las primeras planas de los periódicos, en relación a las autonomías, a la resistencia o la tradición en ciertas comunidades de una lengua autóctona, o en franca convivencia con el español, es decir, un habitual bilingüismo (ver Burgueño, 2002).

La discusión tiene que ver con la difusión o la imposición de una lengua sobre otra, normalmente el español como lengua franca en demérito de las lenguas autonómicas. Lo que se suele perder de vista es, por una parte, la historia social y lingüística, diferente en cada caso particular, y por otra parte, el necesario uso de una lengua común a todos los ciudadanos españoles, no importando su origen.

En los dos casos citados con mayor frecuencia, el euskera⁴⁹⁷ y el catalán, tras la guerra civil enfrentaron la derogación de sus respectivos estatutos de autonomía (en 1938 el Ministerio de Gobernación promulga una orden prohibiendo en todo el estado el uso público de cualquier lengua diferente al castellano), lo que conllevó la prohibición, en el ámbito público, de estas lenguas por considerarlas opuestas al ideal de “España, una”: una lengua, un dictador, una religión. El extremo llegaba a no poderse hablar una lengua no oficial en el trabajo, en la escuela, ya no se diga en los medios de comunicación. A pesar de algunas concesiones,⁴⁹⁸ las lenguas dis-

⁴⁹⁷ La UNESCO la considera una lengua vulnerable, en el entendido de que la mayoría de los niños la practican, pero su uso se encuentra restringido a determinados ámbitos; en el resto de España el aragonés y la lengua asturiano-leonesa (bable) se contemplan en peligro, considerando que los niños ya no las aprenden en sus familias como lengua materna.

⁴⁹⁸ Tan inocuas y superficiales como algún aislado y tardío premio literario, o la edición de algunos libros, lo que se evidencia en la Feria del Libro de Barcelona, el 23 de abril de 1951, cuando aparecen títulos como *L'illa del castanyers* de Josep Pla; *Antología de contistes catalans* de J. Tiradú, y *Tot l'any a Cadaqués*, de Ana María Dalí, que tiene un gran éxito de público.

tintas al español sobrevivieron en la cotidianidad de manera clandestina: señal de ello es que la mayor parte de los escritores optaron por el español para difundir sus obras en largo periodo de la dictadura.

La postura de Cela en este artículo se queda en la superficie, y sobre todo, en la trivialización de un fenómeno claro de represión y silencio. La pervivencia de una lengua como el catalán no puede deberse sólo a su afán de resistir en la sombra, sino también a que cada lengua se corresponde con una visión del mundo (en términos de Humboldt, 1991), a una cultura. Querer restarle importancia a la prohibición (creyendo que por la reacción opuesta es que la lengua pervive), del mismo modo que ironizar sobre la oposición marxista al régimen de Franco es olvidar que siempre existía la amenaza de la cárcel o el fusilamiento para los opositores.

En España no hace falta, a pesar de lo que diga un grupo de intelectuales en su *Manifiesto de la lengua común*,⁴⁹⁹ documento presentado en el Ateneo de Madrid en junio de 2008, la defensa de la lengua común. No debemos perder de vista el potencial avasallador de una lengua como el español, a la que ahora se denomina *universal* de un estado democrático, pero que hasta 1975 (no lo olvidemos) era *universal* de un régimen dictatorial.

A muy corto plazo, a pesar de que Cela considere que lleva “ya tan largos años durmiéndose en los laureles y dejándose comer el terreno”, el español se convertirá, de hecho, en la segunda lengua franca mundial, después del inglés, por número de hablantes y difusión internacional. El resto de las lenguas autonómicas (como la mayor parte de las lenguas europeas, minoritarias en proporción) tendrán que realizar un esfuerzo ex-

⁴⁹⁹ Firmado por Mario Vargas Llosa, José Antonio Marina, Aurelio Arteta, Félix de Azúa, Albert Boadella, Carlos Castilla del Pino, Luis Alberto de Cuenca, Arcadi Espada, Alberto González Troyano, Antonio Lastra, Carmen Iglesias, Francisco Sosa Wagner, Carlos Martínez Gorriarán, José Luis Pardo, Álvaro Pombo, Ramón Rodríguez, José M^a Ruiz Soroa y Fernando Savater.

tra, de resistencia, de adaptabilidad y de difusión de su uso (la lengua sólo sobrevive viva si es utilizada por los hablantes), no con la intencionalidad de aislarse o morir, sino de pervivir en una relación dialógica con, en este caso, el español.

Que en la Constitución española se hable de castellano ha sido políticamente correcto y evitó en su momento herir susceptibilidades, y no le resta importancia ni peso al español como lengua común en España, Hispanoamérica y cada vez más en otros espacios geográficos, como California, USA. De todas formas, recordemos que la lengua es una práctica sociocultural, no sólo una herramienta o un medio, sino también la conformación de una ideología, y por tanto, no hay inocencia en su difusión (imposición) o uso. Ahora nos congratulamos de tener esta koiné que facilita la comunicación y las aproximaciones de toda índole entre América y la península, pero el español fue impuesto a sangre y fuego; en España, una dictadura prohibió las otras lenguas españolas, durante casi cuarenta años. No se trata de que ahora nos lamentemos por ello, sino que aprovechemos hablar con otros en español, y leer y escribir, valorando la diversidad cultural, propiciándola, y recordando que la muerte de una lengua es la pérdida irremisible de una cosmovisión.

LAS LENGUAS ESPAÑOLAS

Cuando consiguen salir de su túnel y durante algún tiempo, las lenguas que se hablan porque se aprendieron en la cuna y que, por causas que no razones artificiales e impuestas, tuvieron que susurrarse en voz baja años y años, exacerbaban y tiñen de amargura los talentos y ponen en carne viva las susceptibilidades y sus resortes, sus emociones y sus desmeleamientos. Tras darle muchas vueltas en la cabeza a esta idea (que tampoco me parece tan original), pienso que la situación, aunque incómoda y sin duda injusta, es desfacedora de muy gratuitos entuertos,⁵⁰⁰ trabaja como reconstituyente de aquella lengua a la que quiso zaherirse,⁵⁰¹ e incluso acaba por resultar provechosa, a la postre y como premio a la paciencia y a la perseverancia, en la maduración que trueca la zurra en lozanía. Aunque a una primera vista pudiera parecer no poco paradójico, para mí tengo que el gran vivificador del catalán, del gallego y del vasco en el siglo XX fue el general Franco con su pretensión de que todos los españoles hablásemos la “lengua del Imperio”;⁵⁰² la historia se rige por la ley de la acción y la reacción, en la que también subyace la triste evidencia de que el español, la lengua española o castellana, lleve

⁵⁰⁰ Arreglar un desaguisado, reparar un error. En el Quijote, Alonso Quijano “... no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer.” (Cervantes, 2005: 34)

⁵⁰¹ Decir o hacer algo a alguien con lo que se sienta humillado o mortificado. Antiguamente, herir en el rostro (*façerir*, de faz y herir).

⁵⁰² En este sentido de *reacción positiva* a la represión, el escritor también afirma que: “El general Francisco Franco, uno de los más grandes y cuidadosos forjadores de marxistas que ha conocido la historia de Occidente” (Cela, 1986: 318)

ya tan largos años durmiéndose en los laureles y dejándose comer el terreno.

No hay soberbia que no caiga tarde o temprano y, a veces, a la mejor arma le sale el tiro por la culata. Los jefes de la propaganda del general Franco, al terminar la guerra civil, cometieron el grave error, que mantuvieron y no enmendaron ante cuarenta años, de suponer que las lenguas periféricas de España no eran tan españolas como el español o castellano –no confundamos el sustantivo con el adjetivo–, y con su impolítica necedad dieron pábulo⁵⁰³ a la enojosa confusión que ahora nos marea y nos hace perder el tiempo que siempre nos falta.

La noble lengua de fray Luis de León y de Antonio Machado puede y debe vivir en paz perfecta con las otras lenguas que, sin ser el español, son también españolas. Y el que no quiera entender, que no entienda, que así nos seguirá luciendo el pelo.

Sigo con lo mismo

El otro día hablé un poco del español y de las otras lenguas españolas. El tema da mucho de sí y, contra lo que se supone, no está envenenado, sino tan sólo revenido, esto es, acedado o avinagrado, lo que quiere decir que con el aire mejora.

El año 1959 convencí a mis compañeros de Academia de que el gallego y el catalán –el vasco no necesitó esta defensa– eran lenguas enteras y verdaderas y no dialecto, el primero, y lenguaje (¿no puede subyacer en esta noción un remoto aliento peyorativo?) el segundo; la verdad es que, salvo algunos escollos cuya presencia más debe atribuirse a la inercia que a la voluntad, la cosa no me costó demasiado trabajo y en la inmediata

⁵⁰³ Del lat. *pabŭlum*. *Dar pábulo*, como locución adverbial, se utiliza como echar leña al fuego.

edición del diccionario, la XIX, de 1970, ya consta mi propósito en todos sus modestos alcances.

En el año 1978, también convencí a mis compañeros de Senado de que castellano y español, señalando a la lengua en la que me estoy entendiendo con el paciente lector, eran una y la misma cosa; en la Comisión me dijeron que sí, pero en el Pleno, a las pocas fechas, funcionó el consenso (¿recuerda usted, cachonda Julita, lo bien que lo pasábamos usted y yo jugando al consenso con su marido?) y quienes me habían dado sus votos, los centristas, me los quitaron y en paz. Pienso que poco importa que me dejaran en cueros porque lo que yo buscaba era tener razón –y mis razones ya constan donde procede– y no que me la dieran o me la quitaran quienes tan presto mudaban de parecer.

El español –o castellano, como prefiere llamarlo la Constitución⁵⁰⁴ es la lengua común de los españoles, por un lado, y aun, si se me apurase un poco me atrevería a decirlo, la lengua franca⁵⁰⁵ de todos los hispanohablantes, por el otro, y el llamarle lengua oficial, aunque lo sea, le resta gracia, donaire y popularidad. Insisto en que es más importante ser la

⁵⁰⁴ “Artículo 3.

1. El castellano es la lengua española oficial del Estado. Todos los españoles tienen el deber de conocerla y el derecho a usarla.
2. Las demás lenguas españolas serán también oficiales en las respectivas Comunidades Autónomas de acuerdo con sus Estatutos.
3. La riqueza de las distintas modalidades lingüísticas de España es un patrimonio cultural que será objeto de especial respeto y protección.” (*Constitución Española*, 1978)

⁵⁰⁵ La *koiné* (del griego κοινή γλώσσα, *koinè glôssa*, “lengua común”), fue utilizada en territorios tan extendidos como Roma, Grecia o Egipto. Originalmente se llamó lengua franca (o *lingua franca*) a la lengua tudesca (*deutsch*) hablada en tiempos del imperio carolingio (768-814). Más tarde, así se denominó al latín, lengua utilizada a lo largo y ancho del Imperio Romano para la comunicación entre personas que no compartían la misma lengua materna. Más tarde, el *sabir*, fue una lengua compartida entre los siglos XIV y XIX por los marinos y mercaderes del mar Mediterráneo. El uso de una lengua franca, como el español en el imperio donde no se ponía el sol, se puede deber a un mutuo acuerdo por razones políticas o económicas, pero también a una imposición.

herramienta literaria –quiero decir la lengua– de Cervantes y de Quevedo, del inca Garcilaso, del catalán Boscán, del vasco Baroja, del gaucho Martín Fierro, del maya Miguel Ángel Asturias y del gallego Valle-Inclán, que la herramienta administrativa –también quiero decir la lengua– del Boletín Oficial del Estado.

Parte documental

Bibliografía sobre Camilo José Cela

Selección de *websites*
para la investigación celiana

Bibliografía sobre Camilo José Cela

Libros

- AA. VV. (1989) *Lo que dijo en TVE Cela*, Madrid: TVE.
- AA. VV. (1991) *Camilo José Cela: nuevos enfoques críticos*, Dijon: Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, Hispanística XX.
- AA. VV. (2002) *La obra literaria de C. J. C.*, Padrón, A Coruña: Fundación Camilo José Cela, VI Curso de Verano, Iria Flavia, 9-13 de julio 2001.
- AA.VV. (1984) *The Review of Contemporary Fiction. Camilo José Cela Number*, otoño, 4(3).
- AA.VV. (1989) *Camilo José Cela: Premio Nobel*, Madrid: CELESA.
- AA.VV. (1995) *Verleihung der Ehrendoktorwürde and den Schriftsteller Camilo José Cela*, Dresden: Institut für Romanistik (Dresden)
- AA.VV. (2002) *Camilo José Cela en la Biblioteca de Filología: exposición bibliográfica*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca.
- AA.VV. *La palabra en libertad: Homenaje a Camilo José Cela*, Murcia: Paraninfo (Universidad de Murcia), 1991.
- Álamo Felices, Francisco (2005) *La censura franquista en la novela española de posguerra (análisis e informes)*, Granada: I&CILE ediciones, Investigación & Crítica. Ideología literaria en España.
- Alonso, Monique (1989) *Pequeña historia de Camilo José Celá*, Barcelona: Mediterránea.
- Alonso, Santos (2003) *La novela española en el fin de siglo. 1975 2001*, Madrid: Mare Nostrum Comunicación, serie Estudios y ensayos.
- Alvar, Manuel (1991) *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid: CSIC: 233-242.

- Andrade Warner, Fernando (introd., aspectos generales, sinopsis, comentario y análisis guiado, autoevaluación, bibliografía) (1998) *Camilo José Cela: La familia de Pascual Duarte*, México: Fernández Editores.
- Ayala, Francisco (1977) *Novela española actual*, Madrid: Fundación Juan March.
- Bache Cortés, Yolanda y Fernández Arias, Irma Isabel (1979) *Pascual Duarte y Alfanhui: dos actitudes de posguerra*, México: UNAM, presentación de Ana Elena Díaz Alejo.
- Blanco Vila, Luis (1991) *Para leer a Camilo José Cela*, Madrid: Palas Atenea, Colección Clásicos del siglo XX, 3.
- Bouza, Antonio L.; Conde, Luis (1971) *Homenaje a Camilo José Cela*, Burgos: Artesa, Cuadernos de poesía.
- Bertrand de Muñoz, Maryse, et al. (1991) *Camilo José Cela: homage to a Nobel prize*, Coral Gables, Florida: University of Miami.
- Breiner Sanders, Karen E. (1990) *La familia de Pascual Duarte a través de su imagería*, Madrid: Pliegos, Pliegos de ensayo 42.
- Burunat, Silvia (1980) *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Cabañas, Pablo (1947) *Camilo José Cela, novelista*, Madrid: Publicaciones de cuadernos de literatura, fascículo 4.
- Cabrera, Vicente y González del Valle, Luis (1978) *Novela española contemporánea: Cela, Delibes, Romero y Hernández*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, Temas 13.
- Camarillo Hierro, Tomás (1946) *La Alcarria de Cela, 1946, a través de la cámara de Tomás Camarillo*, Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, texto de Pedro Aguilar.
- Camilo José Cela: un clásico del siglo XX. Con acento español* (1990) Radio Nacional de España, 66/1.
- Cantos Pérez, Antonio (2000) *Camilo José Cela: evocación de un escritor*, Málaga: Universidad Campus de Teatinos, Analecta malacitana. Anejos 32.

- Carrascosa Miguel, Pablo (1990) *La familia de Pascual Duarte, Camilo J. Cela: [comentario de la obra]*, Barcelona: CEAC.
- Casares Mouriño, Carlos (2002) *VI Curso de Verano: la obra literaria de Camilo José Cela; Iria Flavia del 9 al 13 de julio, 2001, Iria Flavia*, Padrón-A Coruña: Fundación Camilo José Cela.
- Castro de Paz, José Luis y Pena Pérez, Jaime (coord.) (2001) *Las imágenes y el inventor de palabras: Camilo José Cela en el cine español*, Ourense: 6º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Castro, Américo (1960) *Hacia Cervantes, con dos apartados, "Cervantes y Pirandello" y "El nihilismo creador de Camilo José Cela"*, Madrid: Taurus, 2^{da} ed.
- Cela Conde, Camilo José (1989) *Cela, mi padre*, Madrid: Temas de Hoy, Hombres de hoy 11.
- Cercós Esteve, Antonio (2005) *Las orillas de C.J. Cela*, Mojácar: Arráez.
- Charlebois, Lucile C. (1988) *Understanding Camilo José Cela*, Columbia: University of South Carolina Press, Understanding modern European and Latin American Literature.
- Córdova, Carlos Joaquín, et al. (2002) *Camilo José Cela en la Academia Ecuatoriana*, Quito: Academia Ecuatoriana de la Lengua.
- Díaz Arenas, Ángel (1988) *Las perspectivas narrativas: teoría y metodología*, Kassel, FRG: Reichenberger, prefacio de María del Carmen Bobes Naves.
- De Carvalho, Joaquim (1995) *Da alma portuguesa, da alma galega*, Amarante: Ed. do Tâmega.
- Díaz Arenas, Ángel (1990) *Teoría y práctica semiótica, vol. II: Aproximación pragmática a la obra de Camilo José Cela*, introducción de Darío Villanueva, Kassel: Reichenberger.
- Echave, Angelines (1980) *Historia e intrahistoria en "San Camilo, 1936" de Camilo José Cela*, Ann Arbor, Michigan: Univ. Microfilms Internat.

- Ferreras, Juan Ignacio (1988) *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid: Taurus, Historia y crítica de la literatura hispánica, 23.
- Fiol Guiscafre, Juan Miguel (1971) *Misteriosas cosas que se pueden ver mirando detenidamente, incluso al trasluz, a el carro de heno o el inventor de la guillotina, sangrada farsa trágica de Camilo José Cela*, Valencia: Artes Gráficas Soler.
- Flórez, Rafael (1991) *Camilo de Camilos: primera biografía completa*, Madrid: Bitácora.
- Franz, Thomas R. (1990) *Camilo José Cela and His Patternings a la Lermontov*, Des Moines, IA: Orrin Frink.
- Fundación Camilo José Cela (1999) *Tabla cronológica de la vida y obra de Camilo José Cela*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela.
- Fundación Camilo José Cela (2001) *La obra literaria de C.J.C. V Curso de Verano, Iria Flavia, del 17 al 21 de julio 2000*, Padrón: Fundación Camilo José Cela.
- Fundación Camilo José Cela (2002) *La obra literaria de C.J.C. VI Curso de Verano, Iria Flavia del 9 al 13 de julio 2001*, Padrón: Fundación Camilo José Cela.
- Fundación Camilo José Cela (2003) *La obra literaria de C.J.C. VII Curso de Verano, Iria Flavia del 8 al 12 de julio 2002*, Padrón: Fundación Camilo José Cela.
- García Marquina, Francisco (1991) *Cela: masculino singular*, Esplugues de Llobregat, Barcelona: Plaza & Janés.
- García Yebra, Tomás (2002) *Desmontando a Cela*, Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- Gibson, Ian (2004) *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid: Suma de Letras.
- Gil Casado, Pablo (1990) *La novela deshumanizada española (1958 1988)*, Barcelona: Anthropos.
- Giménez Frontín, José Luis (1985) *Camilo José Cela: texto y contexto*, Barcelona: Montesinos.
- Gómez Santos, Marino (1958) *Diálogos españoles*, Madrid: Cid, Vórtice 3.

- González, Félix de (2005) *Andanzas de Camilo José Cela: (Cebreros 1947-1950)*, Madrid: Huerga y Fierro.
- González del Valle, María Jesús (1999) *Las traducciones al inglés de La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 13 pp. y dos microfichas, Vitor 37.
- Gutiérrez, Domingo (1990) *Claves de La colmena: Camilo José Cela*, Madrid: Ciclo.
- Gutiérrez, Omar (1991) *Análisis de La familia de Pascual Duarte*, Bogotá: Voluntad.
- Henn, David (1974) *C. J. Cela: La Colmena*, London: Grand & Cutler [u.a.].
- Henn, David (2004) *Old Spain and new Spain: the travel narratives of Camilo José Cela*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- Hernando Cuadrado, Luis A. (1983) *Camilo José Cela y el lenguaje popular venezolano*, Madrid: Castalia.
- Hoyle, Alan (1994) *Cela: La familia de Pascual Duarte*, London: Grant & Cutler in association with Tamesis, Critical guides to Spanish texts.
- Huarte Morton, Fernando (1962) *Camilo José Cela: bibliografía*, New York: Hispanic Institute in the United States.
- Huarte Morton, Fernando (1968) *Ensayo de una bibliografía de "La familia de Pascual Duarte"*, Madrid [u.a.].
- Huarte Morton, Fernando (1972) *Bibliografía a Viaje a la Alcarria de Camilo José de Cela*, Guadalajara: Excma. Diputación Provincial.
- Huarte Morton, Fernando (1996) *La poesía de Camilo José Cela, recuento bibliográfico (1935-1996)*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, O tabeirón namorado, 4.
- Huarte Morton, Fernando (2000) *Viaje a la Alcarria de Camilo José Cela: recuento del cincuentenario (1948-1998)*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, Marqués de Iria Flavia, O tabeirón namorado, 7.
- Ilie, Paul (1959) *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid: Gredos, Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, II.

- Ilie, Paul (1981) *El exilio interior. Escritores y sociedad en la España franquista*, Madrid: Fundamentos.
- Isorna, José (2003) *Homilía fúnebre en memoria de Camilo José Cela Trulock, premio Nobel de literatura: pronunciada en la Iglesia de Santa María de Iria, el 18 de enero de 2002*, Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.
- Jacoby, Sissa (1994) *A ficcao de Camilo José Cela alem do bem e do mal: um estudo de A família de Pascual Duarte e A colmeia*, Porto Alegre: Edufscar, Novas perspectivas.
- Kirsner, Robert (1966) *The novels and travels of Camilo José Cela*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, University of North Carolina. Studies in the Romance languages and literatures, 43.
- Lasanta, Ángel (1990) *La novela española de nuestra época*, Madrid: Anaya.
- López, Francisco (1986) *Mazurca para Camilo José Cela (en conmemoración de su 70 cumpleaños)*, Palma: Ajuntament de Palma [u.a.].
- Mandianes Castro, Manuel y Miguel Reboles, M^a Teresa de (2002) *En cueiros vivos: la visión de C.J.C. sobre el hombre / Un estudio poético*, Madrid: Noesis.
- McPheeters, D. W. (1969) *Camilo José Cela*, New York: Twayne.
- Medina Bañón, Raquel (1997) *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939 1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*, Madrid: Visor/University of Massachusetts, Visor libros 27.
- Merino, Eloy E. (2000) *El nuevo Lazarillo de Camilo J. Cela: política y cultura en su palimpsesto*, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press.
- Morales, Carlos Javier (2005) *La colmena, Camilo José Cela*, Madrid: Oxford University Press, guía de lectura.
- Muñoz de la Peña, Arsenio (1982) *Los viajes de Camilo José Cela por Extremadura*, Badajoz: Institución Pedro de Valencia.

- Oguiza, Tomás (1975) *Sobre la significación de la obra de Camilo José Cela; más un apéndice: el libro Oficio de tinieblas 5*, Valencia: O Tabeirón Namorado.
- Palmes, Gisela (1994) *Literatur und Film: "La colmena" von Camilo José Cela*, Frankfurt am Main: Lang.
- Pascual, Marisa F. (2000) *Las dedicatorias de Camilo José Cela: recopilación*, Padrón: Fundación Camilo José Cela, Marqués de Iria Flavia, O Tabeirón Namorado, 8.
- Perez, Janet (2000) *Camilo José Cela revisited: the later novels*, New York: Twayne Publishers, Twayne's world authors series, 891.
- Platas Tasende, Ana María (2004) *Camilo José Cela*, Madrid: Síntesis.
- Polo García, Victorino (1967) *Un novelista español contemporáneo*, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Ponte Far, José A. (1994) *Camilo José Cela: su arte literario*, Oleiros: Tambre.
- Prado, Ángeles (1973) *La literatura del casticismo*, Madrid: Moneda y Crédito.
- Prjevalinsky, Olga Wladimirovich (1960) *El sistema estético de Camilo José Cela: expresividad y estructura*, Valencia: Castalia, prólogo de Camilo José Cela, La Lupa y el Escalpelo, 2.
- Ramiro Valderrama, Manuel (1995) *El énfasis en la prosa de Cela: La repetición como procedimiento connotativo*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Lingüística y filología, 20.
- Rodiek, Christoph (coord.) (2004) *Homenaje a Camilo José Cela: Coloquio Internacional de la Universidad de Dresde. 11-12 de noviembre de 2002*, Kassel: Reichenberger / Barcelona: GYERSA.
- Roy, Joaquín (2000) *Periodismo y ensayo: de Colón al "boom": aspectos teóricos y prácticos de una relación intergenérica, cartas y crónicas, José Martí, Octavio Paz, Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes*, Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, Ensayos/scriptura, 10.
- Roy, Joaquín (ed.) (1991) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press.

- Ruiz Quintano, Ignacio (1992) *Camilo José Cela [la divertida biografía de un pecador impenitente]*, Madrid: Temas de Hoy.
- Sagaró Faci, Matilde (1990) *Claves de La familia de Pascual Duarte*, Madrid: Ciclo.
- Salcedo, Emilio (1957) *El Viaje a Salamanca de Camilo José Cela*, Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos.
- Sánchez Salas, Gaspar (2002) *Cela, el hombre a quien vi llorar (sus últimos años contados por su secretario y colaborador personal)*, Barcelona: Ed. Carena.
- Sánchez Salas, Gaspar (2003) *Apuntaciones críticas sobre la obra de Camilo José Cela*, Barcelona: Carena.
- Sánchez Salas, Gaspar (2004) *Cela: mi derecho a contar la verdad; por su estrecho colaborador*, Barcelona: Belacqva.
- Sánchez Salas, Gaspar (2006) *Maestro Cela*, Córdoba: Berenice, prólogo de Ian Gibson.
- Santoro, Patricia J. (1996) *Novel into Film: The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*, Newark, DE: University of Delaware Press.
- Serrano Carrasco, Cristina (1990) *La colmena, Camilo J. Cela: [comentario de la obra]*, Barcelona: CEAC.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2006) *Camilo José Cela, fabulador: entre la memòria i la mirada: exposició, textos de Adolfo Sotelo Vázquez, et al.*, Palma de Mallorca: Fundació "Sa Nostra".
- Steenmeijer, Maarten (1985) *Spaans verhaal. Zeventien Spaanse schrijvers van nu, Fernando Arrabal, Juan Benet, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Ricardo Doménech, Juan Garcia Hortelano, Juan Goytisolo, Raul Guerra Garrido, Juan Madrid, Carmen Martin Gaité, Alvaro Pombo, Raul Ruiz, Fernando Vazquez Montalban, Manuel Vicent*, Meulenhoff: Ámsterdam.
- Suárez Solís, Sara (1969) *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid: Alfaguara, Estudios de literatura contemporánea, IV.

- Tejerina, José María R. (1974) *Camilo José Cela y la medicina*, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.
- Tejerina, José María R. (1976) *Nuevos ensayos sobre Camilo José Cela y la medicina*, Palma de Mallorca: Imp. SS. Corazones.
- Toquero, Salvador (1982) *Buscando a Cela en la Alcarria*, Guadalajara.
- Torres, Raúl (2002) *Cela y Cuenca: (Cela y yo)*, Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, Servicio de Publicaciones.
- Tudela, Mariano (1970) *Cela*, Madrid: EPESA.
- Tudela, Mariano (1991) *Camilo José Cela*, Madrid: Grupo Libro 88.
- Umbral, Francisco (1994) *Las palabras de la tribu (De Rubén Darío a Cela)*, Barcelona: Planeta.
- Umbral, Francisco (2002) *Cela, un cadáver exquisito: vida y obra*, Barcelona: Planeta, Colección Autores españoles e iberoamericanos.
- Umbral, Francisco (2003) *Cela, un cadáver exquisito: vida y obra*, Barcelona: Planeta, Colección Booket.
- Urrutia, Jorge (1982) *Cela: La familia de Pascual Duarte: los contextos y el texto*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Valle, María Jesús González del (2002) *Una comparación de tres traducciones al inglés de La familia de Pascual Duarte, de Camilo José Cela*, Lewiston: Mellen Press.
- Wasserman, Carol (1982) *Oficio de tinieblas 5: culminación de un desarrollo estilístico y temático en la obra de Camilo José Cela*, Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms Internat.
- Wasserman, Carol (1990) *Camilo José Cela y su trayectoria literaria*, Madrid: Playor.
- William Foster, David (1967) *Forms of the novel in the work of Camilo José Cela*, Columbia, Mo.: Univ. of Missouri Press.
- Zamora Vicente, Alonso (1962) *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Madrid: Gredos.

Zamora Vicente, Alonso (2002) *Camilo José Cela (acercamiento a un escritor)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [www.cervantesvirtual.com].

Zamora Vicente, Alonso y Cueto, Juan (1990) *Retrato de Camilo José Cela*, Barcelona: Círculo de Lectores.

Tesis

Abeyta, Wenceslas P. (1974) *El pensamiento filosófico-social de Camilo José Cela a través de su obra*, Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms.

Acutis, Cesare (1971) *Due romanzi spagnoli: "Mrs. Caldwell habla con su hijo", di C. J. Cela, e "Fiesta al Noroeste", di A. M. Matute*, Torino: Giappichelli.

Callanan, James Carson (1972) *Cela's libros de vagabundaje: structure and meaning*, [Mikrofilm-Ausg.], Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms.

Canales, Judith Ann Garrison (1975) *Point of view in the novels of Camilo José Cela*, Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms.

Cantos Pérez, Antonio (1972) *La personalidad de Cela y la estructura de su obra narrativa*, Granada: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras.

Cools, Ann (1978) *Lazarillo de Tormes en Nuevas andanzas (Cela): een vergelijkende studie*, Diss. Lic. Germaanse filologie, Katholieke Universiteit Leuven.

Dachy, Carmen (1991) *Roman de l'enferement. Maladie et/ou de la maladie. Enfermement themes et structures (Pavillon de repos de Camilo Jose Cela, Pavillon des cancéreux d' Alexandre Soljenitsyne, L'hospital d'Alphonse Boujard)*, tesis de la Universidad de Burdeos.

Díaz Arenas, Ángel (1984) *Der Abbau der Fabel <"Desfabulación"> im zeitgenössischen spanischen Roman am Beispiel von Camilo José Cela*, Wien: VWGÖ, Dissertationen der Universität Salzburg 20.

Echave, Angelines (1980) *Historia e intrahistoria en "San Camilo, 1936" de Camilo José Cela*, Ann Arbor, Michigan: Univ. Microfilms Internat.

- Escobar Ladrón de Guevara, Guadalupe (1981) *El cuento de Camilo José Cela*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Literatura Española, tesis doctoral.
- Foster, David W. (1967) *Forms of the Novel in the Work of Camilo José Cela*, Columbia: University of Missouri Press, University of Missouri Studies, volume XLIII.
- García Barrios de Schulz, Josefina (1978) *Semejanzas y diferencias entre Doña Bárbara y La catira*, Köln, Univ., Diss.
- Garrison Canales, Judith Ann (1976) *Point of View in the Novels of Camilo José Cela*, Stanford, California, tesis.
- González del Valle, María Jesús (2002) *Una comparación de tres traducciones al inglés de La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela*, Lewiston [u.a.]: Edwin Mellen Press.
- Gutschi, Claudia (2002) *“Yo, señor, no soy malo...” Brutalität und Sprache. Übersetzungsanalyse des Romans La familia de Pascual Duarte von Camilo José Cela*, tesis, Universidad de Graz.
- Humer, Margareta (1990) *Vergleich der narrativen Verfahren in Camilo José Celas La colmena und John Dos Passos’ Manhattan Transfer*, tesis, Universidad de Viena.
- Kotrschal, Katharina (2002) *Visiones de Madrid en la novela-Camilo José Cela*, tesis, Universidad de Viena.
- Laibl, Melanie Christine (1995) *Kulturreferenzen in der Übersetzung. Am Beispiel von Camilo Jose Celas Roman La colmena*, tesis, Universidad de Viena.
- Lesage, Kristien (1992) *Estudio lexicométrico de Viaje a la Alcarria y Nuevo viaje a la Alcarria de Camilo José Cela*, Diss. Lic. taal- en letterkunde, Romaanse talen, Katholieke Universiteit Leuven.
- Lindner, Martina (2007) *Stadttex-te der spanischen Postguerra. La colmena von Camilo José Cela und Tiempo de silencio von Luis Martín-Santos*, tesis, Universidad de Innsbruck.

- Mendogo Minsongui, Dieudonné (1992) *La última producción literaria de Camilo José Cela (1983 1988)*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia [microforma].
- Ramiro Valderrama, Manuel (1992) *Procedimientos sintácticos de énfasis en la prosa de Camilo José Cela: la repetición*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sanabria Martínez, Gloria Inés (2001) *Presencia de América en la novelística de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid: Servicio de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, tesis doctoral en microforma.
- Schikowitz, Caroline (2001) *Spanischer Realismus in Literatur und Film. Narrationsprobleme in Tristana und La colmena*, tesis, Universidad de Graz.
- Schober, Barbara (2005) *Die Rezeption von Camilo José Cela im deutschsprachigen Raum am Beispiel seiner übersetzten Romane: La familia de Pascual Duarte (1942), La colmena (1951), Mrs. Cladwell habla con su hijo (1953) und Mazurca para dos muertos(1983)*, tesis, Universidad de Viena.
- Suárez-Galbán, Carmen A. (1987) *El relato de Camilo José Cela: un análisis estructural*, Ann Arbor, Mich: Univ. Microfilms Internat.
- Tinnell, Roger Dale (1973) *Social disintegration in three novels by Camilo José Cela*, [Mikrofilm-Ausg.], Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms.

Artículos

- AA.VV. (1962) "Relativo curriculum vitae", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: 179-209.
- AA.VV. (1996) "República, guerra, exilio. La España de México", en *La Jornada Semanal*, México, nueva época, 58, 14 de abril: 1-20.
- Abad Contreras, Pedro (bibliog.) (1990) "Bibliografía [Camilo José Cela]", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519).

- Abrams, Fred (1973) "Tremendismo and Symbolic Imagery in Cela's 'Marcelo Brito': An Analysis", in *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 14: 439-444.
- Abrams, Fred (1973) "Tremendismo and Symbolic Imagery in Cela's *Marcelo Brito: An Analysis*", en *Romance Notes*, Chapel Hill (New Castle), 14: 439-444.
- Abrunedo, Ángeles (1978) "Las formas de sujeto indeterminado en la prosa de Camilo José Cela", *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 240-247.
- Alarcos Llorach, Emilio (1990) "Al hilo de *La colmena*", *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 3-4.
- Albert, Mechthild (1998) "El tremendismo en la novela fascista" en Albert, Mechthild (ed. e introd.), *Vencer no es convencer: Literatura e ideología del fascismo español*, Frankfurt: Vervuert, 101-118.
- Alioto, Norma Susana (1985) "El aparente estilo sin estilo en *El Gallego y su cuadrilla*, de Camilo José Cela", en *Letras*, Universidad Católica Argentina, diciembre, 14: 3-8.
- Alonso, Dámaso; Cela, Camilo José, et al. (1971) "Homenaje a D. Gregorio Marañón", en *Boletín de la Real Academia Española*, 51: 7-45.
- Alonso, Eduardo (1990) "Oficio de tinieblas 5, fábula íntima y funeral", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 5-7.
- Alvar, Manuel (1972) "Noventay ocho y novela de posguerra", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Río Piedras, PR, vol. 1, 4: 101-128.
- Alvar, Manuel (1990) "*Cristo versus Arizona*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 7-8.
- Alvar, Manuel (1991) "El lirismo en las novelas de Cela", en *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Biblioteca de Filología Hispánica, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Álvarez Borland, Isabel (1987) "Conciencia artística y autoridad narrativa en *La familia de Pascual Duarte* y *Crónica de una muerte anunciada*", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Spring, 11(3): 591-597.
- Amorós, Andrés (1971) "Conversación con Cela: sin máscara", en *Revista de Occidente*, 33: 267-284.
- Amorós, Andrés (1990) "Cela y los toros", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 9-10.
- Andrés Suárez, Irene (1993) "El bilingüismo en la obra de C. J. Cela", en *Canonica*, Elvezio y Rudin, Ernst (introd.), *Literatura y bilingüismo: Homenaje a Pere Ramirez*. Kassel, Reichenberger, xxv: 223-239.
- Angelines Echave (1980) "Historia e intrahistoria en *San Camilo*, 1936 de Camilo José Cela", in *Dissertation Abstracts International*, 41: 272-274.
- Antolín Rato, M. (1984) "Cela: Writing about Death", en *The Review of Contemporary Fiction*, otoño, 4(3): 33-38, Zamora, Lois Parkinson (tr.).
- Arenas, Ángel Díaz (1991) "El humor en la novelística de Camilo José Cela", en *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics*, 24: 79-102.
- Arrojo, Fernando (1978) "La señorita Elvira a través de su sueño erótico en *La colmena*: ética y estética celianas", en *The American Hispanist*, Clear Creek, IN, 3(26): 4-6.
- Asún Escartín, Raquel (1982) *La colmena: Camilo José Cela*, Barcelona: Laia.
- Aubrun, Charles V. (1978) "Guía singular del *Viaje a la Alcarria*", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 165-173.
- Audubert, Rosa C. (2000) "Mazurca para dos muertos: la historia o el retorno de las voces y los discursos", en *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, julio-octubre, 15.
- Ayala, Francisco (1972) "La situación literaria en España", en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar: 347-353.
- Barbieri, Marie E. (1992) "El 'final' de *La colmena*, o la ruptura con la novela tradicional", en *Explicación de Textos Literarios*, 1991-1992, 20(2): 27-32.

- Barrera Vidal, Albert (1968) "La perspective temporelle dans *L'étranger* de Camus et dans *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela", in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Heidelberg Ziegelhausen, 84: 309-322.
- Barrera y Vidal, Alberto (1992) "Sobre dos antihéroes ejemplares: Pascual Duarte y Sebastian Vazquez: convergencias y divergencias entre dos destinos literarios", en Vilanova, Antonio (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. I-IV, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, II: 1655-1664.
- Bayo, Manuel (1989) "Camilo José Cela: medio siglo de literatura española", en *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics*, 22: 87-97.
- Bayo, Manuel (1990) "Referencias chinas en la obra de Camilo José Cela", en *Fu Jen Studies: Literature and Linguistics*, 23: 81-99.
- Beardsley, Theodore S., Jr. (1971) "El estreno mundial de *María Sabina*: apuntes bibliográficos", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 60: 321-336.
- Becerra Hiraldo, José María (1979) "El 'ensayo' en Camilo José Cela", en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 402: 53-60.
- Beck, Mary Ann (1964) "Nuevo encuentro con *La familia de Pascual Duarte*", en *Revista Hispánica Moderna: Columbia University Hispanic Studies*, New York, NY, 30: 279-298.
- Bensoussan, Albert (1977) "Camilo José Cela y el incesto: *Mrs. Caldwell habla con su hijo*", en Chevalier, Maxime; López, Francois; Pérez, Joseph y Salomon, Noel, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux: PU de Bordeaux: 179-183.
- Bergles, Ciril (1990) "Nobelovec Camilo José Cela ali podoba vsakdanje resnicnosti povojne Spanije", en *Sodobnost*, 38(4): 337-342.
- Bermúdez, Andrea B. (1971) "Tobogán de hambrientos como apunte carpetovetónico", in *Duquesne Hispanic Review*, Pittsburgh, PA, 10: 63-69.

- Bermúdez, Manuel (2002) "Camilo José Cela: La muerte es una vulgaridad", en *Universidad. Suplemento*, Costa Rica, 1 de marzo: 1.
- Bernstein, J. S. (1966) "The Matricide of Pascual Duarte", en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid: Castalia, I: 75-82.
- Bernstein, J. S. (1968) "Pascual Duarte and Orestes", in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, Syracuse, NY, 22: 301-318.
- Bernstein, J.S. (1974) "Confession and Inaction in *San Camilo*", en *Hispanófila*, Chapel Hill, NC, 51: 47-63.
- Berthelot, Andre (1978) "El puré churrigueresco", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 233-239.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1986) "El estatuto del narrador en *San Camilo, 1936*", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.) *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. VII, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo, Madrid, 20-25 junio de 1983: 579-589.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1986) "Estudio de la 'voz' en *San Camilo, 1936*", en Kossoff, A. David, et al., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, I* (Brown University, 22-27 agosto, 1983) Madrid: Istmo: 211-220.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1990) "Novelas de la guerra: *San Camilo, 1936*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 10-11.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1991) "Camilo José Cela se enfrenta con la guerra civil: *San Camilo, 1936*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 76-82.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1994) "Historia y ficción, historia y discurso: doble dualismo. Análisis narratológico de tres novelas de la Guerra Civil Española", en Villegas, Juan (ed.) *Actas Irvine '92, Asociación In-*

ternacional de Hispanistas, I: De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas, Irvine: University of California: 239-248.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1995) "El enloquecimiento colectivo en el Madrid de julio 1936: estudio estilístico y rítmico de algunos fragmentos de *San Camilo, 1936*, de Cela", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Spring, 19(3): 445-462.

Beyrie, Jacques (1994) "De Pereda a Cela", en Cerdan, Francis (ed.) *Hommage a Robert Jammes, I-III*, Toulouse: PU du Mirail: 53-58.

Bilbatúa, Miguel (1975) "La resistible ascension de Arturo Ui", en *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, noviembre: 54.

Bowman, Melanie (1975) "Pascual Duarte, el violento", *Comunidad*, Universidad Iberoamericana, México, 10: 294-301.

Bravo, María Elena (1983) "Los parientes faulknerianos de Pascual Duarte", en *Nueva Estafeta*, 50: 39-49.

Breiner Sanders, Karen E. (1991) "Place as Metaphor for the Self in *La familia de Pascual Duarte*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 33-40.

Bueno, Gustavo (1990) "El significado filosófico de *La colmena* en los años 50", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 11-13.

Busette, Cedric (1970) "Dos novelas tremendistas: *La familia de Pascual Duarte* y *Fiesta al Noroeste*", en *Duquesne Hispanic Review*, Pittsburgh, PA, 9(1): 13-29.

Busette, Cedric (1974) "*La familia de Pascual Duarte* and the Prominence of Fate", en *Revista de Estudios Hispánicos*, University, AL, 8: 61-67.

Byrne, Jack (1984) "Mother Caldwell Writes to Her Dearly Beloved Son, the Drowned Sailor, on 213 Separate Occasions", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 105-111.

- Cabrera, Vicente (1976) "La introspección del punto de vista narrativo en *San Camilo, 1936* de C.J. Cela", en *Language Quarterly*, Tampa, FL, 15(1-2): 57-58.
- Cabrera, Vicente (1978) "En busca de tres personajes perdidos en *La colmena*", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 127-136.
- Caliban (1985) "Cine y literatura: madrinaje no siempre feliz", en *Imágenes: publicación semestral de teoría, técnica, crítica y educación*, 1(1): 36-38.
- Camayd Freixas, Eric (1986) "El monólogo literario y 'la novela de posguerra': Miguel Delibes y Camilo José Cela", en *Plaza: Revista de Literatura*, otoño, 11: 34-42.
- Campa, Pedro (1993) "From Mazurka for Two Dead People", in *Literary review: An international journal of contemporary writing*, 36(3): 286-291.
- Canales, Jacque (1991) "Entrevista con Camilo José Cela", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, July, 3: 29-39.
- Cano, José Luis (1970) "Carta de España. Cela y su nueva novela: *San Camilo, 1936*", en *Asomante*, San Juan, Puerto Rico, 26(1): 75-77.
- Carenas, Francisco (1971) "*La colmena*: novela de lo concreto", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 61: 229-255.
- Carreira, Antonio (1996) "Presentación de un epistolario de amistad: cartas entre Emilio Prados y Camilo José Cela", en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Iria Flavia, 5.
- Caruncho, Luis (1990) "Camilo José Cela y las artes plásticas", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 13-14.
- Carvalho, Joaquim Montezuma de (1963) "Zunzunegui e C. J. Cela diante de Pio Baroja", en *Anhemi*, Sao Paulo, 43: 623-630.
- Casado, Stacey Dolgin (1995) "La familia de Pascual Duarte: Turning the Literary Clock Back Fifty Years ... and Then Some", en Paolini, Claire J.

- (ed.) *La Chispa '95: Selected Proceedings*, New Orleans, LA: Tulane University: 71-79.
- Casalduero, Sacha (1974) "Dos medios semejantes en dos épocas diferentes a través de dos artistas diversos", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 285: 645-654.
- Casares, Carlos (1990) "Cela, Galicia y galleguismos", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 15-16.
- Castegnaro, Marta (1994) "Camilo José Cela", en *La Nación. Suplemento*, Costa Rica, 16 de octubre: 12B.
- Castellet, J. M. (1962) "Iniciación a la obra narrativa de Camilo José Cela", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: 107-150.
- Chang, Sunion (1989) "El análisis sociológico de los personajes aparecidos en *La colmena* de C. J. Cela", en *Journal. A Collection of Articles and Essays*, Seoul: Hankuk University of Foreign Studies, 22: 299-306.
- Charlebois, Lucile C. (1994) "Camilo José Cela ante las candilejas: *Maria Sabina* y *El carro de Heno o el inventor de la guillotina*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19(3): 241-259.
- Charlebois, Lucile C. (1999) "A Spanish Nobel Laureate's Portrayal of the Wild West: *Cristo versus Arizona* by Camilo José Cela", en Wright, Will y Kaplan, Steven (ed. e introd.), *The Image of Europe in Literature, Media, and Society*, Pueblo, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of Southern Colorado: 137-143.
- Charlebois, Lucile C. (2001) "Shipwrecked in Spain: Europe Submerged in *Madera de boj [Boxwood]* by Camilo José Cela", en Wright, Will y Kaplan, Steven (ed. e introd.), *The Image of Europe in Literature, Media, and Society*, Pueblo, CO: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of Southern Colorado: 107-112.
- Chaverri Fonseca, Amalia (2000) "Camilo José Cela... ¿Sin editores?", en *La Nación. Suplemento*, Costa Rica, 1 de octubre: 6.

- Chirol, Marie Magdeleine Juliette (1991) "Ruins and Imaginary Ruins in Twentieth Century Novels: Marcel Proust, Alejo Carpentier, Camilo José Cela, Marguerite Duras, Hubert Nyssen, Raymond Jean", en *Dissertation Abstracts International*, December, 52(6): 2133A 34A DAI: DA9133048, Degree Granting Institution: University of Maryland.
- Clevenger, Sandra (1991) "The Revolution of the Spanish Woman in the Post Civil War Novel", en Crafton, John Micheal (ed.) *Selected Essays: International Conference on Representing Revolution*, Carrollton: West Georgia College: 83-91.
- Coll Tellechea, Reyes (1996) "La familia de Pascual Duarte o la función política de la picaresca", en *Cincinnati Romance Review*, 15: 64-72.
- Collard, Patrick (1990) "Camilo José Cela, Nobelprijs voor literatuur: Een biographisch en literair portret", en *De Vlaamse Gids*, mayo-junio, 74(3): 42-47.
- Conde, Carmen (1978) "Camilo José Cela: *Viaje a la Alcarria*", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 147-164.
- Cornwall, Diane Wilder (1981) "The Problematics of Language as Expression of Consciousness in Four Spanish Novels: *Tiempo de silencio*, *San Camilo 1936*, *Parábola del naufrago*, and *Don Julián*", in *Dissertation Abstracts International*, June, 41(12): 5118A-5119A.
- Cornwell, Diane Wilder (1991) "Language as Expression of Consciousness in Cela's *San Camilo, 1936*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 63-69.
- Corrales Egea, J. (1977) "Presencia de la guerra en la literatura española contemporánea", en Hanrez, Marc (ed.), *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Libros de Monte Ávila: 197-212.
- Correa, Gustavo (1993) "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispano americana", en Páez Patino, Rubén (ed.), *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo: Muestra antológica*

1945-1985, II: *Historia de la literatura, filología y análisis literario*, Santafé de Bogotá : Instituto Caro y Cuervo, II: 713-732.

Cortes Ibáñez, Emilia (1998) "Torrente Ballester, Cela y Espinosa, vistos por sus hijos", en Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid: Visor, Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED: 363-371.

Corvetto-Fernández, Angélica (2002) "*San Camilo, 1936* de Camilo José Cela y Capital del dolor de Francisco Umbral (un análisis semiótico-intertextual)", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 20-21.

Crisafio, Raúl (1993) "Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte* o la muerte robada", en De Cesare, Giovanni Batista y Serafin, Silvana (ed.). *El Girador, I-II: Studi di lett. iberiche e ibero americane offerti a Giuseppe Bellini*, Rome: Bulzoni, 265-272.

Crispin, John (1992) "Pascual Duarte y sus lectores", en Vilanova, Antonio (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas, vol. I-IV*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, II: 1707-1711.

Cusato, Domenico Antonio (1991) "Le memorie di Pascual Duarte ovvero l'ultima opportunita di un condannato a morte", en *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, julio, 33(2): 523-540.

David Peyre, Ivonne (1994) "Oratorio de Maria Sabina de Camilo José Cela", en Villegas, Juan (ed.), *Actas Irvine 92, Asociación Internacional de Hispanistas, II: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Irvine: University of California, II: 122-128.

Deveny, Thomas (1988) "Cinematographic Adaptations of Two Novels by Camilo José Cela", *Literature/ Film Quarterly*, 16(4): 276-279.

Deveny, Thomas (1991) "Cela on Screen: *La colmena*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 90-96.

- Díaz Arenas, Ángel (1990) "Cela desde la teoría del relato", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 17-19.
- Díaz Arenas, Ángel (1991) "Camilo José Cela", en Reichenberger, Kurt y Reichenberger, Theo (ed.) *Siete siglos de autores españoles*, Kassel: Reichenberger: 325-329.
- Díaz Castañón, Carmen (1974) "Reordenación de un caos: *Oficio de tinieblas 5*", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 75: 187-211.
- Díaz, Doriam (2001) "Cela carga una cruz", en *La Nación. Suplemento*, 28 de abril: 8.
- Díaz, Janet W.; Landeira, Ricardo L. (1979) "The Novelist as Poet: The Literary Evolution of Camilo José Cela", en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, Lincoln, NB, 4: 21-43.
- Dinneen, Nancy L. (1974) "The Creation of Mood in Camilo José Cela's *Apuntes Carpetovetónicos*", in *Dissertation Abstracts International*, vol. 34: 4254A-4255A.
- Dinneen, Nancy L. (1991) "Setting in *San Camilo, 1936*, and *Mazurca para dos muertos*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 70-75.
- Domingo, José (1970) "C.J.C. goza de buena salud", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, febrero, 25: 6.
- Domínguez Lasierra, Juan (1988) "Camilo José Cela: otra 'conversación española'", en *Turia. Revista cultural*, 9: 137-145.
- Donahue, Francis (1966) "Cela and Spanish 'Tremendismo'", in *Western Humanities Review*, Salt Lake City, UT, 20: 301-306.
- Donahue, Francis (1969) "The Three Faces of Camilo José Cela", in *Michigan Quarterly Review*, Ann Arbor, MI, 8: 201-203.
- Dougherty, Dru (1976) "Form and Structure in *La colmena*: From Alienation to Community", en *Anales de la Novela de Posguerra*, Lincoln, NB, 1: 7-23.
- Dougherty, Dru (1990) "*La colmena* en dos discursos: novela y cine", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 19-21.

- Dubcova, Viera (1981) "Camilo José Cela: Ui", en *Slovenske Pohl' ady na Literaturu a Umenie*, abril, 97(4): 142-145.
- Durán, Jaime (2000) "Miguel Espinosa y Camilo José Cela: dos clásicos contemporáneos", en *Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences*, abril, 61(10): 4016, Degree Granting Institution: Temple University.
- Durán, Manuel (1979) "San Camilo: de los anuncios comerciales a las visiones goyescas", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, 396-397: 5.
- Durán, Manuel (1988) "Americo Castro and the Contemporary Spanish Novel; Essays to Mark the Centenary of His Birth", en Surtz, Ronald E., Ferrán, Jaime y Testa, Daniel P. (ed.); King, Edmund L. (introd.), *Américo Castro: The Impact of His Thought. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies*, 1988, xv: 249-257.
- Dyer, Sor Mary Julia (1967) "L'Etranger y La familia de Pascual Duarte: un contraste de conceptos", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 44: 265-304.
- Easterling, William L. (1968) "C. J. Cela, Mrs. Caldwell habla con su hijo: A Translation and Critical Commentary", in *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, MI, 28: 4170A.
- Eller, Kenneth G. (1989) "Cela's 'Anti Novelette' *Café de artistas*", *Hispanofila*, sept., 33(1 (97)): 23-31.
- Eller, Kenneth G. (1997) "Cela's *oficio de tinieblas* 5: Nihilism, Demolition and Reconstruction of the Novel", en *Neophilologus*, abril, 81(2): 223-229.
- Espejo, Beatriz (1974) "Camilo José Cela", en *Vida literaria*, México, 11: 31-34.
- Esteban, José (1999) "Los prólogos de Camilo José Cela", en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, año V, XVII: 179 196.
- Evans, Jo (1994) "La familia de Pascual Duarte and the Search for Gendered Identity", en *Bulletin of Hispanic Studies*, Glasgow, abril, 71(2): 197-216.

- Fernández Molina, Antonio (1963) "En su tobogán", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 29: 191-206.
- Fernández Molina, Antonio (1990) "Nota sobre Camilo José Cela y los *Papeles de Son Armadans*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 23.
- Fernández, Ángel Raimundo (1990) "Los *Papeles de Son Armadans*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 21-22.
- Fernández, James D. (1993) "The Last Word, The First Stone: Lázaro's Legacy", en *Journal of Interdisciplinary Literary Studies*, 5(1): 23-37.
- Flightner, James A. (1966) "The Travel Books of Camilo José Cela", in *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Pullman, WA, 17: 187-192.
- Fody, Michael (1977) "La familia de Pascual Duarte and *L'Etranger*: A Contrast", en *West Virginia University Philological Papers*, Morgantown, WV, 24: 68-73.
- Foster, David W. (1967) "La colmena de Camilo José Cela y los informes de este sobre la novela", en *Hispanofila*, Chapel Hill, NC, 30: 59-65.
- Foster, David W. (1967) "Social Criticism, Existentialism, and Tremendismo in Cela's *La familia de Pascual Duarte*", in *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, KY, 13: 25-33.
- Foster, David W. (1969) "Intrinsic and Extrinsic Pattern in Two New Novels by Camilo José Cela", in *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, Edwardsville, IL, 5: 204-208.
- Foster, David W. (1969) "La estética de la *nueva novela*: acotaciones a Camilo José Cela", en *Revista de ideas estéticas*, Madrid, 108: 325-334.
- Foster, David William (1965) "Studies on the Contemporary Novel as Experiment: A Technical and Structural Examination of the Novels of Camilo José Cela", in *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, MI, 25: 5275-5276..

- Foster, David William (1966) "Cela's Changing Concept of the Novel", en *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, Los Angeles, CA, 49: 244-249.
- Foster, David William (1984) "Cela and Spanish Marginal Culture", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 55-59.
- Foster, David William (1990) "Camilo José Cela: 1989 Nobel Prize in Literature", in *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, Winter, 64(1): 5-8.
- Foster, David William (1990) "Cela y los modelos novelísticos", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 23-25.
- Franz, Thomas R. (1971) "The Figure of the Civil Guard in the Novels of Camilo José Cela", in *Athens: Ohio University Modern Languages Department*.
- Franz, Thomas R. (1973) "Cela's *La familia del héroe*, the nouveau roman, and the Creative Act", in *MLN*, Baltimore, MD, 88: 375-377.
- Franz, Thomas R. (1984) "Three Hispanic Echoes of Tolstoi at the Close of World War II", en *Hispanic Journal*, Fall, 6(1): 37-51.
- Franz, Thomas R. (1992) "Cela's *La familia del héroe* as Homage to Baroja", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis (Missouri), octubre, 26(3): 437-451.
- Franz, Thomas R. (1996) "*Tiempo de silencio* and Its Cela Like Resonances of the Generation of 1898", en *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, septiembre, 79(3): 429-438.
- Franz, Thomas R. (1997) "Mist and Mountain in Three Sagas of Cela, Montero and García Márquez", en *Ojancano. Revista de Literatura Española*, abril, 12: 69-80.
- Frohlicher, Peter (1985) "Lectura de *Mazurca para dos muertos* de Camilo José Cela", en *Romanistisches Jahrbuch*, 36: 361-370.
- Gaitán, Juan Carlos (1989) "Nobel con humor: diez minutos con Camilo José Cela", en *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 19 de noviembre: 3.

- Galzio, Cecilia (1993) "I dintorni del testo e i sentieri della memoria: *La familia de Pascual Duarte* di Camilo José Cela", en *Annali Istituto Universitario Orientale, Napoli, Sezione Romanza*, enero, 35(1): 113-135.
- García Berrio, Antonio (1990) "El imaginario novelesco de Cela y las aporías de la modernidad literaria española", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 25-28.
- García Sabell, Domingo (1990) "Las claves de Camilo José Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 29-30.
- Gautier, Marie Lise Gazarian (1991) "Camilo José Cela", en Gautier, Marie Lise Gazarian (ed.), *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, xvi: 77-96.
- Gazarian Gautier, Marie Lise (1999) "La violencia y la ternura en la obra de Camilo José Cela", en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, año v, xvii: 143-178.
- Gil, Alberto (1987) "La veracidad del diálogo literario", en Haverkate, Henk (ed.) *La semiótica del diálogo*, Amsterdam: Rodopi: 119-148.
- Giménez Frontín, José Luis (1990) "Mazurca para dos muertos, una propuesta de lectura", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 31-32.
- Godoy Gallardo, Eduardo (1973) "En torno a *La colmena*, de Camilo José Cela", en *Boletín del Instituto de Filología de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, 23-24: 129-143.
- González del Valle, Luis (1975) "La muerte de la Chispa: su función en *La familia de Pascual Duarte*", en [s/n], Santurce, PR, 6(1): 56-58.
- González, Bernardo Antonio (1991) "Reading *La colmena* through the Lens: From Mario Camus to Camilo José Cela", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 97-103.
- González, Fernando (1990) "Ejercicios de erudipausia", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 32-33.

- Grande, Félix (1975) "Narrativa, realidad y España actuales: historia de un amor difícil", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 299: 357-372.
- Gruber, Vivian (1977) "The Grotesque in the Contemporary European Novel", Cadot, Michel, et al., *Actes du VIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée/Proceedings of the 6th Congress of the International Comparative Literature Association*, Stuttgart: Bieber: 447-450.
- Guerena, Jacinto L. (1978) "La bio poética viajera de Camilo José Cela", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 248-271.
- Guillot, Vicente (1995) "Las dos colmenas" en *Anuario de Cine y Literatura en Español, An International Journal on Film and Literature*, 1: 37-46.
- Gullón, Germán (1985) "Contexto ideológico y forma narrativa en *La familia de Pascual Duarte*: en busca de una perspectiva lectorial", en *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, March, 68(1): 1-8.
- Gullón, Germán (1986) "La figura del narratario: un ejemplo español (Cela)", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.) *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, vol. II, Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica & Hispanismo, Madrid, 20-25 junio de 1983: 591-601.
- Gullón, Germán (1992) "Ideología y narración en *La familia de Pascual Duarte*", en *Explicación de Textos Literarios, 1991-1992*, 20(2): 1-13.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (1996) "La historia en dos novelas de Camilo José Cela", en Castillo, José Romera; Gutiérrez Carbajo, Francisco; García Page, Mario (ed.) *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid: Visor: 255-264.

- Gutiérrez, Dolores (1993) "El reflejo de la España de los años sesenta en la obra de Camilo José Cela: *San Camilo, 1936*", en *Boletín de información y documentación*, núm. 148: 76-78.
- Henn, David (1971) "Cela's Portrayal of Martín Marco in *La colmena*", in *Neophilologus*, Amsterdam, Netherlands, 55: 142-149.
- Henn, David (1972) "*La colmena*: An Oversight on the Part of Cela" in *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 13: 414-418.
- Henn, David (1972) "Theme and Structure in *La colmena*", in *Forum for Modern Language Studies*, St Andrews, Scotland, 8: 304-319.
- Henn, David (1973) "Time in *La colmena*", en Kraft, Walter C., *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Corvallis: Oregon State University: 288-291 (Twenty Third Annual Meeting, April 28-29, 1972).
- Henn, David (1990) "Martín Marco: el desarrollo de un protagonista", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 33-34.
- Henn, David (2001) "False Impressions in Cela's Travel Narratives", in *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, October, 2(3): 221-234.
- Hernández Fernández, Teresa (1990) "La condición femenina en la narrativa de Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 35-37.
- Herrero, Juan Carlos (1989) "La narrativa de Camilo José Cela", en suplemento literario *La Nación*, Buenos Aires, octubre 22: 1-2.
- Herzberger, David K. (1991) "Cela and the Challenge to History in Francoist Spain" en *Ojancano. Revista de Literatura Española*, abril, 5: 13-23.
- Herzberger, David K. (1995) "Small Narrations: Localizing the Civil War in Cela's *Mazurca para dos muertos*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, St Louis, MO, Jan., 29(1): 107-119.

- Hirigoyen, Maria O. (1991) "Pisando la dudosa luz del día: vaticinio de la novelística de Cela", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 9-14.
- Hirigoyen, Maria Ofelia (1979) "La poesía juvenil de Camilo José Cela como vaticinio literario de su prosa", in *Dissertation Abstracts International*, vol. 39.
- Hoyle, A. (1986) "La familia de Pascual Duarte: psicoanálisis de la historia", en Kossoff, A. David, et al., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II (Brown University, 22-27 agosto, 1983) Madrid: Istmo: 1-11.
- Huarte Morton, Fernando (1962) "C. J. Cela: bibliografía", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: pp. 210-220.
- Hurtado Oviedo, Víctor (2003) "Reverendo padre", en *La Nación. Suplemento*, Costa Rica, 2 de febrero: 6.
- Hutman, Norma L. (1972) "Disproportionate Doom: Tragic Irony in the Spanish Post Civil War Novel", in *Modern Fiction Studies*, West Lafayette, IN, 18: 199-206.
- Iglesias Feijoo, Luis (1990) "Introducción a Camilo José Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 37-40.
- Ilie, Paul (1976) "The Politics of Obscenity in *San Camilo, 1936*", en *Anales de la Novela de Posguerra*, Lincoln, NB, 1: 25-63.
- Ilie, Paul (1978) "La lectura del 'vagabundaje' de Cela en la época posfranquista", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 61-80.
- Ilie, Paul (1984) "Autophagous Spain and the European Other", in *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, March, 67(1): 28-35.
- Ilie, Paul (1990) "El surrealismo de Cela: *Pisando la dudosa luz del día* y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 40-42.

- Irigoyen, María O. (1991) "Pisando la dudosa luz del día: vaticinio de la novelística de Cela", en Roy, Joaquín (ed.), *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 9-14.
- Jacoby, Sissa (2001) "Autobiografía e Ficção: Memórias, Fingimentos e Verdades em Camilo José Cela", en *Letras de Hoje: Estudos e Debates de Linguística, Literatura, e Língua Portuguesa*, junio, 37(2): 313-320.
- Jerez Farrán, Carlos (1989) "Pascual Duarte y la susceptibilidad viril", en *Hispanofila*, enero, 32(2 (95)): 47-63.
- Kenworthy, Patricia (1992) "A Political Pascual Duarte", en Cabello Castellet, George; Martí Olivella, Jaume; Wood, Guy H. (ed.) *Cine Lit: Essays on Peninsular Film and Fiction*, Corvallis, OR: Portland State University/Oregon State University/Reed College: 55-59.
- Kerrigan, Anthony (1984) "Introduction to *The Family of Pascual Duarte*", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 50-55.
- Kerrigan, Anthony (1984) "The Color of Seed", en *The Review of Contemporary Fiction*, otoño, 4(3): 15-17.
- Kirsner, David (1990) "La España de Viaje a la Alcarria", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 42-43.
- Kirsner, Robert (1965) "La catira, novela americana hispana", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 38: 87-93.
- Kirsner, Robert (1970) "Cela's Quest for a Tragic Sense of Life", in *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, KY, 17: 259-264.
- Kirsner, Robert (1978) "Camilo José Cela: La conciencia literaria de su sociedad", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 51-60.
- Kirsner, Robert (1984) "Trauma and Tenderness in the Novels and Travels of Camilo José Cela", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 59-63.

- Kirsner, Robert (1991) "Camilo José Cela y los Estados Unidos", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 22-25.
- Knickerbocker, Dale F. (1994) "Pascual Duarte y el narcisismo fóbico", en *Revista Hispánica Moderna*, diciembre, 47(2): 407-420.
- Kobzina, Norma G. (1984) "Bleak House Revisited: Cela's *La colmena*", en *Hispanófila*, septiembre, 28(1 (82)): 57-66.
- Kronik, Eva (1972) "Interview: Camilo José Cela", in *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, Ithaca, NY, 2(1): 42-45.
- Kronik, John W. (1984) "Pascual's Parole", en *The Review of Contemporary Fiction*, otoño, 4(3): 111-119.
- Kronik, John W. (1986) "Pabellón de reposo: la inquietud narrativa de Camilo José Cela", en Kossoff, A. David, et al., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II Madrid: Istmo: 105-111 (Brown University, 22-27 agosto, 1983).
- Kronik, John W. (1988) "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto", en *Anales de Literatura Española*, 6: 309-323.
- Kronik, John W. (1990) "Desde Torremejía al OK Corral: viaje al Premio Nobel", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 43-45.
- Kronik, John W. (1991) "El tremendo trasero de Doña Rosa: Cela y el realismo grotesco", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 116-122.
- La Nación* (1995) "Cela ensalzado", en *Suplemento*, Costa Rica, 20 de noviembre: 14B.
- Laín Entralgo, Pedro (1978) "Carta de un pedantón a un vagabundo por tierras de España", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 20-33.
- Lapuente, Felipe A. (1994) "La violencia en la obra de Cela: entre el poder y la resistencia", en Villegas, Juan (ed.), *Actas Irvine 92, Asociación Interna-*

- cional de Hispanistas, IV: Encuentros y desencuentros de culturas siglos XIX y XX*, Irvine: University of California, IV: 165-172.
- Lapiente, Felipe Antonio (1968) "Antecedentes y significado de la obra de Cela", in *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, MI, 29: 1229A.
- Lapiente, Felipe Antonio (1970) "La crítica norteamericana frente a Cela", en *Boletín de Filología Española*, Madrid, 36-37: 11-20.
- Leante, César (1994) "Cela, el irreverente", en *Esta Semana*, Costa Rica, 8 de julio: 22.
- Leinen, Frank (1999) "Strategien der Verratselung in Camilo José Celas *La Familia de Pascual Duarte*", en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Gorres Gesellschaft*, 40: 277-303.
- Lezcano, Arturo (1990) "Los Celas apócrifos o el metaperiodismo", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 45-46.
- Liddy, James (1984) "I Must Be Talking about Mrs. Caldwell to El Rey de Son Armadans", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 31-33.
- Livingstone, Leon (1982) "Ambivalence and Ambiguity in *La familia de Pascual Duarte*", en Roberta Johnson y Paul Clarence Smith (eds.) *Studies in Honor of José Rubia Barcia*, Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 95-108.
- López Barxas, Francisco (1990) "Entrevista a Camilo José Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 77-79.
- López Molina, Luis (1990) "El tremendismo en Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 47-48.
- Losada, Basilio (1990) "Cela, escritor gallego" en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 48-49.
- Lottini, Otello (1981) "Proliferazione linguistica e metafora sociale: A proposito di *Rol de cornudos*", en *Annali Istituto Universitario Orientale*, Napoli, Sezione Romanza, July, 23(2): 643-669.
- Luis, Leopoldo de (1962) "La obra en verso de Camilo José Cela", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: 172-178.

- Mainer, José Carlos (1992) "'Por un pensamiento que a lo mejor es mentira': la guerra civil en la obra de Camilo José Cela", en *Bulletin Hispanique*, enero-junio, 94(1): 245-261.
- Mantero, Manuel (1991) "Camilo José Cela. *María Sabina*", en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, 24: 99-103.
- Mantero, Manuel (1995) "Camilo José Cela: The Rejection of the Ordinary", en *The Georgia Review*, Spring, 49(1): 231-250, tr. de Mary Penney.
- Manzo Robledo, F. (2002) "El acto espacio social con su código de comportamiento en *La familia de Pascual Duarte*", in *Neophilologus*, April, 86(2): 249-264.
- Marban, Jorge A. (1969) "Pascual Duarte y Meursault: dos actitudes ante la vida y la sociedad", Thesis (Ph. D.), Emory University, Department of Romance Languages.
- Marban, Jorge A. (1981) "Fases y alcance del humorismo en los apuntes carpetovetónicos de Cela", in *Hispanic Journal*, Spring, 2(2): 71-79.
- Marcone, Rose Marie (1985) "Implications of the Autobiographical Form in *La familia de Pascual Duarte*", in *The Language Quarterly*, Fall-Winter, 24(1-2): 13-15.
- Marey, Juan (1975) "Mon ami l'écrivain", en *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, Paris, 553-554: 57-65.
- Marín Martínez, Juan M. (1978) "Sentido último de *La familia de Pascual Duarte*", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 90-98.
- Marín Minguillon, Adolfo (1991) "*La familia de Pascual Duarte* y el efecto esquizo", en González del Valle, Luis T. y Baena, Julio (ed.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, VII: 171-179.
- Marra Lopez, José R. (1964) "El celismo de Camilo José Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, 19(215): 13.

- Martín Moran, J. M. (1994) "Camilo José Cela: una palabra adánica", en *Qui-mera. Revista de Literatura*, 125-126: 79-84.
- Martín, Sabas (1978) "El teatro transgresor y alucinado de Camilo José Cela", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 211-232.
- Martínez Cachero, José M. (1978) "El septenio 1940-1946 en la bibliografía de Camilo José Cela", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 34-50.
- Martínez Cachero, José María (1990) "Los primeros pasos literarios de un 'Nobel'", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 49-51.
- Martínez Carazo, Cristina (1992) "La crítica frente a Camilo José Cela", en *Explicación de Textos Literarios*, 1991-1992, 20(2): 33-56.
- Martínez, Sanjuana (1998) "Camilo José Cela: los escritores no sirven para cambiar la sociedad (entrevista)" en *Universidad, Costa Rica*, 27 de febrero: 1.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1984) "Mazurca para dos muertos Seen through Its Characters", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3), Janet Perez (tr.), 81-104.
- Mayans Natal, María Jesús (1984) "El lenguaje del feminismo en la narrativa española contemporánea", en Martín, Gregorio C. (ed.) y Herrero, Javier (introd.), *Selected Proceedings: 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference*, Winston Salem: Wake Forest University: 217-224.
- Mayans Natal, María Jesús (1991) "Historias de España: semántica referencial en *La familia de Pascual Duarte*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 55-62.

- Mayoralas, José (2000) "Sinonimia semántica en estructura profunda de algunos clichés españoles y franceses", en *Babel: Revue Internationale de la Traduction/International Journal of Translation*, 46(2): 125-153.
- McDermott, Patricia (1987) "The Bad Conscience of Victory: Alternative Perspectives of Inner Exile; Essays in Honour of Michael E. Williams", en Rees, Margaret A. (ed.) *Catholic Tastes and Times*, Leeds: Trinity and All Saints' College: 247-260.
- McIver, Barbara Basore (1997) "Oedipus and Jocastra Inverted or How Pascual Duarte Grew to Hate His Mother and the Unpleasant Effects Thereof", en Paolini, Claire J. (ed. y prólogo), *La Chispa '97: Selected Proceedings*, New Orleans, LA: Tulane University: 299-305.
- McPheeters, D. W. (1978) "Tremendismo y casticismo", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 137-146.
- Méndez Ferrín (1972) "Camilo José Cela. El novelista es el moralista y el biógrafo de su tiempo", en *Triunfo*, 528, año XXVII, 11 de noviembre: 38-41
- Mendizábal, J. C. (1986) "Cela y el juego de ciegos. Los ciegos en Camilo José Cela: realidad y crítica", en *Letras de Deusto*, septiembre-diciembre, 16(36): 187-194.
- Mendogo Minsongui, Dieudonne (1995) "Lo autobiográfico en *Mazurca para dos muertos*, de Camilo José Cela", en *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 4: 169-180.
- Merino, Eloy E. (1999) "La violencia falangista como alegoría en *La familia de Pascual Duarte*", en *Ojancano. Revista de Literatura Española*, abril, 16: 3-28.
- Merlino, Mario (1978) "Muerte: crimen y discrimen", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 188-210.
- Miguel Reboles, María Teresa de (1996) "Andanzas de Juan Ruiz y Camilo José Cela por la sierra de Guadarrama", en Criado de Val, Manuel

- (ed. e introd.), *Caminería hispánica, I: Caminería física; II: Caminería histórica; III: Caminería literaria e hispanoamericana*, Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica, Guadalajara (México): AA-CHE/Patronato Arcipreste de Hita/Asociación Técnica de Carreteras, III: 493-505.
- Miller, Stephen (1992) "Civilización, barbarie y Eros en *Cristo versus Arizona*", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 75-89.
- Miller, Stephen (1992) "La experimentación artística de Camilo José Cela: entrevista con el escritor en Texas el 16 de agosto de 1992", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 11-19.
- Miller, Stephen (1992) *Three Hispanic nobels: Camilo José Cela, Gabriel García Márquez, Octavio Paz*, Madrid [u.a.]: Vox/AHS.
- Miller, Stephen (1993) "The Artistic Experimentation of Camilo José Cela", in *South Central Review: The Journal of the South Central Modern Language Association*, primavera, 10(1): 12-21.
- Molina, César Antonio (1990) "Un poeta bilingüe", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 53-55.
- Monleon, José B. (1994) "Dictatorship and Publicity. Cela's Pascual Duarte: The Monster Speaks", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18(2): 257-273.
- Montes Huidobro, Matías (1982) "Dinámica de la correlación existencial en *La familia de Pascual Duarte*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, MO, mayo, 16(2): 213-221.
- Montes Huidobro, Matías (1991) "El caos como proceso creador", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 83-89.

- Morales de Eggenschwiler, Elizabeth (1980) "El mundo asfixiante de Mrs. Caldwell", *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, Cincinnati, OH, 63: 498-505.
- Moreiro, José María (1987) "Con ustedes: ¡Camilo José Cela!: habla premio Príncipe de Asturias", en *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 4 de octubre: 8-9.
- Mosoliver Ródenas, Juan Antonio (1990) "Las dos lecturas de *La familia de Pascual Duarte*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 51-52.
- Navajas, Gonzalo (1992) "Una literatura de la ante modernidad: *Mazurca para dos muertos*", en *Explicación de Textos Literarios, 1991-1992*, 20(2): 14-26.
- Navarro Martínez, Matilde E. (1991) "Crónica y animalidad de *Cristo versus Arizona*", en *Palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, vol. II, Murcia: Universidad de Murcia, colección Paraninfo.
- Nora, Eugenio de (1990) "Sobre *Pabellón de reposo*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 55-56.
- Odriozola, Antonio (1969) "El primer libro en lengua vasca y la bibliografía de Cela y Cunqueiro", en *Grial. Revista Galega de Cultura*, Vigo, 24: 234-241.
- Oguiza, Tomás (1964) "Dos aspectos de la obra de Camilo José Cela", en *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, 60: 219-230.
- Oguiza, Tomás (1978) "Antiliteratura en *Oficio de tinieblas 5* de Camilo José Cela", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 181-187.
- Oguiza, Tomás (1979) "Sobre el testimonio social en la novela contemporánea española: una idea de su trasmundo", in *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, Pullman, WA, 30(1-2): 153-155.
- Oguiza, Tomás (1980) "Antiliteratura en *Oficio de tinieblas 5* de C. J. Cela", in Gordon, Alan M. and Rugg, Evelyn (eds.), *Actas del Sexto Congreso In-*

- ternacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 agosto, 1977), Toronto: Department of Spanish & Portuguese, University of Toronto: 535-537.
- Ortega, José (1964) "La colmena de Camilo José Cela: contenido y expresión", in *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, MI, 25: 483.
- Ortega, José (1965) "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", in *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, Los Angeles, CA, 48: 21-28.
- Ortega, José (1965) "El sentido temporal en *La colmena*", in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, Syracuse, NY, 19: 115-122.
- Ortega, José (1965) "Importancia del personaje Martín Marco en *La colmena* de Cela", in *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 6: 92-95.
- Ortega, José (1966) "Símbolos de animalidad en *La colmena*", in *Romance Notes*, Chapel Hill, NC, 8: 6-10.
- Ortega, José (1967) "El humor de Cela en *La colmena*", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 70: 159-164.
- Osuna, Rafael (1979) "Antonio Machado y Pascual Duarte", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, Madrid, 392-393: 5.
- Osuna, Rafael (1979) "Pascual Duarte: asesino, miliciano, nacionalista", in *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso Brazilian Studies*, Minneapolis, MN, 3(11): 85-96.
- Oyarzun, Luis A. (1982) "The Onomastic Devices of Camilo José Cela", in *Literary Onomastics Studies*, 9: 165-175.
- Paepe, Christian de (1990) "Don Camilo (José Cela): Nobel 1989", en *Dietsche Warande en Belfort*, febrero, 135(1): 29-34.
- Paula Pombar, María Nieves de (1996) "Castellano y gallego en *Mazurca para dos muertos*", en Casado Velarde, Manuel, et al. (ed.), *Scripta Philologica in Memoriam Manuel Taboada Cid, I & II*, La Coruña: Universidade da Coruña: 569-578.

- Penuel, Arnold M. (1982) "The Psychology of Cultural Disintegration in Cela's *La familia de Pascual Duarte*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Saint Louis, MO, octubre, 16(3): 361-378.
- Pérez, Genaro J. (1992) "Fondo y forma en *San Camilo, 1936* de Camilo José Cela", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 43-57.
- Perez, Janet (1984) "Historical Circumstance and Thematic Motifs in *San Camilo, 1936*", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 67-80.
- Perez, Janet (1988) "Mazurca para dos muertos: Demythologization of the Civil War, History and Narrative Reliability", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13(1-2): 83-104.
- Perez, Janet (1991) "A Retrospective and Prospective Assessment of the Directions of Cela Criticism", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 16(3): 361-377.
- Perez, Janet (1991) "Motivos constantes y estructuras líricas en *Cristo versus Arizona*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 26-32.
- Perez, Janet (1992) "Euphemism, Euphuism, Euchologue: Cela and the Poetics of Polite Obscenity", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, Dec., 4: 59-74.
- Perez, Janet (1996) "Lo experimental, constante y post moderno en *La cruz de San Andrés* de Cela", en *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, primavera; 11(2): 27-38.
- Perez, Janet (1996) "Text, Context and Subtext of the Unreliable Narrative: Cela's *El asesinato del perdedor*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 21(1-2): 103-118.
- Perricone, Catherine R. (1986) "The Function of the Simile in Cela's *La familia de Pascual Duarte*", in *The Language Quarterly*, Spring-Summer, 24(3-4): 33-37.

- Perricone, Catherine R. (1991) "Form, Imagery and Realism in *La familia de Pascual Duarte*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 49-54.
- Perricone, Catherine R. (1992) "Camilo José Cela and his Poetry of Civil Strife", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 91-99.
- Personneaux, Lucie (1980) "La búsqueda de la madre en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela", in Gordon, Alan M. and Rugg, Evelyn (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, 22-26 agosto, 1977), Toronto: Department of Spanish & Portuguese, University of Toronto: 569-570.
- Pertaub, Winston (1969) "La técnica como medio de sugestión filosófica en el *Viaje a la Alcarria*", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, diciembre, 24: 14.
- Platas Tasende, Ana María e Iglesias Feijoo, Luis (1996) "Unidad y sentido en *El asesinato del perdedor*, de Camilo José Cela", en Casado Velarde, Manuel, et al. (ed.), *Scripta Philologica in Memoriam Manuel Taboada Cid, I & II*, La Coruña: Universidade da Coruña: 605-619.
- Polansky, Susan G. (1987) "Narrators and Fragmentation in Cela's *Mrs. Caldwell habla con su hijo*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, St. Louis, MO, October, 21(3): 21-31.
- Polt, J. H. R. (1988) "Cela's *San Camilo, 1936* as Anti History", en *Anales de Literatura Española*, 6: 443-455.
- Pope, Randolph D. (1979) "Sobre Pascual Duarte, casi indiano, y su hermano inocente", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, 396-397: 12-13.
- Pope, Randolph D. (1990) "La rosa y la poética heterodoxa de Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 57.
- Porras, Carlos (2003) "La otra novela de Camilo José Cela", en *La Nación. Suplemento*, Costa Rica, 19 de enero: 3.

- Porta Rivas, Amparo (1992) "60 años de Pascual Duarte: un prólogo y dos cartas inéditas de Marañón", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 33-41.
- Pozuelo Yvancos, José María (1990) "Cela y la tradición viajera del noventa y ocho", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 58-59.
- Pozuelo Yvancos, José María (1996) "Libros de viaje: *Viaje a la Alcarria de Cela*", en *Montearabi*, 22: 43-60.
- Ramil, Yolanda (1992) "Estudio analítico de personajes en *La colmena* de Camilo José Cela", en *Dissertation Abstracts International*, julio, 53(1): 171A.
- Ramos Morales, Guillermo (2002) "Cela: partida de un gran caminante", en *Extra*, Costa Rica, 9 de febrero: 7.
- Rehder, Ernest (1986) "Ecos de Nietzsche en la novela española de posguerra: *La colmena*, *Fiesta al noroeste*, y *Tiempo de silencio*", in *Romance Notes*, Winter, 27(2): 113-119.
- Ricard, Hans Rudolf (1983) "Narrative Präsention zwischen Fiktion und Wirklichkeit in C. J. Celas *La Familia de Pascual Duarte*", en Kremer, Dieter (ed.) *Aspekte der Hispania im 19. und 20. Jahrhundert*, Hamburg: Buske: 69-77.
- Risco, Anton (1990) "Para un estudio del humor en Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 60-61.
- Roach, Priscilla Hunter (1979) "The Ironic Structure and Structures of Camilo José Cela's *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*", in Ann Arbor, MI: Univ. Microfilms Internat.
- Roberts, Gemma (1975) "La culpa y la búsqueda de la autenticidad en *San Camilo*, 1936", in *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, Lincoln, NE, 3: 73-84.
- Roberts, Gemma (1976) "Culminación del tremendismo: *Oficio de tinieblas 5*", en *Anales de la Novela de Posguerra*, Lincoln, NB, 1: 65-83.

- Rodiek, Christoph (1995) "Zur deutschsprachigen Cela Rezeption" en *Romanische Forschungen*, 107(3-4): 402-413.
- Rodiek, Christoph (2002) "Nuevas escenas matritenses: el discurso metacostumbrista de Camilo José Cela", en *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 55: 80-99.
- Rodríguez Padrón, Jorge (1974) "Cela, en su última novela", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 339: 87-97.
- Rodríguez, Alfredo y Timm, John (1977) "El significado de lo femenino en *La familia de Pascual Duarte*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, University, AL, 11: 251-264.
- Roloff, Volker (1986) "Camilo José Cela: *La colmena*", en Roloff, Volker y Wentzlaff Eggebert, Harald (ed.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Dusseldorf: Schwann Bagel, 330-349.
- Ros Soriano, Ma. Carmen (1991) "*Cristo versus Arizona*: lectura crítica", en *Palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, vol. II, Murcia: Universidad de Murcia, colección Paraninfo.
- Rosenberg, John R. (1986) "El autobiógrafo encerrado: Pascual Duarte y su transcriptor", en *Explicación de Textos Literarios*, 1985-1986, 14(2): 63-72.
- Rosenberg, John R. (1989) "Pascual Duarte and the Eye of the Beholder: Cela, Sartre, and the Metaphor of Vision", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Fall, 14(1): 149-160.
- Rosenberg, John R. (1991) "La parábola de la palabra: la venganza de Pascual Duarte", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 41-48.
- Rosenberg, John R. (1997) *Camilo José Cela*, en Mújica, Bárbara (ed. y prefacio) *Premio Nobel: once grandes escritores del mundo hispánico: antología con introducciones críticas*, Washington, DC: Georgetown University Press: 244-290.
- Rotella, Pilar V. (1990) "La serpiente como símbolo y estructura en *Cristo versus Arizona*", en Fernández Jiménez, Juan, et al., *Estudios en home-*

- naje a Enrique Ruiz Fornells, Erie, PA: Asociación de Licenciados & Doctores Españoles en Estados Unidos, xxvi: 585-592.
- Rovatti, Loreta (1990) "Interrelaciones entre tiempo y espacio en el *Nuevo Lazarillo de Cela*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 61-63.
- Roy, Joaquín (1991) "Teoría y práctica del periodismo de Camilo José Cela", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 15-21.
- Ruiz Gómez Darío (1989) "Un nobel con recorrido: Cela", en *Lecturas Dominicales*, Bogotá, 5 de noviembre: 8.
- Ruiz Tosaus, Eduardo (1988) "La condición femenina en *Cristo versus Arizona* de C. J. Cela" en *Espéculo*, 20, Madrid: Universidad Complutense de Madrid [www.ucm.es/info/especulo/numero20/carizona.html].
- Sala Valldaura, Josep María (1990) "*La colmena*: algunas funciones de la modalización narrativa", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 63-65.
- Salgas, Jean Pierre (1985) "Diálogo con Cela", en *Quinzaine Litteraire*, June , 1, 15; 441: 11-12.
- Salvador Plans, Antonio (1978) "Variantes en dos versiones de 'Carrera ciclista para neófitos'", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, 337-338: 174-180.
- Sánchez Lobato, Jesús (1978) "La adjetivación en *La familia de Pascual Duarte*", en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 99-112.
- Sarrias, Cristóbal (1984) "La última narrativa española", en *Razón y Fe: Revista Hispanoamericana de Cultura*, junio, 209(1029): 644-651.
- Sayers, Kathleen Marie (1982) "The Unreliable Narrator in Selected Works of Modern Spanish Fiction", in *Dissertation Abstracts International*, January, 42(7): 3178A-3179A.

- Saz, Sara M. (1991) "El discurso femenino en Camilo José Cela", en *Revista de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 21-22(38-39): 79-90.
- Saz, Sara M. (1992) "Mazurca para dos muertos: ¿obra de creación literaria, cachondeo, escarceo u otro meneo?", en Vilanova, Antonio (ed.) *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol. I-IV, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, III: 265-279.
- Schaefer, Claudia (1988) "Conspiración, manipulación, conversión ambigua: Pascual Duarte y la utopía histórica del Nuevo Estado Español", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13(3): 261-281.
- Seator, Lynette Hubbard (1975) "The Antisocial Humanism of Cela and Hemingway", *Revista de Estudios Hispánicos*, University, AL, 9(3): 425-439.
- Senabre, Ricardo (1990) "Camilo José Cela en la España árida", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 65-66.
- Serrano, Pío (2002) "La obra de Camilo José Cela", en *Revista hispano cubana*, núm. 13:100-102.
- Sevilla, Ricardo (2000) "Madera de boj. El modernismo de Cela", en ARENA, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 2 de abril, año 2, tomo 2, 61: 6-7.
- Sherzer, William M. (1988) "Primitivism in *La familia de Pascual Duarte*", en *Discurso Literario: Revista de Temas Hispánicos*, Spring, 5(2): 473-482.
- Sherzer, William M. (1991) "The Role of Urban Icons in Cela's *La colmena*", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 104-109.
- Siess, Jurgen (1992) "Ansätze zum 'existentialistischen' Roman in Spanien", en *Iberoromania: Zeitschrift für die Iberoromanischen Sprachen und Literaturen in Europa und Amerika/Revista Dedicada*, 35: 50-65.
- Smieja, Florian L. (1984) "C. J. Cela and the Case of Sergiusz Piasecki", en Cardwell, Richard A. (ed.) *Essays in Honour of Robert Brian Tate from*

- His Colleagues and Pupils*, Nottingham: University of Nottingham, Department of Hispanic Studies: 120-124.
- Sobejano, Gonzalo (1977) "El surrealismo en la España de postguerra: Camilo José Cela", en Earle, Peter G. y Gullón, Germán, *Surrealismo/surrealismos: Latinoamérica y España*, Philadelphia: Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 131-142.
- Sobejano, Gonzalo (1978) "La colmena: olor a miseria", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 113-126.
- Sobejano, Gonzalo (1990) "Cela y la renovación de la novela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 66-67.
- Soldevila Durante, Ignacio (1979) "Utilización de la tradición picaresca por Camilo José Cela", Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, en Criado de Val, Manuel (comp.) *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Madrid: Fundación Universidad Española: 921-928.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1990) "El espejo de la crítica: Camilo José Cela", en *Quimera: Revista de Literatura*, 95: 58-59.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1995) "Introducción", en Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Destino.
- Spires, Robert (1971) "Técnica y tema en *La familia de Pascual Duarte*: tres incidentes claves", en *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras*, Madrid, septiembre, 26: 1,13.
- Spires, Robert C. (1968) "Mode of Existence and the Concept of Morality in *La familia de Pascal Duarte*", in *Athens*: Ohio University Modern Languages Department.
- Spires, Robert C. (1968) "Narrative Mode and Structure in *La familia de Pascual Duarte* and *La colmena*", in *Dissertation Abstracts*, Ann Arbor, MI, 29: 1906A-1907A.

- Spires, Robert C. (1972) "Cela's *La colmena*: The Creative Process as Message", in *Hispania. A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, Cincinnati, OH, 55: 873-880.
- Spires, Robert C. (1972) "Systematic Doubt: The Moral Art of *La familia de Pascual Duarte*", in *Hispanic Review*, Philadelphia, PA, 40: 283-302.
- Spires, Robert C. (1975) "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra", en *Revista Hispánica Moderna*, Columbia University Hispanic Studies, New York, NY, 38: 94-102.
- Steel, Brian D. (1972) "Two Recurring Structures in Cela's *Prólogos*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, University, AL, 6: 249-264.
- Suárez Galván, Carmen Ana (1978) "El relato de Camilo José Cela: un análisis estructural", en *Dissertation Abstracts International*, 71A-72A.
- Sunen, Luis (1983) "La lección de los seniors: Camilo José Cela y Juan Benet", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, noviembre-diciembre, 38 (444-445), p. 12.
- Tena, Jean (2002) "Portraits", *Le Monde*, 19 enero.
- Thomas, Michael D. (1977) "Narrative Tension and Structural Unity in Cela's *La familia de Pascual Duarte*", *Symposium*, Syracuse, NY, 31: 165-178.
- Thomas, Michael D. (2002) "A Frustrated Search for the Truth: The Unreliable Narrator and the Unresolved Puzzle in Cela's *La colmena*", in *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, May, 85(2): 219-227.
- Tinnell, Roger (1991) "El tabaco en *La colmena*, instintivo fenómeno cultural", en Roy, Joaquín (ed.) *Camilo José Cela: Homage to a Nobel Prize*, Coral Gables: University of Miami Press: 110-115.
- Tinnell, Roger D. (1978) "Carl Jung, Pascual Duarte, Secret Stones, and the Individuation Process", in *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature*, Edwardsville, IL, 14: 91-94.

- Tinnell, Roger D. (1984) "Camilo José Cela", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 38-43.
- Torre, Guillermo de (1962) "Vagabundeos críticos por el mundo de Cela", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: 151-165.
- Torres Rioseco, Arturo (1962) "Camilo José Cela, primer novelista español contemporáneo", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, 28: 166-171.
- Torres, Sagrario (1978) "El otro Cela", en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, Madrid, 337-338: 272-288.
- Truxa, Sylvia (1982) *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg: Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo*, Frankfurt: Vervuert.
- Tuñón de Lara, Manuel (1973) "La circunstancia histórica de la novela *San Camilo, 1936*", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 69: 229-252.
- Ullman, Pierre L. (1982) "Sobre la rectificación surrealista del espejo embleático en *San Camilo, 1936* de C. J. Cela", in *Neophilologus*, July, 66(3): 377-385.
- Ullman, Pierre L. (1990) "Li ne konfuzis anestezion kun espero...", en *Literatura Foiro: Kultura Revuo en Esperanto*, febrero, 21(123): 4-7.
- Umbral, Francisco (1984) "Cela: The Writer's Trade (in Darkness)", en *The Review of Contemporary Fiction*, otoño, 4(3): 63-66, Perez, Janet (tr.)
- Urbistondo, Vicente (1965) "Cela y Rubens: estudio analítico sobre *Tobogán de hambrientos*", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 39: 252-278.
- Uriarte, Fernando (1970) "Apuntes sobre *San Camilo, 1936*", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 59: 323-335.
- Urrutia, Jorge (1981) "La literatura, signo cinematográfico: Paralelismos y desviaciones y/o sometimientos y libertades de los textos: de *La fa-*

- milia al Pascual*", en Romera Castillo, José (ed.) *La literatura como signo*, Madrid: Playor: 267-290.
- Urrutia, Jorge (1990) "El manuscrito de *La familia de Pascual Duarte*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 68-69.
- Utrera, Rafael (1990) "Cela en la pantalla", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 69-70.
- Vadeanu, Ana (1999) "La obra de Cela al desnudo", en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Iria Flavia: Fundación Camilo José Cela, año V, XVII: 63-92.
- Vernon, Kathleen M. (1989) "La Politique des auteurs: Narrative Point of View in Pascual Duarte, Novel and Film", en *Hispania: A Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese*, Mar., 72(1): 87-96.
- Vilanova, Antonio (1990) "Los apuntes carpetovetónicos de Camilo José Cela", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 71-73.
- Villanueva, Darío (1990) "La génesis literaria de *La colmena*", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 73-75.
- Villanueva, Darío (1992) "1942: *La familia de Pascual Duarte*, del manuscrito a la edición", en *Antípodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland and La Trobe University*, December, 4: 21-31.
- Vines, Hortensia (1979) "Notas para una interpretación de Pascual Duarte: la novela virtual", Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, en Criado de Val, Manuel (comp.) *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Madrid: Fundación Universidad Española: 929-934
- Wasserman, Carol (1984) "A Stylist, an Institution, a Book: Cela, Censorship, and *Mazurca para dos muertos*", in *The Review of Contemporary Fiction*, Fall, 4(3): 44-49.
- Wasserman, Carol (1996) "Realidad e imaginación: dos viajes a la Alcarria y la prosa de Camilo José Cela", en Criado de Val, Manuel (ed. e in-

trod.), *Caminería hispánica*. III: *Caminería literaria e hispanoamericana*, Guadalajara, México: AACHE / Patronato Arcipreste de Hita / Asociación Técnica de Carreteras, actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica.

Wicks, Ulrich (1975) "Onlyman", in *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Winnipeg, Manitoba (Canada), 8(3): 21-47.

Wilks, Kerry (1999) "Camilo José Cela's *Mazurca para dos muertos*: Why Mazurka?", en *Cincinnati Romance Review*, 18: 200-207.

Yndurain, Francisco (1990) "CJC: Ensayo de apreciación", en *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, febrero-marzo, 45(518-519): 75-76.

Zamora Vicente, Alonso (1963) "Camilo José Cela: acercamiento a un escritor", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, 28: pp. 98-103.

Zamora Vicente, Alonso (1977) "Las narraciones de Camilo José Cela", en *Novela española actual*, Madrid: Fundación Juan March & Cátedra: 237-249.

Zamora Vicente, Alonso (1989) "*Cristo versus Arizona*, última novela de Camilo J. Cela", suplemento literario *La Nación*, Buenos Aires, noviembre 12: 1-2.

Selección de *websites* para la investigación celiana

OBRAS DE CREACIÓN DIGITALIZADAS DE CJC

1. <http://www.palabravirtual.com> (español)

En esta *website* dedicada a la poesía en español se encuentra una selección de cuatro poemas de CJC, muestra de su versatilidad literaria. Los poemas son “Toisha V” (I y II), “Catorce versos en el cumpleaños de una mujer” y “Poema en forma de mujer que dicen temeroso, matutino, inútil”. La página está protegida, para evitar que se copien los textos, y sólo se pueden leer o imprimir, respetando de este modo los derechos de autor.

2. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=160077>

12&iCveNum=0 (español)

En esta liga se encuentra un archivo, en formato pdf, donde aparece un texto digitalizado de Cela sobre el (mal) uso del español en los medios de comunicación y en el ámbito de la política. Critica duramente, con cierto humor y clara inteligencia, el uso de frases hechas como personas de la tercera edad, en vez de simplemente viejos, o más agudamente, Estado español o este país en lugar de decir España.

3. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/cela/>

dodec_alogo.htm (español)

“Dodecálogo del periodista” forma parte de una conferencia (que se reproduce íntegra) dictada durante la clausura del ciclo Comunicación y Sociedad en el Siglo XXI, en la Universidad Camilo José Cela en mayo de 2001. Es una extraordinaria defensa del quehacer periodístico y de los principios que debieran regirlo. Destaca dado que Cela fue un prolijo y popular escritor de artículos en los diarios españoles, a pesar de la observación de Francisco Umbral de que no se le daba bien el género.

Este texto indica claramente que, conociendo a la perfección el oficio, Cela no hacía más que escribir los textos que le parecían más adecuados a su perspectiva.

4. <http://www.librostauro.com.ar/principal.php> (español)

Digitalizaciones de novelas de CJC: el cuento *Carta de residencia* (word) y las novelas *La familia de Pascual Duarte* (pdf), *La colmena* (word), *La cruz de San Andrés* (word) y *San Camilo 1936* (pdf). Se señala la exigencia de su uso didáctico, es decir, que sólo se recurra a estos textos como referencia, y no con fines de lucro para preservar el derecho de autor.

5. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/cela/pequenya.htm> (español)

“Pequeña parábola de «Chindo» perro de ciego”, cuento íntegro digitalizado que se encuentra entre la fábula y el cuento infantil. Esta página está dedicada a la narración breve, y tiene como intención introducir al lector en la obra de autores destacados, y esta muestra de la narrativa celiana es significativa y despierta el interés para conocer más al premio Nobel.

6. <http://www.nybooks.com/articles/4150> (inglés)

Fecha el 2 de febrero de 1989, esta carta abierta a Fidel Castro (promovida por Reinaldo Arenas y Orlando Jiménez Leal), fue suscrita por 27 intelectuales, escritores y personajes del cine, desde Susan Sontag hasta Victoria Abril, entre otros muchos. Proponía la realización de un plebiscito sobre la permanencia o no de Castro en el gobierno en Cuba, con la participación de exiliados y opositores al régimen, y bajo la supervisión de una comisión internacional; en caso de que el plebiscito fuera desfavorable al dictador, proponían la realización de elecciones.

7. <http://cvc.cervantes.es/actcult/cela/discursos.htm> (español)

Conjunto completo de discursos pronunciados por Camilo José Cela con motivo de la recepción de distinciones por su obra literaria: Premio Cervantes, Premio Príncipe de Asturias, Premio Nobel, además de su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua Española y el que pronunció en la inauguración del II Congreso Internacional de la Lengua Española.

8. <http://nobelprize.org/literature/laureates/1989/cela-lecture-e.html> (inglés)

Traducción al inglés de su discurso de recepción del Premio Nobel, “Elogio de la fábula”, y la versión de su discurso en el banquete celebrado en su honor.

9. <http://nobelprize.org/literature/laureates/1989/cela-lecture-s.html> (español)

Discurso de recepción del Premio Nobel, “Elogio de la fábula”, donde hace una defensa del español como lengua vital, propia, y de la literatura como máquina de fabular. “No es difícil escribir en español, ese regalo de los dioses del que los españoles no tenemos sino muy vaga noticia, y me reconforta la idea de que se haya querido premiar a una lengua gloriosa y no a un humilde oficiante de ella y servidor de lo que con ella puede expresarse”, afirma el escritor.

10. <http://www.tu-dresden.de/sulifr/cela/frame-index.php?url=actualidades.html> (español)

En esta página, perteneciente a una *website* muy ambiciosa de la Universidad de Dresde (que comprende desde traducciones al alemán hasta bibliografía crítica, además de un espacio dedicado al doctorado *honoris causa* que se otorgó a Cela en abril de 1995), se incluye un breve relato, “Don Simeón”, personaje perteneciente al universo ferroviario, tan caro a CJC por el cargo de su abuelo como gerente de la primera línea de trenes en Galicia.

11. <http://fumacas.weblog.com.pt/arquivo/o82727.html> (portugués; el texto en español)

Se trata de un rescate, en una *website* portuguesa, de una carta publicada por CJC en el diario *El Mundo* con motivo de la columna número mil de Francisco Umbral, el 1 de enero de 1993. Destaca Cela la voz propia de Umbral, su fructífera producción literaria y se reconoce su lector y amigo. Es muy probable que su frase “Si vieras el gusto que da ver pasar cadáveres embalsamados” diera pie al libro que Umbral le dedicó, *Cela, un cadáver exquisito*, aparecido en el año de la muerte del Nobel.

12. <http://www.aache.com/cela> (español)

Sentido artículo (elogioso, nostálgico, preciso) que publicó CJC en el diario *ABC* de Madrid, el 27 de julio de 1997, cuando cambió su residencia a Madrid, abandonando Guadalajara. Habla de sus experiencias en la ciudad, desde la escritura hasta la recepción del Nobel, y se refiere por igual a los hombres y al paisaje, con aprecio y gratitud.

13. www.cervantesvirtual.com (español)

“Alonso Zamora Vicente, hijo de Alonso y Asunción, natural de Madrid, etc.” Es un texto de Cela donde a partir de una estrecha relación de amistad de 40 años, de coincidencia con su contemporáneo (nacido también en 1916; el artículo correspondería al año 1973), construye una entrevista, un diálogo fluido que hace un recuento detallado de la biografía de Zamora Vicente.

14. www.ffe.es/premiosdeltren/25cela.htm (español)

Este sitio celebra los veinticinco años del Premio de Narraciones Breves “Antonio Machado”. Cela escribe unas palabras que remiten a la profesión de su abuelo, John Trulock, gerente de la compañía The West Gali-

cia Railway Co. Ltd y al museo en su honor que fundó en Iria Flavia; además, recuerda la relación entre los trenes y la literatura, y ensalza la labor de este premio y los textos que han sido galardonados a lo largo de un cuarto de siglo.

Estudios literarios y textos críticos periodísticos

CRÍTICA SOBRE CJC

1. <http://fmmls.oxfordjournals.org/cgi/reprint/VIII/4/304> (inglés)

Artículo titulado "Theme and structure in *La colmena*", disponible en formato pdf de acuerdo con la modalidad de suscripción al sitio y *Pay per Article*; lo edita el Forum for Modern Language Studies, fundado en 1965, el cual publica artículos sobre diversas perspectivas de los estudios literarios y lingüísticos, de la Edad Media a la actualidad.

2. <http://www.cindoc.csic.es/> (español)

Dentro de las bases de datos de ciencias sociales y humanidades del Consejo Superior de Investigaciones Científicas se ubica esta *website* que muestra una relación de títulos (129 distribuidos en siete páginas) sobre la obra de CJC en sus distintos aspectos, desde el análisis de sus novelas hasta su participación en la llamada generación de posguerra.

3. <http://www.geocities.com/athens/parthenon/4087/personal.htm> (español)

Esta *website* remite a una serie de artículos, escritos por Jeroen Oskam, de la Universidad de Ámsterdam, sobre CJC, la literatura de posguerra, el falangismo y diversas revistas literarias y políticas en la cultura del franquismo. Merece destacarse, para la investigación celiana, en tanto cuanto se trata de un referente que remite la obra de Cela a un contexto sociopolítico particular.

4. <http://www.ceroantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=7141> (español)

Camilo José Cela, acercamiento a un escritor, de Alonso Zamora Vicente se trata de una minuciosa lectura de la obra de CJC, en un recorrido que se detiene en las más importantes de sus obras para analizarlas y sacar conclusiones. Más allá, intenta definir los géneros que Cela aborda (la novela, el libro de viajes, los apuntes carpetovetónicos) y explicar su retórica, además de situarlo en el momento histórico de la generación de la posguerra. Señala: “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.”

5. http://www.ceaprc.org/index.php?option=com_thesis&task=showThesis&cat=Otras%20Universidades&subcat=Literatura (español)

En este sitio aparece una referencia, dentro del acervo del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (CEAPRC), a una investigación de tesis de Doris E. Lugo, con el título *La figura del narratorio infantil en cuentos de José Martí, Horacio Quiroga, Camilo José Cela y Rosario Ferré*, y que apareció publicada en 1995.

6. <http://www.mcu.es/cgi-bin/TESEO/BRSCGI?CMD=VERDOC&BASE=TSEO&DOCN=000000470> (español)

Relación de las tesis sobre CJC registradas en la Base de Datos de Tesis Doctorales (TESEO) del Ministerio de Educación y Ciencia de España. Se encuentran diez tesis que versan directamente sobre Cela, y otras dos que hacen referencia al escritor.

7. <http://www.eng.fju.edu.tw/fjs/indexsearch.html#TOP> (chino; español)

Sitio donde se hace referencia a un trabajo de investigación de Ángel Díaz Arenas, *El humor en la novelística de Camilo José Cela*, publicado en la Fu Jen University, de China.

8. descargas.cervantesvirtual.com/servelet/SirveObras/01305008655026944199802/004409_1.pdf (español)

En este vínculo de la biblioteca *on line* cervantesvirtual se puede descargar, en formato pdf, la tesis de Jaime Durán Miguel Espinosa y Camilo José Cela, *dos clásicos contemporáneos*, presentada en agosto de 2000 en la Temple University, para la obtención del grado de doctor en filosofía.

9. <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html> (francés)

Extenso y riguroso trabajo de Carmen Dubois, "Récit et éthique dans l'écriture du voyage de Camilo José Cela" donde se abordan los distintos libros de CJC, desde el *Viaje a la Alcarria* de los años 40 hasta el *Nuevo viaje a la Alcarria* de los 90, reflexionando desde muy diversas perspectivas los textos de Cela, y analizando aspectos tan disímiles como el paisaje, el viaje no sólo considerado en su sentido físico y la presencia de la modernidad, entre otros muchos.

10. <http://www.alasbarricadas.org/> (español)

En este espacio se incluye un artículo que aborda las relaciones de CJC con el poder, desde el inicio de la dictadura franquista hasta su muerte. Si bien es bastante tendencioso y parcial (no considerando ninguna perspectiva discordante de su postura), ofrece una visión que puede, llegado el caso, complementar la perspectiva de los estudios sobre Cela.

NOTAS EN DIARIOS Y REVISTAS

1. http://www.aache.com/libreria/Cela_Retrato.htm (español)

Página donde se refiere la publicación de un libro sobre CJC en la colección Society of Spanish and Spanish-American Studies, *Retrato de Camilo José Cela* de Francisco García Marquina. Se trata de un trabajo de 622 páginas de texto con mil 570 notas y 815 entradas onomásticas, y en muchos sentidos (dado que se trata de una ampliación de un trabajo anterior *Cela, masculino singular*), es una de las más completas biografías publicadas sobre el escritor.

2. <http://slick.org/pipermail/deathwatch/2002-January/000030.html> (inglés)

En este sitio aparece la primer nota, que daría la vuelta al mundo, de una agencia de noticias dando a conocer la muerte de CJC, el jueves 17 de enero a las 6:50 horas. "Novelist Camilo Jose Cela Dies at 85", titula Mar Roman, periodista de la Associated Press, su nota sobre este hecho lamentable, haciendo además una suerte de panorámica de su vida, obra, la concesión del Nobel (se trata del tercer español al que se le otorga este reconocimiento en el siglo XX) y su fallecimiento.

3. http://www.axelibre.org/media/camilo_jose_cela.php (francés)

Con el título "Camilo José Celade: le prix Nobel du franquisme", esta página aborda de manera crítica, si bien superficial, la participación de Cela en el aparato de estado franquista.

4. http://www.girodivite.it/antenati/xx3sec/_cela.htm (italiano)

Artículo con interesantes referencias a la obra de CJC, en italiano, si bien es un poco general, pero sirve como introducción a su vida y al variado y enorme caudal de su obra.

5. <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/drevenga89.htm#> (español)

En esta página se presenta un artículo sobre CJC y otros premios Nobel españoles (J. R. Jiménez, Vicente Alixandre). El trabajo se titula “De Juan Ramón Jiménez a Camilo José Cela”, escrito por Francisco Javier Díez de Revenga, de la Universidad de Murcia. Cuenta de manera anecdótica algunas cosas sobre el reconocimiento de los escritores peninsulares, además de ensalzar el gran valor de Cela como novelista, destacando los logros de la literatura española.

6. <http://www.espanjansanomat.es/kulttuuri2.html> (finés)

Artículo biográfico, que detalla premios y refiere algunos aspectos de su obra, de cierta amplitud y que cumple sólo un afán de divulgación.

7. <http://hnn.us/roundup/entries/7683.html> (inglés)

Versión digital de un nota periodística publicada en *The Guardian* sobre la publicación de una carta suscrita por CJC, en la cual se ofrece como informante a los servicios de inteligencia del gobierno franquista.

8. <http://iblnews.com/> (inglés)

Artículo que refiere la aparición en *The Guardian*, referida en el registro anterior. Se trata de una nota de sorpresa por la noticia, sin confirmar y sujeta al posterior (y necesario) análisis de la carta suscrita por Cela.

9. <http://www.elcastellano.org/vall1902.html> (español)

En este espacio aparece una nota de Ricardo Soca que se refiere a los discursos de CJC. Se cuestiona el hecho, evidente, de que Cela leyó el mismo texto en diferentes ocasiones: en el Congreso Internacional de la Lengua Española (2001) y en otros dos foros lingüísticos, en la Exposición Internacional de Sevilla (1992) y en el I Congreso de la Lengua, en Zacatecas, México (1997).

10. <http://www.lavanguardia.es/internet/> (español)

Nota necrológica informando del deceso del escritor CJC, el 17 de enero de 2002. Vale la pena tenerla en cuenta porque se trata de una versión digital de la nota que circuló en todas las agencias noticiosas del mundo, lo que equivale a una información periodística de primera mano.

11. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/cela/premio.htm> (español/entrevista)

Entrevista de Manuel Llorente (*El Mundo*, el 30 de abril de 1999). En ella se desarrollan, a partir de la recepción del Nobel y alrededor de *La colmena* como texto clave, algunas de las ideas sobre el que siempre llama *arte de hacer novelas*, y su tenacidad en la escritura, contra viento y marea, por 57 años largos. Afirma Cela en la conclusión: “De mí, el día de mañana, se podrá decir que yo era un escritor bueno, malo o regular; ahora, lo que no me podrá decir nadie es que fui un holgazán, porque yo he escrito más que un tostao.”

12. <http://www.saladeprensa.org/> (español)

En esta suerte de nota póstuma, donde se hace referencia a la (entonces) reciente muerte de Cela, se habla de su extraordinaria capacidad como escritor y su labor en la revista *Papeles de Son Armadans*, además de sus logros como novelista. Se cita íntegro el “Dodecálogo del periodista”, que ya se ha comentado en la referencia 3 de las obras digitalizadas de CJC.

13. <http://www.antoniburgos.com/mundo/2002/01/re011802.html> (español)

Artículo de Antonio Burgos (en la página personal del autor) titulado “Su España despide a C.J.C.”, a manera de homenaje póstumo. De manera significativa, afirma: “Como la cervantina o la quevedesca, como el Madrid

galdosiano o la Galicia valleinclanesca, existe la España de Cela, que sobrevivirá a su autor.”

14. <http://www.miskatonic.org/rara-avis/archives/200201/0204.html> (inglés)

Nota necrológica, traducción de la noticia española tras la muerte de CJC; al igual que en otro caso, es una noticia referida a una fecha inmediata, que realiza un breve repaso de la vida y la obra de Cela, desde la publicación de *La familia de Pascual Duarte* hasta su matrimonio con Marina Castaño, destacando la concesión del premio Nobel de literatura en 1989.

15. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/cela.html> (español)

En esta página se encuentra ubicada la crónica del Coloquio Internacional en Homenaje a Cela, celebrado en la Technische Universität Dresden los días 11 y 12 d noviembre de 2002, con el auspicio del Consejo Alemán de Investigaciones Científicas (*Deutsches Forschungsgemeinschaft*), la embajada española y la Fundación Camilo José Cela, a instancias del Departamento de Románicas de dicha universidad, dirigido por el doctor Christoph Rodiek.

16. www.interrogantes.net (español)

Fragmento de la entrevista que realizó a CJC Cristina López Schlichting, poco antes de su fallecimiento. Los temas centrales son Dios y la muerte, con quienes, como con todo (a decir de Cela), “hay que tener los papeles en regla”. Tras afirmar que el temor a la muerte es una ordinariez, concluye con una interesante afirmación respecto a su propia situación, bajo el temor de perder la lucidez: “creo que la vejez es la arteriosclerosis: mientras la cabeza funcione, con mayor o menor rigor, pero funcione, la vejez se ahuyenta. Pero llega un momento en que uno ya confunde todo. Entonces está muerto.”

17. <http://www.obradoiro.org/literatura.htm> (español)

Se trata de un artículo intimista de Alfredo Conde Vellos, donde habla de su relación con Cela, cercana, durante la década de los 80, periodo de muchos libros, cambios personales y de domicilio, premios uno después de otro. Conde Vellos, en este texto, afirma: "Quiero aquí rescatar al otro Camilo, lejano del personaje social y folklórico." Anecdótico y personal, este artículo muestra aspectos poco conocidos de Cela.

RESEÑAS

1. <http://inside.fdu.edu/fdupress/06020107review.html> (inglés)

Página donde se ofrece una reseña del libro *Old Spain and New Spain: The Travel Narratives of Camilo José Cela*, escrito por David Henn y publicado por Fairleigh Dickinson University Press, en el año 2004. Entre otras tesis, Henn pretende demostrar que la ficcionalización de Cela como personaje ("el viajero" o "el vagabundo") es una táctica que le otorga cierta distancia, perspectiva, y la posibilidad de poner sobre la mesa perspectivas críticas de lo que observa.

2. <http://vidas1.cappelen.no/5/20/kildeoppgaver/kildeoppgave.html?id=67> (español/noruego)

Breve reseña de *La colmena*, en dos lenguas distintas (si bien la *website* está construida en noruego). Tiene una finalidad didáctica, destacando tres temas importantes en la novela: la pobreza, el sexo y el aburrimiento, e incorporando al final una serie de preguntas que pueden servir de guía de lectura al abordar este texto de Cela.

3. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/cjcela.html> (español)

Reseña de Pilar Vega Rodríguez sobre la obra de CJC *Historias familiares*, Colección "O vencello catoirán", Macià & Nubiola Editors, Barcelona,

1998, aparecida en la revista virtual *Espéculo* de la Universidad Complutense de Madrid, pionera en el aprovechamiento y desarrollo de los estudios literarios a través de la red. La reseña destaca, entre otros aspectos, la estructura clásica de la mayoría de los relatos, el trabajo estilístico (preciosista) en cierto demérito de la acción y el gusto por lo escatológico y las situaciones límite, afán permanente en la obra de Cela.

4. <http://www.ralphmag.org/CX/briefs.html> (inglés)

Original reseña del libro de Cela, lectura y comentario realizados por L. W. Milam; en la tradición *colloquial* norteamericana remite a su cotidianidad, a su casa y amigos, para contextualizar, para otorgar cierto asidero en el mundo concreto a sus reflexiones sobre Pascual, de quien dice "He's just born into the wrong world, at the wrong time, with the wrong parents ... and the wrong siblings ..., a simple fellow who ends up with the wrong wife".

5. <http://www.sc.edu/uscpres/1997/3151.html#Book> (inglés)

En este sitio se encuentra referido el librrro crítico *Understanding Camilo José Cela*, escrito por Lucile C. Charlebois, la cual busca, desde perspectivas tan necesarias y complementarias como la situación social y política del escritor, el análisis de su estilo y sus propuestas como novelista, hasta el sentido de sus obras, teniendo en cuenta el carácter del escritor, la comprensión de un escritor de gran importancia para entender la narrativa española de posguerra.

6. http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=151214 (inglés)

En este sitio se muestra una reseña breve de Clarke Fountain, aparecida en *The New York Times*, que incluye la ficha técnica completa de la película, donde aparece desde el director (Ricardo Franco) y la duración (98

minutos) hasta el premio obtenido (*Best Actor* - José Luis Gómez - 1976 Cannes International Film Festival)

7. http://movies2.nytimes.com/gst/movies/movie.html?v_id=156217 (inglés)

Breve reseña de Eleanor Mannikka, publicada en *The New York Times*, que incluye la ficha técnica completa de la película, donde aparece desde el director (Mario Camus) y la duración (114 minutos) hasta el premio obtenido (Golden Bear 1983, Berlin International Film Festival)

8. <http://www.rebellion.org/> (español)

La reseña que se consigna en este sitio es de Antonio José Quesada Sánchez, pero no se refiere a un libro de CJC, sino a una obra de Francisco Umbral, *Cela, un cadáver exquisito*. Destacan los aspectos a que se refiere Umbral del carácter de Cela, su retrato como escritor excepcional desde un ámbito muy cercano, si bien no deja de ser crítico de algunos aspectos de Cela y sus limitaciones y, a cambio, guarda silencio con respecto a temas delicados.

BIOGRAFÍAS Y SEMBLANZAS

1. <http://www.secuoyas.com/escritoresespanoles/index.html> (español)

A diferencia de la mayor parte de las páginas que incluyen datos de la vida de CJC, la biografía de esta *website* se encuentra organizada por años, lo que puede facilitar una búsqueda específica; además, al final cuenta con un listado de algunas de sus novelas, con un pequeño resumen indicativo.

2. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/cela/biogra.htm> (español)

Semblanza general de CJC, destacando sus primeras obras, *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena*, de las cuales se refieren sendos fragmentos y, sobre todo, se pone en relieve su pasión y defensa apasionada del español como lengua de escritura, de vida. Esta página pertenece a un *website* mucho más amplio.

3. <http://kirjasto.sci.fi/cela.htm> (inglés)

Esta página deja de lado la mayor parte de los datos biográficos para centrarse en otros aspectos de Cela, a partir de comentar algunas de sus obras y del desarrollo de su quehacer como escritor. Incluye una bibliografía crítica y una relación de sus obras (título-año).

4. <http://www.telepolis.com/comunidades/novela> (español)

Como parte de un *website* más amplio sobre CJC, esta semblanza contiene datos biográficos, hace comentarios sobre su obra y premios literarios; se ofrecen también algunos enlaces, a un repaso sobre su obra y a sus libros llevados al cine.

5. www.euram.com.ni (español)

En homenaje a su trayectoria e importancia para las letras españolas, este sitio ofrece una pormenorizada biografía (que comprende sólo de 1916 a 1997) de CJC, referida en mayor medida a sucesos de la vida cotidiana y relaciones personales que a la obra del escritor.

6. <http://www.hackwriters.com/index.htm> (inglés)

Este sitio aborda la vida de CJC desde una perspectiva más social y política, relacionando su obra y su quehacer con el momento histórico de la España de posguerra; expresa una clara opinión sobre el hombre con

afirmaciones como la siguiente: “Nevertheless, he was a genius, a master of Spanish prose, a storyteller who had a never-ending thirst to write.”

7. <http://ar.geocities.com/tiorico2/index.html> (español)

Minuciosa biografía, que si bien no incluye una amplia bibliografía, destaca la mayor parte de los sucesos relevantes de la vida de CJC. Desde la publicación de su primer novela hasta la inauguración de una universidad con su nombre, se hace relación detallada de publicaciones, viajes y premios; aunque ciertos sucesos queden a un lado, el esfuerzo de brindar una visión amplia y global de Cela se logra satisfactoriamente en este *website* argentino.

8. <http://www.itcnet.ro/history/archive/mi2000/current6/mi47.htm> (rumano)

Este sitio forma parte de un trabajo más amplio que no se ha publicado; es una aproximación a Cela (en sus primeros 20 años), hablando de su vida, de sus lecturas, de sus enfermedades (su largo padecimiento, a causa de la tuberculosis), pero sobre todo este artículo aborda el contexto sociopolítico, la cultura española de estos años, lo que lo destaca de las demás *websites* para considerar su consulta.

Espacios de reflexión y *webs* institucionales

WEBS INSTITUCIONALES

1. <http://www.catedramdelibes.com/archivos/000113.html> (español)

Esta *website* es parte de un sitio mucho más amplio, dedicado a escritores y figuras de la cultura española de gran relevancia, objeto de estudio y atención en la cátedra Miguel Delibes. En el caso de la ficha de Cela aparece una brevísima biografía y una bibliografía detallada (título-año); destaca la inclusión puntual de algunas obras críticas sobre CJC,

que pueden ser de utilidad, además de un fragmento de *La familia de Pascual Duarte* (1942) y de una entrevista, donde habla sobre su práctica novelística.

2. http://biblioteca.cchs.csic.es/bibliografias/camilo_jose_cela/cela_1.htm (español)

Fundamental *website* para la investigación celiana dado que ofrece distintos vínculos para acceder a bases de datos de revistas y artículos *full text* (disponibles en la red como un documento que puede descargarse como archivo independiente, completo), además de algunos enlaces. Desarrollada por la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, reúne las bases de datos de las bibliotecas del CSIC, de y sobre CJC; las del ISOC, la MLA y el PCI Full Text.

3. <http://cvc.cervantes.es/actcult/cela/> (español)

Esta *website* se conforma como un homenaje a la obra y vida de CJC. Comprende múltiples enlaces que se desglosan en cinco puntos: biografía, bibliografía, Cela en la red, discursos y un apartado titulado Sobre Cela. En relación a otros sitios similares destaca por su limpieza en el diseño y por la inclusión, en texto íntegro, de los discursos más importantes del Nobel, además de una completa bibliografía.

4. <http://nobelprize.org/literature/laureates/1989/index.html> (inglés)

En esta *website* oficial de la Fundación Nobel y sus distinciones encontramos distintas páginas *web* sobre CJC: la nota de prensa por medio de la cual se dio a conocer el nombre de Cela en 1989; el discurso con el cual se presentó CJC, pronunciado por el profesor Knut Ahnlund, de la Academia Sueca, el 10 de diciembre de 1989, además de los discursos pronunciados por CJC cuando recibió el premio y durante el banquete de celebración.

5. <http://www.fundacioncela.com> (español)

Se trata de una excepcional *website* (con diez años en la red) que tiene su sede en la Fundación Cela en Iria Flavia (A Coruña), y ofrece distintas actividades y enlaces para apreciar y conocer mejor el conjunto de la obra CJC y el mundo que lo rodea. Entre otros vínculos, cuenta con los siguientes: El escritor, La sede, El legado de CJC, Aula de poesía de postguerra: legado de José García Nieto, Museo Ferrocarrilero John Trulock, Actividades, Servicios, y Productos. Se actualiza con frecuencia y ofrece, para su lectura, un artículo de Cela cada semana, además de tener un foro de opinión que se renueva constantemente. Para la investigación celiana destaca su biografía detallada por años, su completa bibliografía y las distintas versiones digitales de las obras del escritor (desde *La colmena* hasta la versión íntegra de *Papeles de Son Armadans*), entre otros muchos recursos. En el caso de esta *website* y las dos siguientes, que la complementan, no he realizado una copia en cd por dos razones: la página está actualizada, viva, y no requiere respaldo para su consulta; por otra parte, es tal su complejidad y amplitud que consultarla sin conexión sólo hace más difícil acceder a ella.

6. <http://www.papelesdesonarmadans.com/> (español)

Página *web*, desprendida del sitio de la Fundación Cela, donde se ofrece información y recursos de la revista *Papeles de Son Armadans*, que en 2006 llega al cincuentenario de su primera aparición. Se trata de una publicación literaria y reflexiva que fue fundada y dirigida desde Mallorca por el propio Cela entre 1956 y 1979. En las diferentes páginas de esta web se puede acceder a la información sobre los 276 números y los 1070 autores que colaboraron en ella. Además es posible consultar, en versión pdf, índices de autores y artículos completos, y conocer los ejemplares disponibles a la venta en formato papel, con la posibilidad de realizar consultas directas y adquirir a un precio ventajoso la edición digital.

7. <https://www.bibliotecacela.com/> (español)

Esta *website* funciona en dos aspectos: como biblioteca, pudiendo consultar los fondos bibliográficos (en permanente actualización) de la Fundación Cela, y por otra parte, acceder a una librería especializada, *on line*, con la mayor parte de las obras de CJC, recientes, en catálogo, desaparecidas y discontinuadas. Es de un valor excepcional por reunir, en un solo sitio, un acervo que por regla general se encuentra disperso.

8. www.correo.es (español)

Desde el 24 de agosto de 1982 CJC ostentaba el título de cartero honorario, cargo al que se hizo acreedor, a decir de la página, por la relación de su obra con el servicio postal, desde su “Elogio del correo” hasta el *Diccionario geográfico popular de España*, que introduce su propuesta de dictalogía tópica; la *website* aporta poca información, exceptuando una breve explicación de este método lexicográfico.

WEBSITES UNIVERSITARIAS

1. <http://www.um.es/campusdigital/index.html> (español)

Espacio donde se reflexiona sobre la concesión del Nobel a Cela, en relación con los anteriores reconocimientos a españoles, desde Echegaray hasta Juan Ramón Jiménez.

2. <http://www.tu-dresden.de/sulifr/cela/homenaje.html> (español)

A raíz de la inesperada muerte de CJC, se organizó en la Universidad de Dresde un coloquio los días 11 y 12 de noviembre de 2002 bajo el título “Narración larga y relato corto. Homenaje a Camilo José Cela”. Esta página da cuenta del hecho, planteando las líneas de investigación celiana.

3. <http://www.tu-dresden.de/sulifr/cela/index.html> (español)

Con la introducción bajo una frase de CJC, “La literatura no es una charada: es una actitud” se abre esta *website* sobre Cela y su obra, el doctorado *honoris causa* que le fue otorgado por la Universidad de Dresde (incluye su discurso de recepción), amén de las ediciones que se han hecho de sus textos en alemán, una muestra de traducciones de apuntes del escritor, así como referencias a estudios críticos, entre otros recursos que abren un camino seguro a la investigación celiana.

WEBSITES SOBRE CJC

1. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/cela/cela.htm> (español)

Amplia *website* que comprende diversas formas de ver a Cela, con un afán de divulgación. Incluye cuatro apartados: Su vida, Su obra, Premio Nobel y Deberes del periodista. Cada uno de ellos se ha detallado en las secciones respectivas, pero valdría acotar que se trata de un sitio de fácil acceso y navegación.

2. <http://www.heim2.tu-clausthal.de/~kermit/autoren/cela.shtml> (alemán, español e inglés)

Página dedicada por entero a CJC que ofrece la posibilidad de acceder a los contenidos en tres lenguas, con información sucinta sobre su vida y su obra, además de una opinión sobre su importancia como escritor más allá del ámbito español.

3. <http://www.literaturas.com/camilojosecela.htm> (español)

Este sitio, de carácter general (divulgación) contiene una sucinta biografía de CJC que se centra en su vida pública como escritor; muestra un listado por categorías de sus obras (título-año). El contenido del *website* fue realizado por José Antonio Molero, profesor de la Universidad de

Málaga, y se distingue de otros sitios similares por incluir los testimonios de Pilar del Castillo, ministra de Educación Cultura y Deporte; Francisco Umbral, escritor y periodista; el director del Instituto Cervantes, Jon Juaristi y el director de la Real Academia Española, Víctor García del Concha, referidos a la muerte de Cela en 2002.

4. <http://www.aache.com/cela> (español)

Cuidado sitio que centra su interés en el *Viaje a la Alcarria*, de CJC, literario y concreto. Incluye una biografía bastante completa y detallada de Cela, un texto del autor cuando marchó de Guadalajara y diversos enlaces relacionados con el famoso viaje y sus particularidades, la ruta y la visión de Cela de esa parte de España.

5. <http://www.telepolis.com/cgi-bin/web/DISTRITODOCVIEW?url=/novela/doc/Biografias/cela/biocela.htm> (español)

Este *website* presenta, de manera general, una serie de enlaces en relación con la figura de CJC y su obra literaria. Cuenta con diversos enlaces que remiten a su biografía; llevan a cabo un repaso por su obra; realizan una aproximación a la bibliografía de CJC o hablan de sus libros en el cine.

6. <http://www.el-mundo.es/especiales/2002/01/cultura/cela> (español)

Amplísima y detallada *website* del diario *El Mundo*, aparecida tras la muerte del escritor. Incluye desde una biografía completa hasta artículos escritos ex profeso para el especial.

7. <http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier52/fijas/index.asp>

Este *dossier* digital ofrece una serie de artículos, en texto completo, que con motivo del 85 cumpleaños de Camilo José Cela el 11 de mayo de 2001 publicó la sección cultural del diario *ABC*. Se trató de un homenaje

editando un número especial, en el que colaboraron J. J. Armas Marcelo, Jaime Campmany, Rafael Conte, Luis García Jambrina, Raúl del Pozo, José María Pozuelo Yvancos, Juan Manuel de Prada, Fernando Royuela, Miguel Sánchez-Ostiz, Gonzalo Santonja, Marta Sanz, Francisco Umbral y Domingo Unduráin.

8. http://www.booksfactory.com/writers/cela_es.htm (español e inglés)

Sobria página que, a pesar de su sencillez (sólo texto, exceptuando una foto del rostro de Cela), incluye una breve biografía, los reconocimientos y los logros de CJC, además de una selección de su obra (con la posibilidad de comprar *on line* algunos de los títulos) y otra selección de bibliografía sobre el escritor.

9. www.alohacriticon.com (español)

Este *website* incluye distintas páginas, que comprenden los siguientes aspectos de la figura de CJC: biografía, libros “imprescindibles”, frases y citas; también cuenta con una guía de las versiones cinematográficas de sus obras. El carácter de los contenidos es de divulgación, pero destacan las referencias al cine inspirado en sus novelas y la selección de citas del escritor.

Webs bibliográficas

1. <http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/biblioteca/literatura/special/cela/cela.htm> (español)

Completo listado bibliográfico, elaborado por categorías de género, si bien sólo señala títulos y años de primera publicación. Comprende también películas realizadas a partir de adaptaciones de obras de CJC, y for-

ma parte de una *website* mucho más amplia que aborda a Cela desde múltiples perspectivas.

2. <http://literatura.kvalitne.cz/> (checo)

Bibliografía muy completa, organizada en orden alfabético, de los títulos de las obras y el año de primera edición; incluye una breve nota biográfica introductoria. Vale destacar que señala 12 títulos traducidos al checo y que, al final, indica algunas páginas web de referencia.

3. <http://bddoc.csic.es:8080/index.jsp> (español)

Este *website* permite el acceso *on line* al Sistema de Información de las Bases de Datos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España. Las bases de datos bibliográficas ICYT, ISOC e IME, que pueden consultarse, contienen la producción científica publicada en España desde los años 70. Recuperan, entre otros recursos, artículos de revistas científicas y de forma selectiva actas de congresos, series, compilaciones, informes y monografías

4. http://www.geometry.net/nobel_bk/cela_camilo_jose_page_no_2.html (inglés)

Página con enlaces para poder comprar diferentes títulos de la obra celiiana; incluye imágenes de las portadas de algunas de las ediciones.

5. <http://www.tu-dresden.de/sulifr/cela/frame-index.php?url=actualidades.html>
(español/alemán, sobre Cela)

Página referida en diversas ocasiones en esta relación de *websites* por su importancia como referente académico, y que incluye referencias bibliográficas sobre Cela y su obra en varias lenguas.

6. www.telepolis.com/comunidades/novela (español)

Referencias bibliográficas que incluyen imágenes de las portadas de las principales obras de Cela, además de comentarios sobre cada una de ellas. Se ofrece la posibilidad de enlazar con *websites* para la compra de algún ejemplar.

Catálogos de bibliotecas

A continuación se enumeran las principales bibliotecas nacionales del mundo, así como los más importantes acervos universitarios, fundamentalmente europeos. En cada uno de ellos se ha buscado la obra de y sobre CJC. Dada la extensión de muchos de estos listados, he optado por señalar únicamente el número de títulos disponibles. Para acceder al catálogo se señala la dirección electrónica.

Catálogos en español

España

1. <http://www.bugalicia.org/>
Consortio de Bibliotecas Universitarias de Galicia, 62 títulos
2. <http://cbua.upo.es/>
Consortio de Bibliotecas Universitarias Andaluzas, 375 títulos
3. <http://www.cbuc.es/castella/>
Consorti de Biblioteques Universitàries de Catalunya, 1469 títulos
4. <http://www.csic.es/cbic/cbic.htm>
Red de bibliotecas del CSIC, 231 títulos
5. <http://biblioteca.upc.es/Rebiun/nova/principal/index.asp>
Rebiun, Red de Bibliotecas Universitarias, 2332 títulos
6. <http://www.mcu.es/>

Catálogo de Bibliotecas Públicas del Estado, 7611 títulos

Hispanoamérica

MÉXICO

7. <http://biblional.bibliog.unam.mx/bib/biblioteca.html>

Biblioteca Nacional de México, 66 títulos

PERÚ

8. <http://www.bnp.gob.pe/>

Biblioteca Nacional del Perú, 70 títulos

CENTROAMÉRICA

9. <http://www.metabase.net/>

Bibliotecas de Costa Rica y Nicaragua, 30 títulos

10. <http://www.binal.ac.pa/>

Biblioteca Nacional de Panamá Ernesto J. Castellero, 60 títulos

COLOMBIA

11. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/>

Biblioteca Nacional de Colombia, 123 títulos

ARGENTINA

12. <http://www.bibnal.edu.ar/>

Biblioteca Nacional de la República Argentina, 54 títulos

Catálogos en otras lenguas

Europa

ALEMANIA

13. <http://opac.bibliothek.uni-kassel.de/>
Bibliothek der Gesamthochschule - Kassel, 22 títulos
14. <http://www.tib.uni-hannover.de/>
Bibliothek der UB/TIB - Hannover, 2 títulos
15. <https://hhas21.rrz.uni-hamburg.de/>
Bibliotheksübersicht der Universität - Hamburg, 296 títulos
16. <http://www.koelnbib.de/>
Kölner Bibliotheken: StadtBibliothek Köln, 10 títulos; Universitäts- und
Stadtbibliothek Köln, 19 títulos
17. <http://www.ub.hu-berlin.de/webinformation/bibliotheken/>
Humboldt Universität: _bersicht - Berlin, 22 títulos
18. <http://www.sub.uni-goettingen.de/>
Staats u. Universitätsbibliothek BRZN - Goettingen, 69 títulos
19. <http://kataloge.ub.uni-frankfurt.de/>
Bibliotheken der Universität Frankfurt, 26 títulos; Zettelkatalog, Stadt-
und Universitätsbibliothek vor 1986, 33 títulos
20. <http://kant.ub.uni-duesseldorf.de/>
Universitätsbibliothek-Duesseldorf, 96 títulos
21. <http://www.ub.uni-freiburg.de/>
Universitätsbibliothek-Freiburg, 83 títulos
22. <http://www.ddb.de/>
Die Deutsche Bibliothek, 38 títulos

AUSTRIA

23. <http://www.onb.ac.at/>
Biblioteca Nacional de Austria, 54 antes de 1992; 27 desde 1992

24. <http://mistral.kfunigraz.ac.at/>
Graz, austriaco/inglés, 97 títulos

25. <http://aleph.univie.ac.at/>
Viena, austriaco/inglés, 53 títulos

BÉLGICA

26. <http://www.bib.belgium.be/>
Bibliothèques des Services Publics Fédéraux, flamenco/francés, 4 títulos

27. <http://bib7.ulb.ac.be/>
Université Libre de Bruxelles, francés, 21 títulos

28. <http://opac.libis.be/>
Katholieke Universiteit Leuven, 76 títulos

29. <http://www.bib.ucl.ac.be/index.html>
Université catholique de Louvain, 26 títulos

CROACIA

30. <http://szi-humanistika.ffzg.hr/webpac/>
Croatian Information System-Humanities, croata, 38 títulos

31. <http://preskok.irb.hr/multisearch.php>
Pretraživa knjižni nih online kataloga Hrvatske, 5 títulos

34. <http://www.nsk.hr/DigitalLib2c.aspx?id=114>
Nacionalna i sveučilišna knjižnica - Zagreb, 11 títulos

CHIPRE

36. <http://libweb.lib.ucy.ac.cy/>
Universidad de Chipre, chipriota/inglés/francés, 10 títulos

CHECA, REPÚBLICA

37. <http://sigma.nkp.cz/>
Biblioteca Nacional de la Rep. Checa, 19 títulos

CROACIA

38. <http://www.nsk.hr/>

Biblioteca Nacional de Zagreb, 10 títulos

DINAMARCA

39. <http://www.kb.dk/index-en.htm>

The National Library of Denmark and Copenhagen University Library,

109 títulos

40. <http://aleph.aub.auc.dk/>

Aalborg University Library, 10 títulos, inglés y danés

41. <http://embla.bib.sdu.dk/>

Odense University Library, 44 títulos

42. <http://www.rub.ruc.dk/>

Roskilde University, 3 títulos

43. <http://bibliotek.dk/>

Red de bibliotecas de Dinamarca, 178 títulos de CJC; 35 sobre CJC

ESTONIA

44. <http://www.utlib.ee/ee/ester.html>

Estonian libraries catalogue, 13 títulos

FINLANDIA

45. <http://helka.linneanet.fi/>

Helsinki University libraries, 58 títulos, español/finlandés

46. <http://fennica.linneanet.fi/>

The Finnish National Bibliography, 6 títulos en finlandés

FRANCIA

47. <http://www.ccf.fr/bnf.fr/>

Catalogue collectif de France, 95 títulos, español/francés

48. <http://www2.babord.u-bordeaux.fr:8081/ipac20/>

Base Documentaire des Universités de Bordeaux, 111 títulos

49. <http://www.sudoc.abes.fr/>

Système universitaire de documentation, 540 títulos

HOLANDA

50. <http://www.kb.nl/menu/catalogi-en.html>

Koninklijke Bibliotheek - National library of the Netherlands, 76 títulos

51. <http://www.uba.uva.nl/>

Biblioteca de la Universidad de Amsterdam, 91 títulos

52. <http://ub.leidenuniv.nl/>

Bibliotheekcatalogi van de Universiteit Leiden, 104 títulos

53. <http://www.eur.nl/ub/nederlands>

Erasmus Universiteit Rotterdam, 9 títulos

HUNGRÍA

54. <http://nektar1.oszk.hu/>

National Széchenyi Library, 8 títulos, húngaro

55. <http://www.lib.unideb.hu/hun/index.php>

University and National Library University of Debrecen, 7 títulos

INGLATERRA

56. <http://catalogue.bl.uk/>

British Library integrated catalogue, 204 títulos

ITALIA

57. <http://www.bncf.firenze.sbn.it/>

Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze, 19 títulos

58. <http://opac.bnCRM.metavista.it/>

Biblioteca Nazionale Centrale de Roma, 23 títulos

59. <http://opac.sbn.it/>

Servizio Bibliotecario Nazionale, 263 títulos

IRLANDA

60. <http://www.tcd.ie/>

Trinity College Library Dublin, 73 títulos

61. <http://library.ucc.ie/screens/opacmenu.html>

University College Cork, 31 títulos

ISLANDIA

62. <http://gegnir.is/>

National and University Library of Iceland, 24 títulos

LITUANIA

63. <http://www.mb.vu.lt/>

Vilniaus universiteto biblioteka, 4 títulos

NORUEGA

64. <http://www.nb.no/>

Biblioteca Nacional de Noruega, 4 títulos

POLONIA

65. <http://www.bn.org.pl/index.php>

Biblioteca Nacional de Polonia, 8 títulos

PORTUGAL

66. <http://opac.porbase.org/>

Catálogo Colectivo das Bibliotecas Portuguesas, 108 títulos

RUMANÍA

67. <http://www.bar.acad.ro/indexEngfr.html>

Bibliotecas Romanian Academy y Universitaria Eugen Todoran de Rumanía, 4 títulos

RUSIA

68. <http://www.rsl.ru/eng/defengl.asp>

Biblioteca Rusa del Estado, 7 títulos

SUECIA

69. <http://www.bibliotek.se/>

Biblioteca Nacional de Suiza, 198 títulos

SUIZA

70. <http://www.snl.admin.ch/slb/>

Biblioteca Nacional de Suiza, 9 títulos

TURQUÍA

71. <http://www.ankara.edu.tr/>

Ankara Üniversitesi, 1 título

VATICANO

72. <http://www.vaticanlibrary.vatlib.it/>

Biblioteca Apostólica Vaticana, 1 título

América del Norte

CANADÁ

73. <http://www.collectionscanada.ca/index-e.html>

Library and Archives - Canadá, 885 títulos

ESTADOS UNIDOS

74. <http://www.nypl.org/>

Biblioteca Pública de Nueva York, 64 títulos

75. <http://www.loc.gov/>

Biblioteca del Congreso de U.S.A., 340 títulos

76. <http://www.lib.berkeley.edu/>

Biblioteca de la Universidad de Berkeley, 219 títulos

77. <http://web.mit.edu/>

MIT Library, 26 títulos

78. <http://www.lib.utexas.edu/>

Bibliotecas de la Universidad de Texas, 233 títulos

79. www.brown.edu/Facilities/University_Library/catalogs/virtcat.html

Títulos de CJC, Brown University 94, Boston University 42, Northeastern University 33, Tufts University 37, UMass Amherst 118, UMass Boston 57, UMass Dartmouth 15, UMass Lowell 6, Wellesley College 57, Williams College 39, Univ. of Connecticut Libraries 84, University of New Hampshire 30, Tufts University 37; títulos sobre CJC, Brown University 6, Boston University 5, Northeastern University 1, Tufts University 4, UMass Amherst 10, UMass Boston 3, UMass Dartmouth 2, UMass Lowell 2, Wellesley College 5, Williams College 3, Univ. of Connecticut Libraries 16, University of New Hampshire 3, Tufts University 4

80. <http://www.harvard.edu/>

Biblioteca de la Universidad de Harvard, 260 títulos

Asia y Oceanía

AUSTRALIA

81. www.nla.gov.au/

Biblioteca Nacional de Australia, 23 títulos

82. <http://www.canberra.edu.au/library/>
Biblioteca de la Universidad de Canberra, 11 títulos
83. <http://www.library.usyd.edu.au/Home.html>
Biblioteca de la Universidad de Sydney, 9 títulos
84. <http://www.lib.flinders.edu.au/>
Biblioteca de la Universidad de Flinders, 60 títulos
85. <http://www.lib.unimelb.edu.au/>
Biblioteca de la Universidad de Melbourne, 22 títulos

CHINA

86. <http://www.nlc.gov.cn/res/index.htm>
Biblioteca nacional de China, 7 títulos en español
87. <http://www.lib.pku.edu.cn/enhtml/index.htm>
Universidad de Pekín, 3 títulos

ISRAEL

88. <http://aleph500.huji.ac.il/>
Bibliotecas de Israel, 103 títulos

JAPÓN

89. <http://www.ndl.go.jp/>
Biblioteca Nacional de Japón, 8 títulos en japonés

África

EGIPTO

90. <http://www.library.idsc.gov.eg/> (25 títulos)

Audio y vídeo

91. <http://nobelprize.org/literature/laureates/1989/cela-lecture.html>

Discurso de recepción del premio Nobel en formato .ram, para ser reproducido *on line*.

92. <http://www.fundacioncela.com/asp/home/WebCelateca/1.htm>

Lecturas del escritor del capítulo I de *La familia de Pascual Duarte* y de un fragmento inicial de *Madera de boj*. Además, se puede ver en vídeo su intervención en la película *La colmena* (Mario Camus, 1982); la ceremonia de entrega del Nobel (Estocolmo, 1989) y su participación en el programa *Tribunal popular* (RTVE, 1990) en defensa de los *tacos* del lenguaje.

Conclusiones

La aproximación a la obra ensayística celiana brinda, en muchos sentidos, guías de lectura de la propia narrativa de Cela pero también de la cultura española a lo largo de varias décadas. No se trata de soluciones fáciles ni teorías eruditas, sino reflexiones resultado de una práctica de producción de textos perseverante y compleja, y por tanto, de una lectura de discursos de diversa índole, que comprenden el ámbito cultural y sociopolítico del que participa el escritor, que se muestran, ocultan y metamorfosean en la escritura celiana a fin de convertirse en un discurso cuando menos original y variopinto.

Como afirma Ana María Platas Tasende (2005: 207-209) los textos que Cela publica a modo de artículos periodísticos, ensayos o breves notas, comparten con el resto de su obra la cualidad de ubicarse a caballo entre los géneros. Es difícil la clasificación rigurosa, desde una perspectiva académica, de un conjunto de textos que pueden echar mano de fragmentos poéticos, de diálogos entre personajes, de referencias metadiscursivas, de la ironía como voz subyacente, como crítica y mordacidad en todo el discurso.

La intención de Cela no fue, en el desarrollo todo de su obra literaria, ceñir o restringir su quehacer a los límites convencionales de los lectores, el mercado, los editores, o los dictados hechos desde la academia. Por el contrario, la suya fue, como ya mencioné hablando de la obra total, una práctica que pretendía, en la medida de sus humanas, históricas, hispánicas limitaciones, construir lo literario en cada uno de los espacios de vida.

Su literatura no comienza y termina en una obra, sus personajes, sus temáticas y obsesiones no se constriñen entre los arbitrarios límites de

un cuento, o las contadas palabras de un artículo. Como lo ha hecho notar, desde su particular opinión Miguel Delibes, el propio Cela se representó y se construyó a sí mismo en el ámbito de lo público como uno más de los personajes que pueblan sus ficciones.

No sé si fue [Eugenio de] Nora, Torrente Ballester o [Juan Luis] Alborg quien dijo en una ocasión que Cela era un buen creador de personajes, pero que el más perfecto y divertido había sido él mismo. ... Lo que nunca dijo nadie es que Cela se recreaba, volvía a crearse, cuando le convenía ... (Silió, 2004: 33)

Teniendo esto presente, el intento reiterado de eludir la escisión entre la ficción y el mundo, la escritura y la realidad, y al tiempo, el desdibujamiento de los géneros a favor del discurso literario, la lectura de la obra ensayística celiana (como parte de una red extensa y estrechamente relacionada, su obra completa) es una aproximación más a su pensamiento, a su literatura.

Es claro que, entre otras muchas preocupaciones, el problema de la novela como género literario, como construcción o forma de proponer la narración es una de las obsesiones, o al menos, de los puntos de referencia recurrentes para Camilo José Cela. Esto se debe a su natural inclinación y práctica del género narrativo, pero también, por supuesto, a los continuos ataques que recibió, por parte de la crítica académica y de otros escritores, en cuanto a que no se ceñía al modelo social y mercantilmente aceptado de lo que es o debiera ser una novela.

Su defensa, que, en estricto sentido, no tendría razón de ser si somos capaces de leer su obra más allá de estrictos moldes o parámetros in-

amovibles, es de algún modo una defensa que se relaciona con la perpetua actitud celiana frente a la censura (de su obra, no la de los otros), frente al cuestionamiento de su quehacer o su palabra como escritor, contra aquellas voces que (la más de las veces, fundamentadas en hechos) cuestionan su participación, su conveniencia al menos con el régimen franquista.

Cela es, de cualquier manera, un importante referente de la crítica española que, entre los años 40 y los 70, escribe y publica en la península bajo la sombra de dictadura. La suya es una crítica literaria valiosa tanto de la literatura que se escribe, se publica o se difunde en España durante la posguerra, pero también de aquella que persiste (en el acervo y la memoria), digámoslo así, desde décadas anteriores. Asimismo, los textos de Cela reflejan la esforzada relación que se empeñó en mantener, con todas sus deficiencias, con todos sus puntos criticables, con los intelectuales españoles en el exilio. Publicada en abril de 2009, parte de la correspondencia que mantuvo en esos años de la posguerra, a partir de la aparición en 1956 de *Papeles de Son Armadans*, ha puesto en evidencia el cálido aprecio y la estupenda valoración en que lo tenían María Zambrano, Américo Castro, Emilio Prados o Manuel Altolaguirre. En relación a esta situación cuando menos anómala ha señalado Jordi Gracia García desde Barcelona, sin perder de vista, sino explicitando, los nexos de Cela con la dictadura, dado que no hubiera podido escribir su revista con tantas libertades ni mantener una tan franca y abierta correspondencia con el exilio,

Sin sus contactos con la administración franquista, sin haber sido cachorro literario del director general de Prensa, Juan Aparicio, o sin su estrecha amistad con Fraga Iribarne y Carlos Robles Piquer (en los años sesenta al

frente del Ministerio de Información y las oficinas de la censura), sin su capacidad de maniobra dentro de la caverna ... (Gracia García, 2009)

Se trataba de una relación de ida y vuelta con los escritores que vivían en México o Italia, en Argentina o Estados Unidos, en la cual Cela pedía su colaboración (desinteresada) en la revista que editaba, alabando su obra y poniéndose a su servicio. Esto es, les ofrecía, en los obtusos y cerrados a cal y canto ambientes de la posguerra, la posibilidad de publicar en España. Ellos sólo debían enviar sus textos, y lo demás quedaba bajo la responsabilidad del escritor en España, entonces en Palma de Mallorca:

La brega con la censura, y la autorización para sacar adelante los textos de exiliados tan ilustres, es cosa de Cela. Incluso cuando la censura interviene y amputa aquí o allá, es el propio Cela quien los anima a transigir sin hacerse los mojigatos: tenía razón Cela. Pero sin lo malo no habría lo bueno; sin la camaradería vieja del escritor no habría escrito la nómina mayor, y viva, del exilio en una revista cultural de la segunda mitad del franquismo. (Gracia García, 2009)

De acuerdo con lo anterior, Cela pretendió beneficiarse en el sentido intelectual, y quizá tangencialmente en el práctico, de una relación estrecha con el exilio. Relación de la que pudo haber prescindido, o que pudo no haber intentado establecer; entre otras razones, para evitarse cualquier complicación.

Considero que si lo hizo, siempre con una suerte de condescendencia del régimen, fue por su interés, inteligente en principio, de hacerse con

material, de dialogar, de sumar a su visión de las cosas, otros pensamientos, otras literaturas que, de un modo u otro, participan y dialogan, con su discurso literario en todo momento.

La lectura de una crítica tan importante en volúmenes, pero sobre todo tan extendida en el tiempo, propicia que seamos capaces de ver en perspectiva una más de las facetas de un personaje (además de escritor e intelectual) de conocida e insoslayable relevancia, en el panorama de la literatura española, y la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

Como se ha podido apreciar en la antología crítica y comentada de la obra ensayística de Cela, en tanto crítica inmediata, en tanto lectura de la proximidad literaria, histórica y personal, se constituye este conjunto de discursos como un referente de gran importancia para la comprensión de la cultura, en este caso española, europea, en un momento histórico determinado.

Es así como la crítica inmediata cobra un invaluable interés debido a su cercanía, objetiva o no, pero al menos simultánea en el tiempo, con hechos, sucesos, prácticas y productos culturales concretos que de otra manera se conforman o construyen en el pensamiento lejanos a nosotros en el tiempo, en los referentes.

Debe destacarse, aunque no parezca nada nuevo, que la crítica inmediata puede tener, como punto débil, la ausencia de distanciamiento histórico, la falta de ciertos consensos en relación a la trascendencia, la pertinencia, y sobre todo el valor estético de una obra, la validez de un autor. En el otro extremo, la crítica inmediata tiene a su favor la lectura objetiva y subjetiva del mundo que rodea al crítico, a la obra y al escritor.

Pensando en la necesidad de echar mano de la crítica inmediata, desde el espacio académico no tenemos otra manera de aproximarnos a una realidad distante que los textos, en este caso la crítica que se produce al tiempo

que la obra literaria que nos ocupa. Recuerdo en unas jornadas de teatro clásico el comentario de un académico sobre la carencia, imposible de subsanar, de planos, fotografías o diseños de la escenografía o el vestuario, en general, la puesta en escena del teatro griego. Dicha carencia sólo nos permite una lectura parcial del texto dramático en tanto se ha perdido en la historia la representación, esto es, las características del espectáculo. Del mismo modo, en relación a los textos grecolatinos, poco es lo que nos ha dejado la crítica, exceptuando –valga su calidad y alcances– la *Poética* aristotélica: nos hemos perdido la recepción, la hermenéutica de la época.

Nuestra apreciación de la producción dramática y poética de las culturas antiguas habría sido otra si pudiéramos comparar distintas lecturas de los textos, de su producción, de su recepción. Asimismo, no podemos echar en saco roto los juicios que sobre distintas obras y autores se han hecho a lo largo de la historia, los cuales, en muchos de los casos, valoramos ahora como erróneos o fallidos.¹ Nuestro cuestionamiento contemporáneo no debe basarse sólo en la lectura que hoy hacemos de las obras literarias de autores que, como los hermanos Gouncourt, terminaron pasando a un segundo término, ensombrecida su obra por las novelas de Zola, o los estupendos cuentos de Maupassant, por poner un ejemplo.

Cuando hablo de comprender el contexto, en este caso, me remito a considerar, en la medida de nuestras posibilidades, del acceso a las fuentes, y a nuestra propia formación literaria o prejuicios, el modo en que una obra literaria se produce, el modo en que es aceptada por un público, y la manera

¹ “El crítico es más imperfecto entre más grande es: mírese a Sainte-Beuve o al doctor Johnson, tan reprochables como seres humanos y hombres públicos, autores de obras sobresalientes, entre otras cosas, por la cantidad de opiniones equivocadas que contienen. ... Pero esas catástrofes del gusto sólo lo son a los ojos de una posteridad que sueña con ese estoico que nunca existió, el crítico como regente anticipado y admonitorio del Canon...” (Domínguez Michael, 1998: 24)

–en muchos sentidos, más relevante para nuestra percepción crítica–, en que fue leída una obra en su momento de producción y de difusión.

La obra ensayística celiana, que se aproxima mucho, tal y como es catalogada en la *Cronología de la literatura española* (Villanueva y Santos Sanz, 1997: 777-780), a la miscelánea, que no al ensayo literario propiamente dicho, en términos de crítica, teniendo en cuenta la diversidad y mezcolanza de géneros distintos que tanto gustaba a Cela, su lectura nos brinda la oportunidad de comprender, o al menos aproximarnos a una forma de hacer y de pensar la literatura, de vivir el mundo en cierta manera a través de lo literario,² que Cela propone, delimita, estructura a lo largo de más de 60 años de escritura ininterrumpida.³

En muchos sentidos, la principal conclusión que puede quedarnos a partir de esta antología de textos, es el hecho de que a pesar de las múltiples contradicciones entre su pensar, escribir, decir y actuar, referidas a lo largo de este trabajo, es posible identificar, de manera clara, una continuidad en su pensamiento literario, una continuidad en su quehacer diario que al cabo condujo, quizá de manera voluntaria a que su obra se repitiera, se reflejara a sí misma. Pío Baroja declaraba en el inicio de sus memorias:

... pienso copiarme a veces a mí mismo y utilizar párrafos de otros libros, porque algo dicho con claridad y con sinceridad una vez, yo creo que no se debe cambiar ni se puede mejorar fácilmente. ... ¿quién no se imita a sí mismo en las proximidades de los setenta años y habiendo escrito más libros que años? Lo más que se puede pedir a un escritor así viejo es que se imite con

² En la novela *Literati* (McCrea, 2006) los personajes llegan al extremo de esta idea, actuando a partir de la lectura arbitraria, inconexa y categórica de fragmentos de libros; se trata de la premisa medieval, que Borges ha hecho suya, de que un libro lleva a otro libro, y a otro más, etcétera.

³ Ya hospitalizado, el día antes de morir Cela escribió su última colaboración para el diario *ABC*.

alguna gracia. No va un hombre a formarse una manera de ser y des escribir para abandonarla cuando ya es lo único que le queda, aunque sea poca cosa.
(Baroja, 1949: 394-395)

Al término de este trabajo puedo decir que aún es posible la sorpresa, el feliz hallazgo en los textos que Cela escribió a lo largo de su vida. Todavía se evidencia, se confirma la idea preconcebida de que no hay, en el conjunto de la obra de un autor de los alcances y la calidad de Cela, un texto o un género desvinculado de los otros; por el contrario, sólo el diálogo, o en su defecto la intertextualidad, las relaciones de la obra celiana consigo misma y con todas aquellas que Cela ha reflexionado, criticado o aprehendido, es lo que conforma esa obra total, esa *vida literaria* (práctica y cotidianidad, vivencia y ficción) que desde el punto de vista académico, o de la mera lectura por placer, nos enriquece, dialoga con nosotros, y al cabo nos trasciende y nos conforma, un poco más, en nuestro estar en el mundo, nuestro *ser humanos*.

Referencias

- AA.VV. (1996) "República, guerra, exilio. La España de México", en *La Jornada Semanal*, México, nueva época, núm. 58, 14 de abril, pp. 1-20.
- Álamo Felices, Francisco (2005) *La censura franquista en la novela española de posguerra (Análisis e informes)*, Granada: I&CILE ediciones, Investigación & Crítica. Ideología literaria en España.
- Alborg, Juan Luis (1980) *Historia de la literatura española*, vol. 4, Madrid: Gredos.
- Aldana Valenzuela, Ricardo (2007) "Panlogismo y ciencias del hombre según Maurice Blondel", en *Communio: revista católica internacional*, núm. 6, pp. 120-132.
- Aldunate Phillips, Arturo (1998) *Hombres, máquinas y estrellas*, Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Allen, Woody (1994) *Bullets Over Broadway*, Estados Unidos de América: Miramax, <http://www.imdb.com/title/tt0109348/quotes>.
- Alonso, Dámaso (1949) *Poesía y novela de España*, Lima: Ediciones del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Alonso, Santos (2003) *La novela española en el fin de siglo*, Madrid: Marenstrum Comunicación.
- Althusser, Louis (2003) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Lacan*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Alvar, Carlos; Mainer, José Carlos y Navarro, Rosa (1997) *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza.
- Alvar, Manuel (1991) *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid: CSIC, pp. 233-242.
- Amorós, Andrés (1970) "Camilo José Cela: *San Camilo*, 1936", en *Revista de Occidente*, núm. 87, junio.
- Andreu, Alicia G., Díaz-Diocaretz, Myriam y Zavala, Iris M. (1993) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. *La mujer*

en la literatura española, modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad, Barcelona: Anthropos.

Anónimo (1791) *Retratos de Españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid: Imprenta Real.

Aranguren, José Luis (1979) *El oficio de intelectual y la crítica de la crítica*, Madrid: Vox.

Arbó, Sebastián Juan y Fernández de la Reguera, Ricardo (1962) *Maestros ingleses*, Barcelona: Planeta, vol. v.

Auerbach, Erich (1975) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE: México [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur*, 1942].

Ayala, Francisco (1972) "La situación literaria en España", en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid: Aguilar, pp. 347-353.

——— (1978) *Galdós en su tiempo*, Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, núm. 48.

Ayala, Francisco, et al. (1977) *Novela española actual*, Madrid: Fundación Juan March.

Azorín (1952) "Pío Baroja", en *Lecturas españolas*, Buenos Aires: Espasa Calpe.

——— (1959) "Vasconia", en *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid: Espasa-Calpe.

Baier, Lothar (1996) *¿Qué va a ser de la literatura?*, Madrid: Debate.

Ballano, Inmaculada (1993) *Stendhal en España: un siglo de recepción crítica, 1835-1935*, Bilbao: Universidad de Deusto.

Barga, Corpus (1937) "El II Congreso Internacional de Escritores. Su significación", en *Hora de España*, Valencia, núm. 8, agosto, pp 5-10.

Barnes, Djuna (1993) *El bosque de la noche*, Barcelona: RBA editores [*Nightwood*, 1936].

Baroja, Pío (1949) "El escritor según él y según los críticos", en *Obras completas*, vol. VII, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 387-494.

- (1976a) “Divagaciones de autocrítica”, en *Obras completas*, vol. v, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 491-502 [*Divagaciones apasionadas*, ensayos, 1924].
- (1976b) “Sobre la manera de escribir novelas”, en *Obras completas*, vol. v, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 252-254 [*Las horas solitarias*, ensayos, 1924].
- (1976c) “La novela”, en *Obras completas*, vol. v, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 52-53 [*El tablado de arlequín*, ensayos, 1904].
- (1979) “Memorias de un hombre de acción”, en *Obras completas*, vol. III, Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1987) *La nave de los locos*, Madrid: Cátedra.
- Barrero Pérez, Óscar (1992) *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*, Madrid: Istmo.
- Barros, Alonso de (1953) *Refranero español*, Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Barthes, Roland (1983) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, epílogo “La escritura misma, sobre Roland Barthes” por Susan Sontag.
- Becerra Hiraldo, José María (1979) “El ‘ensayo’ en Camilo José Cela”, en *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 402, pp. 53-60.
- Benet Ferrando, Vicente José y Burguera, María Luisa (1994) *Ficcionalidad y escritura*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Bettoni, Efrem (1986) *Duns Scoto, filosofo*, Milano: Vita e pensiero.
- Blondel, Maurice (1995) *La acción (1893): ensayo de una crítica de la vida y de una ciencia de la práctica*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Bonet, Carmelo M. (1967) *La crítica literaria*, Buenos Aires: Nova.
- Bonet Correa, Antonio (1949) “Los ochenta años de André Gide”, en *La noche. Suplemento del sábado*, núm. 8, agosto, p. 4.
- Borges, Jorge Luis (2005) *Obras completas*, 2 volúmenes, Barcelona: RBA.
- (2005a) “Juan Rulfo. Pedro Páramo”, en *Obras completas 1*, Barcelona: RBA, p. 983.

- (2005b) “Miguel de Cervantes. Novelas ejemplares”, en *Obras completas II*, Barcelona: RBA: 533-535.
- Bosh Marín, J. (1947) “El niño español en el siglo XX” Publicaciones al Servicio de España y del Niño Español, mayo-junio.
- Bourneuf, Roland y Ouellet, Réal (1985) *La novella*, Barcelona: Ariel.
- Burgueño, Jesús (2002) “Els idiomes d’Espanya. Las lenguas de España”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Departamento de Geografía y Sociología Universitat de Lleida, núm. 34, pp. 171-192.
- Burroughs, William S. (2005) *The Electronic Revolution*, Ubuclassics, www.ubu.com.
- Bowles, Paul (1987) *El tiempo de la amistad (cuentos 1948-1976)*, Madrid: Alfaguara.
- Brooks, Mel (1987) *Spaceballs*, guión de Mel Brooks, Ronny Graham y Thomas Meehan, <http://www.imdb.com/title/tt0094012>.
- Brown, Gerald Griffiths (1987) *Historia de la literatura española. El siglo XX (del 98 a la Guerra Civil)*, Barcelona: Ariel.
- Cabo Aseguiolaza, Fernando y Rábade Villar, María do Cebreiro (2006) *Manual de teoría de la literatura*, Madrid: Castalia.
- Calvino, Italo (1980) *Si una noche de invierno un viajero*, Barcelona: Bruguera (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 1980).
- (2006) “Respuestas a 9 preguntas sobre la novela”, en *Mundo escrito y mundo no escrito*, Madrid: Siruela.
- Card, Orson Scott (2008) *El ahorcado*, Barcelona: Ediciones B.
- Carrero Blanco, Luis (1945) *Síntesis del desarrollo de la guerra en África*, Madrid: Dirección General de Marruecos y Colonias, conferencia leída el día 25 de junio de 1945 en la Real Sociedad Geográfica.
- Castelltort, Ramón (ed.) (1964) *Rabindranath Tagore*, Madrid: Compañía Bibliográfica Española.
- Cela, Camilo José (1953) “Sobre leer”, en *Correo literario*, año III, núm. 45, 1 de abril, p. 7.

- (1979) “Recetario higiénico y saludable”, en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona: Argos Vergara, pp. 286-289.
- (1979) “Recetario higiénico y saludable”, en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona: Argos Vergara, p. 286.
- (1986) “Glosadores, comentaristas y demás ralea. 10 de marzo de 1984”, en *El asno de Buridán*, Madrid: El País, pp. 205-207.
- (1990) “Alfonso Guerra de perfil”, en *Conversaciones españolas*, Barcelona: Destino, *Obras completas*, vol. 35, pp. 445-446 [13-19 de marzo de 1985].
- (1990) “El viejo profesor en la toma de la Bastilla”, en *Conversaciones españolas*, recogido en *Obras completas*, vol. 35, pp. 228-229, Barcelona: Destino.
- (1990) “El viejo profesor en la toma de la Bastilla”, en *Conversaciones españolas*, Barcelona: Destino, *Obras completas*, vol. 35, pp. 228-229 [27 de junio-3 de julio de 1984].
- (1990) “García Sabell y el alma de Galicia”, en *Conversaciones españolas*, Barcelona: Destino, *Obras completas*, vol. 35, p. 436 [23-27 de noviembre de 1984].
- (1990) “Gutiérrez Mellado o la prudencia”, en *Conversaciones españolas*, Barcelona: Destino, *Obras completas*, vol. 35, pp. 194-195 [6-12 de junio de 1984].
- (1990) “Pequeñas cogitaciones habaneras”, *LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS*, en *Al servicio de algo*, Barcelona: Destino, *Obras completas*, tomo 16, pp. 136-137 [La Habana, 16 de febrero de 1965].
- (1991) “1992”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 108.
- (1991) “Arte poética”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 69.
- (1991) “El ingenio, la indignidad y la lucha por la vida”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, 1991, Literaria, p. 95.

- (1991) “El vicio de la lectura”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, pp. 73-81.
- (1991) “La cigüeña coja”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, pp. 52-53.
- (1991) “Las dudas de la perspectiva”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 47.
- (1991) “Palabras alrededor de la tauromaquia”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, pp. 118-126.
- (1991) “Palabras alrededor de la tauromaquia”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 123.
- (1991) “Parábola “Marcas y patentes (primera parte)”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 128.
- (1991) “Parábola del amor a destiempo”, en *Desde el palomar de Hita*, Barcelona: Plaza & Janés, Literaria, p. 228.
- (1994) *La familia de Pascual Duarte*, Madrid: Cátedra.
- (1995) “Elogio de la fábula”, en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, año 1, número 1, pp. 134-149.
- (1996) *El color de la mañana*, Madrid: Espasa.
- (1999a) *La catira*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (1999b) *Homenaje al Bosco, II. La extracción de la piedra de la locura o El inventor del garrote*, Barcelona: Seix Barral.
- (1999c) *Viaje a la Alcarria*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (2001) *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona: Plaza & Janés.
- (2001) *Memorias, entendimientos y voluntades*, Madrid: Espasa Calpe.
- Cernuda, Luis (2006) “A Larra con unas violetas”, en *Obras completas 1, “Las nubes (1937-1940)”*, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, pp. 249-318.
- Cervantes, Miguel de (2005) *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Ediciones Ibéricas, índice analítico de José Luis Pérez López.
- Chabás, Juan (2001) *Literatura española contemporánea, 1898-1950*, Madrid: Verbum Editorial.

- Chesterton, G. K. (1911) *Appreciations and criticisms of the works of Charles Dickens*, London: J. M. Dent & Sons, LTD, <http://www.gutenberg.org/files/22362/22362.txt>
- Chicharro Chamorro, Antonio (1987) *Literatura y saber*, Sevilla: Alfar.
- (1989) *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*, Granada: Universidad de Granada/Diputación de Granada.
- (1996) “Introducción”, en Chicharro Chamorro, Antonio (ed.) *Periodismo y crítica literaria, hoy (esbozo de una situación)*, Sevilla: Universidad de Sevilla/Alfar.
- (2004) “Del periodismo a la novela”, en *Aviso para navegantes*, Salobreña: Alhulia, pp. 145-156.
- Chomsky, Noam (1989) *El conocimiento del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- Choza, Jacinto (ed.) (1997) *Pensar lo humano*, Madrid: Iberoamericana.
- Conecta (2008) *Hábitos de lectura y compra de libros en España 2007*, Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, <<http://www.mcu.es/libro/MC/CentroDoc/Informes/HabitosLectura.html>>.
- Conte, Rafael (1984) “Policías y ladrones o el juego que quería ser real”, en *El País. Libros*, 5 de agosto.
- Cora, José de (1977) *Panfletos y prensa antifranquista clandestina*, Madrid: Ediciones 99, colección Historia secreta del franquismo.
- Corrales Egea, J. (1977) “Presencia de la guerra en la literatura española contemporánea”, en Hanrez, Marc (ed.), *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona: Libros de Monte Ávila, pp. 197-212.
- Cortázar, Julio (1994) *Obra crítica I*, Madrid: Alfaguara, edición de Saúl Yurkievich [*Teoría del túnel*, 1974].
- Cossío, José María de (1943) *Los toros: tratado técnico e histórico*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Cros, Edmond (1986) *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos.
- (2003) *El sujeto cultural. Sociocrítica y análisis*, Buenos Aires: Fondo Editorial Universitario EAFIT.

- (2006) “Por una semiótica del desfase y de la ausencia”, en *Sociocriticism*, vol. XXI, núm. 1, pp. 17-22.
- Cunqueiro, Álvaro (1969) *El envés*, Barcelona: Táber.
- Deiavenay, Émiie (1974) *Por el libro*, París: Unesco.
- De Nora, Eugenio G. (1988) *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid: Gredos.
- De Rojas, Fernando (1979) *La Celestina*, Barcelona: Destino.
- Del Prado, Javier (2005) (ed.) *Poesía completa. Arthur Rimbaud*, Madrid: Cátedra.
- Delibes, Miguel (2004) ““Vivo en un posoperatorio interminable””, en *El País*, Madrid, 6 de mayo, p. 33, entrevista de Elisa Silió.
- Delille, Jacques (1833) “L’homme des champs”, en *Oeuvres de Delille*, vol. VII, Paris: Furne, pp. 162-347.
- Descartes, René (1997) *Las pasiones del alma*, Madrid: Tecnos.
- Díaz Arenas, Ángel; Bobes Naves, Maria del Carmen (pref.) (1988) *Las perspectivas narrativas: Teoría y metodología*, Kassel, FRG: Reichenberger.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1978) *Retrato de un escritor*, Barcelona: Pomaire.
- Díaz Rojo, José Antonio (2004) “¿Una lengua, una visión del mundo?”, en *El trujamán*, 1 de octubre, http://cvc.cervantes.es/trujaman/antteriores/octubre_04/01102004.htm#Volver_4
- Dolz i Ferrer, Enric (2004) “*Siervo libre de amor*” de Juan Rodríguez del Padrón: estudio y edición, Valencia: Servei de Publicacions Universitat de Valencia.
- Domínguez Michael, Christopher (1996) *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, vol. 1, México: FCE.
- (1998) “Elogio y vituperio del arte de la crítica”, en *Vuelta*, año XXII, núm. 260, julio, pp. 23-29.
- D’Ors, Eugenio (1912) *La ben plantada*, Barcelona: Joaquim Horta.
- (1921) *El viento en Castilla*, Madrid: Rafael Caro Raggio.
- (1940) *Jardín botánico*, Madrid: Agustín Núñez.

- Dos Passos, John (1922) *Rosinante to the road again*, New York: George H. Doran Company (versión española, 1962, "Un novelista revolucionario" en Baeza, Fernando, ed., *Baroja y su mundo*, vol. 2, Madrid: Arión, pp. 115-116).
- (1973) "En todos los países. La república de los hombres honrados", en *Novelas y viajes*, Barcelona: Planeta.
- Dufournet, Jean (trad.) (2005) *Le Garçon et l'Aveugle. Jeu du XIIIe siècle*, Paris: Champion.
- Echeverri Dávila, Beatriz (2000) *La capacitación de las madres: el ejemplo de España en la posguerra: 1940-1950*, Universidad Complutense de Madrid
- Eco, Umberto (1966) *Obra abierta*, Barcelona: Seix Barral (*Opera aperta*, 1962).
- (1982) *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen.
- Eliot, T.S. (1920) *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen.
- (1955) *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona: Seix Barral.
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo*, México: Joaquín Mortiz.
- Ende, Michael (1982) *La historia interminable*, Madrid: Alfaguara (*Die Unendliche Geschichte*, 1979).
- (1996) *Carpeta de apuntes*, México: Alfaguara.
- Espinel, Vicente (1881) *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona: Biblioteca Artes y Letras.
- Espronceda, José de (1848) *Poesía completa*, Madrid: Imprenta de Repullés.
- Esteban, José (1999) "Los prólogos de Camilo José Cela", en *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, Iria Flavia, año V, núm. XVII, pp. 179-196.
- Evans-Pritchard, E. (1978) *Las teorías de la religión primitiva*, Madrid: Siglo XXI.
- Falcón, Lidia (2003) *La violencia que no cesa*, Madrid: Vindicación Feminista Publicaciones.
- Faulkner, William (1929) *The Sound and the Fury*, USA: Jonathan Cape and Harrison Smith.

- Feijoo, Benito Jerónimo (1778) *Teatro crítico universal*, tomo primero, Madrid: Joaquín Ibarra, pp. 179-189.
- (1942) *Antología*, Madrid: Ediciones Fe, selección y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas.
- Fernández Almagro, Melchor (1947) “Momentos de André Gide”, en *La Vanguardia Española*, año LXIII, núm. 25348, p. 1.
- Fernández Flores, Wenceslao (1946) *El toro, el torero y el gato*, Madrid: M. Aguilar, Orbe.
- Fernández González, Ángel Raimundo y Roig, Ana (1986) *Índices de la revista “Papeles de Son Armadans”*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Formoso Lapido, Carmen (2000) *Carmen, Carmela, Carmiña (fluorescencia)*, A Coruña: Punto crítico.
- Fortes, José Antonio (1999) *La magia de las palabras: del intelectualismo fascista en España*, Granada: Asociación Investigación & Crítica de la Ideología Literaria en España.
- Foucault, Michel (1999) “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales*, vol. I, Barcelona: Paidós, pp. 329-360.
- Franck, Adolphe (1859) *Dictionnaire des sciences philosophiques*, Paris: L. Hachette.
- Frazer, James (1951) *La rama dorada*, México: FCE.
- Freire, Paulo (2002) *A la sombra de este árbol*, Barcelona: El Roure.
- Frye, Northrop (1973) *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid: Taurus [The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society, Methuen & Company Limited, 1971].
- Fuentes, Carlos (1994) *Aura*, Madrid: Alianza.
- (2008) *La voluntad y la fortuna*, Madrid: Alfaguara.
- Galeano, Eduardo (2006) *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI editores.

- García Bastardo, Marina (1999) "Ramón Ledesma Miranda, un novelista sin marco", en *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 24, pp. 45-60.
- García Márquez, Gabriel (1972) *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1983) *El olor de la guayaba: conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona: Bruguera.
- García-Posada, Miguel (2001) *El vicio crítico*, Madrid: Espasa.
- García, Román (coord.) (2008) *La fenomenología del espíritu de Hegel, 200 años después*, Oviedo: Eikasía.
- Garibay, Ricardo (2002) *Par de reyes*, México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes / Zona Centro.
- Garmendia, Ignacio F. (2008) "El fiasco de la Hispanidad", en *Granada Hoy*, Letras Hoy, 31 de julio, p. 6.
- Gibson, Ian (2004) *Cela, el hombre que quiso ganar*, Madrid: Suma de Letras.
- Gide, André (1936) *Regreso de la URSS*, Buenos Aires: Sur.
- (1970) *Los monederos falsos*, Barcelona: Seix Barral [*Les Faux-monnayeurs*, 1925, Paris: Nouvelle Revue française; primera edición en español, 1934, Madrid: Biblioteca Nueva].
- (1981) *Defensa de la cultura*, Madrid: Ediciones de la Torre.
- (1990) *Óscar Wilde*, Barcelona: Lumen.
- Gilbert, Stuart (1930) *James Joyce's "Ulysses": A Study*, New York: Knopf.
- Gillespie, Gerald (1997) "¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?: una revisión de términos", en *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp. 129-145 (revista *Neophilologus*, Ámsterdam, 1967).
- Giménez Caballero, Ernesto (1942) "La espiritualidad española y Alemania", *La Joven Europa*, Berlín, febrero, cuaderno 3: 51-57.
- Goethe, Wolfgang von (1998) *Maxims and reflections*, London: Penguin Classics.

- Goldmann, Lucien (1967) *Para una sociología de la novela*, Madrid: Ciencia Nueva.
- Gómez-Moriana, Antonio (1993) *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- González, Gregorio (1995) *El guitón Onofre*, Logroño: Gobierno de La Rioja, edición de Fernando Cabo Aseguinolaza, Biblioteca riojana, 5.
- González, Enric (1994) "Delibes afirma que ha sido invitado a participar y ganar el Premio Planeta", en *El País*, 18 de octubre.
- González de Mesa, Amaro (1995) "Iberoamérica: identidad y nombre", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 541-542: 57-104.
- Gracia García, Jordi (ed.) (1996) *El ensayo español, 5. Los contemporáneos*, Barcelona: Crítica.
- (2009) "La memoria emborronada", en *El País*, 3 de mayo.
- Gramsci, Antonio (1972) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Grass, Günter (1986) *Die Rättin*, Luchterhand: Darmstadt und Neuwied.
- Grisales Vargas, Adolfo León (2002) *El arte como horizonte: del vínculo entre arte y religión en la cultura occidental contemporánea*, Manizales: Universidad de Caldas.
- Groussac, Paul (1987) *Crítica literaria*, Barcelona: Hyspamérica.
- Guerrero, Gustavo (2008) *Historia de un encargo: La catira de Camilo José Cela. Literatura, ideología y diplomacia en tiempos de la Hispanidad*, Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, José Luis (2006) "Carta del editor. Günter Grass y las SS", *Leer*, número 176, octubre.
- Haefner, Gerd (1986) *Antropología filosófica*, Barcelona: Herder.
- Hauser, Arnold (1999) *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona: Debate.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1935) *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Revista de Occidente.

- (1956) *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires: Hachette.
- Heidegger, Martin (2006) *La fenomenología del espíritu de Hegel: curso del semestre de invierno, Friburgo, 1930-1931*, Madrid: Alianza Editorial.
- Hemingway, Ernest (1948) *Fiesta*, Barcelona: Janés.
- Hermida, Xosé (1998) “Cela critica la presencia de ‘gay’ en los homenajes a Lorca”, en *El País*, 11 de junio.
- Humboldt, Wilhelm von (1991) *Escritos sobre el lenguaje*, Barcelona: Península.
- Iglesias Laguna, Antonio (1969) *Treinta años de novela española: 1938-1968*, Madrid: Prensa Española.
- Ilie, Paul (1981) *Literatura y exilio interior*, Madrid: Fundamentos.
- IMDb (1993) *Cronos*, <http://www.imdb.com/title/tt0104029>.
- Jacobsen, Jacob (1897) *The Dialect and Place Names of Shetland. Two Popular Lectures*, Lerwick: T. & J. Manson.
- Jacobson, S. A. (1984) *Yup'ik Eskimo Dictionary*, Alaska: University of Alaska, Alaska Native Language Center.
- Jáuregui, José Antonio (1994) “Francisco Umbral escribe sobre *El asesinato del perdedor*”, en *LA ESFERA*, suplemento de *El Mundo*, 9 de abril: 4.
- Jiménez del Castillo, (2005) “Redefinición del analfabetismo: el analfabetismo funcional”, en *Revista de Educación*, 338: 273-294.
- Jiménez, Enrique; Ríos, Juan A. y Rubio, Enrique (eds.) (1994) *Relaciones culturales entre Italia y España*, III Encuentro entre las universidades de Macerata y Alicante.
- Joubert, Joseph (1995) *Pensamientos*, Barcelona: Edhasa.
- Kafka, Franz (1983) *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*, Barcelona: Anagrama.
- Kaminsky Gregorio (1998) *Spinoza: la política de las pasiones*, Barcelona: Gedisa.
- Kennedy Toole, John (1980) *A Confederacy of Dunces*, New Orleans: Louisiana State University Press.
- King, Stephen (1988) *Misery*, Barcelona: Plaza & Janés.

- Kirsner, Robert (1978) "Camilo José Cela: la conciencia literaria de su sociedad", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 337-338, pp. 51-60.
- Kundera, Milan (1960) *El arte de la novela*, Barcelona: Tusquets.
- Laín Entralgo, Pedro (1960) *El intelectual y la sociedad en que vive*, sobretiro, Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 40, enero-febrero.
- (2005) *La curación por la palabra en la antigüedad clásica*, Barcelona: Anthropos.
- Langa Pizarro, M. Mar (2000) *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*, Murcia: Universidad de Alicante, pp. 121-123.
- Larra, Mariano José de Larra (1836) "Horas de invierno", en *El Español*, núm. 420, 25 de diciembre, p. 2.
- Ledesma Miranda, Ramón (1944) *Almudena, o historia de viejos personajes*, Madrid: Afrodisio Aguado.
- Lem, Stanislaw (2005) *Provocación*, Madrid: Funambulista.
- León Felipe (1954) *Macbeth o el asesino del sueño. Paráfrasis de la tragedia de Shakespeare*, Librería Madero: México.
- (1973) "Palabras", en *Antología total*, Madrid: Videosistemas, prólogo a *Belleza cruel* (1958) de Ángela Aymerich, pp. 129-130.
- (2004) *Poesías completas*, Madrid: Visor.
- León, María Teresa (1933) "El país que se enriqueció en la paz", en *Octubre*, Madrid, julio-agosto, pp. 2-5.
- Lesky, A. (1966) *La tragedia griega*, Barcelona: Labor.
- Levrero, Mario (2000) *El lugar*, Barcelona: Plaza & Janés.
- Lewis, Sinclair (1930) *Babbitt*, Madrid: Cénit.
- Linares Alés, Francisco (1982) *Papeles de Son Armadans (introducción e índices)*, Granada: UGR, memoria de licenciatura.
- Lledó, Emilio (1992) *El silencio de la escritura*, Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

- Lodge, David (2004) *La conciencia de la novela. Crítica literaria y creación literaria*, Barcelona: Península.
- Lotman, Iuri M. (1996) *La semiosfera 1. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Luengo, Segismundo (1948) *El Duero venía loco*, Madrid: Coca y Bioxa, prólogo por Camilo José Cela.
- Lukács, György (1952) *Der Russische Realismus in der Weltliteratur*, Berlin: Aufbau.
- Mainer, José Carlos (1972) "La crítica literaria en España", en revista *Camp de L'Arpa*, núm. 8, Barcelona, pp. 28-29.
- (1994) *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica.
- (2004) "Diversión y crimen", en BABELIA, suplemento cultural de *El País*, Madrid, 6 de marzo, p. 4.
- (2008) "¿Crónica de un timo? Cela y la Hispanidad", en *Babelia*, suplemento cultural de *El País*, 21 de junio.
- Maiorana, María Teresa (2005) *Estudios, reflexiones, miradas de una comparatista*, Buenos Aires: Biblos.
- Maldonado, Tomás (1998) *Qué es un intelectual*, Barcelona: Paidós.
- Maragall, Juan (1959) *Vida escrita*, Madrid: Aguilar.
- Marañón, Gregorio (1932) *Amiel. Un estudio sobre la timidez*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Marías, Julián (1975) "La inversión del ensayo", *Literatura y generaciones*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 184-187.
- Martín de la Escalera, Carmen (1945) *Fatma. Cuentos de mujeres marroquíes*, Madrid: Publicaciones África.
- Martín Gaité, Carmen (1997) "Apuntes sobre la creación", en *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*, Barcelona: Lumen, pp. 139-146.
- Martín Garzo, Gustavo (2001) "El lector coronado", en *El libro azul*, Madrid: Aguilar, pp. 145-149.

- Martín Rubio, María del Carmen (1993) "El Cuzco incaico, según Juan de Betanzos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 511, pp. 6-23.
- Martínez Cachero, José María (1997) *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1994) "La casa del padre de Justo Navarro", en *Vuelta*, agosto, 18(213): 44-46.
- Masoliver, Juan Ramón (1944) "Nuestras letras en 1944", en *La Vanguardia Española*, 31 de diciembre, p. 7.
- (1946) "Novelas picarescas", en *La Vanguardia Española*, 10 de enero, p. 5.
- Matute, Ana María (2000) "Camilo José Cela, el hombre que yo conocí", en *IV Curso de verano. La obra literaria de Camilo José Cela*, Madrid: Universidad Camilo José Cela, pp. 175-181.
- Maupassant, Guy de (1970) "Notas sobre la sensibilidad", en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, tomo I: 1061-1063.
- McCrea, Barry (2006) *Literati*, Madrid: Destino [*The first verse*, 2005].
- McLuhan (1969) *Contraexplosión*, Buenos Aires: Van der Tuin Impresores.
- Méndez Ferrín, X.L. (1972) "Camilo José Cela. El novelista es el moralista y el biógrafo de su tiempo", en *Triunfo*, núm. 528, año XXVII, 11 de noviembre, pp. 38-41
- Menéndez Peláez, Jesús (coord.) (2005) *Historia de la literatura española. Siglos XVIII, XIX y XX*, vol. 3, Madrid: Everest.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1944) *Estudios de crítica histórica y literaria*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Michaux, Henri (1986) *Un bárbaro en Asia*, Barcelona: Tusquets.
- Moix, Terenci (1998) "El Nobel, en la letrina", en *El País*, 15 de junio.
- Molina, Luis de (2007) *Concordia del libre arbitrio con los dones de la gracia y con la presciencia, providencia, predestinación y reprobación divinas*, Oviedo: Fundación Gustavo Bueno, Pentalfa.

- Moniz Bandeira, Luiz Alberto (2005) "¿América latina o Sudamérica?", en *Clarín*, sección Opinión, 16 de mayo, <http://www.clarin.com/diario/2005/05/16/opinion/o-01901.htm>
- Mora, Rosa (2005) "Juan Marsé dimite del jurado del Premio Planeta", en *El País*, Cultura, 18 de octubre.
- Morán, Fernando (1971) *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*, Madrid: Taurus.
- Mougan Rivero, Carlos (2000) *Acción y racionalidad, actualidad de la obra de John Dewey*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Nabokov, Vladimir (1997) *Curso de literatura europea*, Barcelona: Ediciones B, prólogo de Jhon Updike [*Lectures on Literature*, 1980].
- Nieto Manjón, Luis (2004) *Diccionario Espasa términos taurinos*, Madrid: Espasa Calpe.
- Nietzsche, Friedrich (2006) *Así hablaba Zaratustra*, México: Porrúa.
- O'Gorman, Edmundo (1995) *La invención de América*, México: FCE.
- Ortega y Gasset, José (1959) "El intelectual y el otro", en *Ideas y creencias*, Madrid: Revista de Occidente, pp. 175-188.
- (1960) *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid: Revista de Occidente.
- (1976) *El espectador*, Madrid: Revista de Occidente.
- Oskam, Jeroen (1990) "La transgresión tolerada: de Camilo José Cela a la revista *Índice*", archivo *Índice*, Malpartida de Cáceres, conferencia.
- Ovidio (1972) *Las metamorfosis*, Barcelona: Bruguera.
- Pajares Box, Ramón (2005) *Resultados en España del estudio PISA 2000*, Madrid: INECSE.
- Palencia, Alonso de (1967) *Universal vocabulario en latín y en romance*, vol. I, Madrid: Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490.

- Parellada, Ricardo (2000) "La naturaleza de las pasiones del alma en Descartes", en *Revista de Filosofía*, tercera época, vol. XIII, núm. 23, pp. 235-242, Madrid: Universidad Complutense.
- Pavese, Cesare (1983) *La literatura norteamericana y otros ensayos*, Barcelona, Ediciones B [*Saggi letterari*, Giulio Einaudi Editore, 1951].
- Pemán, José María (1957) *Cien artículos*, Madrid: Escelicer.
- Pérez de Tudela Velasco, Jorge (1981) *Identidad, forma y diferencia en la obra de Juan Duns Scoto: una aproximación matemática al problema de su interpretación*, Madrid: Departamento de Metafísica, Facultad de Filosofía y CC. de la Educación, Universidad Complutense.
- Pérez Galdós, Benito (1954) "El audaz (historia de un radical de antaño)", en *Obras completas*, vol. VI, Madrid: Aguilar, pp. 229-404 [primera edición, 1871].
- (1990) *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona: Península.
- Pérez Montfort, Ricardo (1992) *Hispanismo y Falange: los sueños imperiales de la derecha española*, México: FCE.
- Pérez-Reverte, Arturo (2002) "La lengua del imperio", en *XL Semanal*, núm. 762, 2 de junio.
- Perlado, José Julio (2007) *El artículo literario y periodístico*, Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Perucho, Joan (1989) *Los laberintos bizantinos. Un viaje con espectros*, Madrid: Alianza.
- Pitol, Sergio (1989) *La casa de la tribu*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pla y Beltrán, Pascual (1973) "Mi entrevista con Antonio Machado", en *Poesía y prosa*, tomo VI, *Prosas completas (1936-1939)*, Madrid, Espasa Calpe/ Fundación Antonio Machado.
- Platas Tasende, Ana María (2004) *Camilo José Cela*, Madrid: Síntesis.
- Poe, Edgar Allan (1846) "The Philosophy of Composition", in *Graham's Magazine*, Philadelphia, April.
- (1973) *Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza.

- Pons, Maurice (1994) *Las estaciones*, Madrid: Siruela, traductor Edison Simons (*Les Saisons*, 1965).
- Ponte, Antonio José (2005) *Asiento en las ruinas*, Sevilla: Renacimiento.
- Pozuelo Yvancos, José María (2005) *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona: Crítica.
- Prada, Juan Manuel de (2000) "La influencia de CJC en la novela española de postguerra", en *IV Curso de verano: La obra literaria de Camilo José Cela*, Pontevedra: Universidad Camilo José Cela, pp. 210-218.
- Proyas, Alex (1998) *Dark City*, Australia/USA, New Line Cinema, www.imdb.com/title/tt0118929/.
- Puche, Teresa (2009) *Fantasmas de hielo y sombra*, Málaga: Ediciones Parnaso.
- Quevedo Villegas, Francisco de (1852) *Obras*, vol. I, Madrid: imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, tomo XXIII.
- RAG (1997) *Diccionario da Real Academia Galega*, A Coruña: RAG, noviembre.
- Rella, Franco (1989) *Metamorfosis: imágenes del pensamiento*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Reyes, Alfonso (1981) *Los siete sobre Deva*, México: FCE.
- Rigalt, Carmen (2004) "Mujeres para un cambio de siglo. Lidia Falcón", en *Magazine*, núm. 199, diario *El Mundo*, sábado 10 de julio.
- Rimbaud, Arthur (2001) *Poesías completas*, Madrid: Cátedra, edición bilingüe de Javier del Prado.
- Roberts, Gemma (1975) "La culpa y la busca de la autenticidad en *San Camilo*, 1936", *Journal of Spanish Studies Twentieth Century*, Colorado, Kansas, vol. 3, núm. 1, Spring, pp. 73-84.
- Ródenas de Moya, Domingo (2003) "La crítica literaria en la prensa del siglo XX", en Ródenas, Domingo (ed.) *La crítica literaria en la prensa*, Madrid: Marenostrum, pp. 183-214.
- Ródenas de Moya, Domingo, y Gracia, Jordi (coord.) (2006) "El ensayo español en el siglo XXI", en *Quimera*, número 269-270, abril: 10-51.

- Rodríguez Adrados, Francisco (1972) *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona: Planeta.
- (1999) *Teatro griego y teatro actual*, Madrid: Alianza.
- Rodríguez del Padrón, Juan (1976) *Siervo libre de amor*, Madrid: Castalia.
- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996) *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*, Kassel: Reichenberger.
- Rodríguez Puértolas, Julio (1986) *Literatura fascista española*, Madrid: Akal, pp. 584-609.
- Rodríguez, Juan Carlos (1974) *Teoría e historia de la producción ideológica*, Madrid: Akal.
- Rodríguez, Juan Carlos (2003) *El escritor que compró su propio libro. Para leer El Quijote*, Madrid: Debate.
- Rodríguez-Moñino, Antonio (1968) *Poesía y cancioneros (siglo XVI): discurso ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968 en su recepción pública*, Madrid: Soler.
- Roig López, Olga (2002) *La institución educativa española desde la postguerra hasta la transición. Iglesia y tecnología*, tesis, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Romero Tobar, L. (1998) "La génesis del realismo y la novela de tesis", en García de la Concha, Víctor, *Historia de la literatura española, El siglo XIX*, vol. II, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 410-435.
- Roth, Philip (2003) *El oficio: un escritor, sus colegas y sus obras*, Barcelona: Seix Barral.
- Roy, Joaquín (2000) "Teoría y práctica del periodismo de Camilo José Cela", en *Periodismo y ensayo: de Colón al 'Boom'*, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 123-130.
- Rozan, Charles (1901) *Locuciones, proverbios, dichos y frases indispensables en la buena conversación*, Madrid: Idamor Moreno.
- Said, Edward W. (1996) *Representaciones del intelectual*, Barcelona: Paidós.

- (2002) *Orientalismo*, Madrid: Debate.
- (2003) *El arte de leer*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- (2004) *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Debate.
- Salinas, Pedro (1988) *Defensa de la lectura*, Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara/Aguilar.
- Sánchez Salas, Gaspar (2004) *Cela, mi derecho a contar la verdad*, Barcelona: Belacqva.
- Santayana, George (1920) *Little essays drawn from the writings of George Santayana*, Freeport, NY: Books for Libraries Press.
- (1958) *La vida de la razón o Fases del progreso humano*, Buenos Aires: Nova.
- Sanz Villanueva, Santos (1972) *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- (1980) *Historia de la novela social española*, Madrid: Alambra.
- Sastre, Alfonso (2002) *Los intelectuales y la utopía*, Barcelona: Debate.
- Sbarbi y Osuna, José María (1980) *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos y las obras o fragmentos que expresamente tratan de ellos en nuestra lengua*, Apéndice, Madrid: Ediciones Atlas.
- Schiller, Friedrich (1990) *Guillermo Tell*, Madrid: Rialp.
- Schroers, Rolf (1982) *El intelectual y la política y otros ensayos*, Barcelona: Alfa.
- Sevilla, Ricardo (2000) “*Madera de boj. El modernismo de Cela*”, en ARENA, suplemento cultural de *Excélsior*, México, 2 de abril, año 2, tomo 2, número 61, pp. 6-7.
- Sinova, Justino (1989) *La censura de prensa durante el franquismo (1936-1951)*, Madrid: Espasa Calpe, Premio ex aequo Espasa-Mañana de Ensayo.
- (2006) *La censura de prensa durante el franquismo*, Barcelona: DeBolsillo, pp. 150-153.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (2006) “*Encuentros con Camilo José Cela II*”, en *Última hora*, 27 de julio.

- Spinoza, Baruch (1998) *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid: Alianza, introducción, traducción y notas de Vidal Peña.
- Steiner, George (1990) *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Madrid: Alianza editorial.
- (1995) “Una lectura bien hecha”, en *Vuelta*, vol. 19, núm. 229, diciembre, pp. 6-12.
- Suárez, Eugenio (2002) “El Cela celado”, en *El País*, 21 de enero.
- Sullà, Enric (comp.) (1998) *El canon literario*, Madrid: Arcos/Libros.
- Tario, Francisco (1989) *Equinoccio*, San Miguel de Allende: Cuadernos del Nigromante, prólogo de Salvador Espejo Solís (primera edición, 1946).
- Teillier, Jorge (1968) “Francis Jammes, poeta rústico”, en *Árbol de letras*, Santiago de Chile, núm. 5, p. 47.
- Tejeda, Armando G. (2008) “Comienza a revertir España la paradoja de la indigestión editorial y escasa lectura”, en *La Jornada*, Cultura, México, 1 de septiembre.
- The New York Times* (2006) “The Betrayal of Memory”, August 18.
- Todorov, Tzvetan (1991) *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*, Madrid: Siglo XXI.
- (2005) *Crítica de la crítica*, Barcelona: Paidós [*Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, París: Seuil, 1984].
- Toole, John Kennedy (1982) *La conjura de los necios*, Barcelona: Anagrama [A Confederacy of Dunces, 1980].
- Topolzky, Jerzy (1982) *Metodología de la historia*, Madrid: Cátedra.
- Tremlett, Giles (2004) “Spanish novelist spied for Franco’s regime Nobel laureate volunteered information on dissidents”, in *The Guardian*, Saturday 25, September.
- Umbral, Francisco (1984) “Una entrevista a Camilo José Cela antes del Nobel”, *El País*, Madrid, 27 de febrero.

- Umbral, Francisco (2002) *Cela, un cadáver exquisito: vida y obra*, Barcelona: Planeta, 3. ed., pp. 137-218.
- Unamuno, Miguel de (1912) "Prólogo a la edición castellana de la *Estética* de B. Croce", en *La lectura*, Madrid, año XII, tomo I, pp. 321-336.
- (1960) *Niebla*, Madrid: Aguilar, colección Crisol.
- (2008) "Literatura y literatos", en *Obras completas, IX, Ensayos, artículos y conferencias*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 514-519.
- Urbez, Luis (coord.) (1989) *Doce años de cultura española (1976-1987)*, Madrid: Ediciones Encuentro.
- Ussía, Alfonso (2009) "El padre Laburu", en *Tiempo*, sección Memoria en sepia, 6 de febrero.
- Valera, Juan (2004) *Correspondencia. 1876-1883*, vol. III, Madrid: Castalia.
- Valery, Paul (1944) *Variété. Leerte sur Mallarmé, Œuvres*, Paris: La Pléiade, t. 1.
- Valles Calatrava, José R., et al. (2002) *Diccionario de teoría de la narrativa*, Salobreña: Alhulia.
- Vallés, María Elena (2009) "Las cartas mallorquinas de Cela con el exilio", en *Diario de Mallorca*, sección Literatura, 8 de abril.
- Valls, Fernando (2002) "Cela, en sus artículos", en *El País*, 21 de enero.
- Vargas Llosa, Mario (1977) *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona: Seix Barral.
- (1978) *La orgía perpetua*, Barcelona: Bruguera.
- (2009) *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Madrid: Alfaguara.
- Vázquez Medel, Manuel Ángel (2003) "Prolegómenos para una teoría del emplazamiento", en *Discurso. Revista internacional de semiótica y teoría literaria*, núm. 16-17, 2002-2003, pp. 3-18.
- Villacorta, Juan Carlos (2009) "La divina bastarda", en *La Opinión de Zamora*, sección Opinión, 20 de mayo.
- Villán, Javier (1996) *Francisco Umbral: la escritura absoluta*, Madrid: Espasa Calpe.

- Villanueva, Darío (1991) "Crítica literaria y literatura española del siglo XX", en *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona: PPU, pp. 163-174.
- (1995) "La realidad de la autobiografía", en *Saber/Leer*, número 85, pp. 6-7.
- (2003) "Gonzalo Torrente Ballester: autobiografía y ficción", II Congreso sobre Torrente, Ferrol, 29-31 de enero.
- Villanueva, Darío y Santos Zas, Margarita (1997) *Cronología de la literatura española IV. Siglo XX (primera parte)*, Madrid: Cátedra.
- Villanueva, Tino (1988) *Tres poetas de posguerra: Celaya, Gonzalez y Caballero Bonald. Estudio y entrevistas*, London: Tamesis Books Ltd.
- Virgilio (2006) *Eneida*, México: UNAM, traducción de Rubén Bonifaz Nuño.
- Vonnegut, Kurt (1969) *Slaughterhouse-Five*, New York: Delacorte/Seymour Lawrence.
- Wasserman, Carol (1990) *Camilo José Cela y su trayectoria literaria*, Madrid: Playor.
- Ysàs, Pere (2004) *Disidencia y subversión. La lucha de régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*, Barcelona: Crítica.
- Zaid, Gabriel (1975) *Cómo leer en bicicleta*, Joaquín Mortiz: México.
- Zuleta, Emilia de (1966) *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid: Gredos.

Apéndice

Apéndice I
ANTOLOGÍA Y EDICIÓN COMENTADA
DE TEXTOS ENSAYÍSTICOS

SOBRE EL ESCRITOR, LA ESCRITURA Y EL LIBRO

1. "Divagación bordeando la estética" (1942), en *Santo y Seña*, Madrid, 15 de setiembre.
2. "Nuestro amigo el padre Feijoo" (1943), en *Ya*, Madrid, 5 de mayo.
3. "Notas a una postura" (1944), en *Arriba*, Madrid, 23 de diciembre.
4. "Idilios y fantasías" (1945) en *Arriba*, Madrid, 16 de enero.
5. "Otra vez Marruecos en nuestra literatura" (1945), en *Arriba*, Madrid, 25 de abril.
6. "Un libro de Cervantes" (1946), en *Arriba*, Madrid, 6 de octubre.
7. "Alguna ligera cualidad" (1949), en *Arriba*, 3 de junio.
8. "Bases para una posible cooperación intelectual" (1950), en *Boletín del Congreso de Cooperación Intelectual*, Madrid, 11 de octubre.
9. "La galera de la literatura" (1951), en *Ínsula*, Madrid, marzo.
10. "Cauteloso tiento para lo que pudiera tronar" (1960), en *Obras completas*, vol. 1, Barcelona: Destino.
11. "Nota sobre la herramienta literaria" (1962), en *Papeles de Son Armadans*, nº LXXII, marzo.
12. "Dos tendencias de la nueva literatura española" (1962), en *Papeles de Son Armadans*, nº LXXXIX, octubre.
13. "Última recapitulación [de *La colmena*]" (1962) en *Papeles de Son Armadans*, nº LXXXIX, octubre.

14. "El intelectual y la acción (Nota en torno a una situación histórica determinada: la Guerra Civil española)" (1967), en *Papeles de Son Armadans*, nº CXXX, enero.
15. "A los cuarenta y cinco años del *Ulises*" (1967) en *Papeles de Son Armadans*, nº CXXLI, diciembre.
16. "De algo, no de alguien" (1969) en *Papeles de Son Armadans*, nº CLIV, enero.
17. "Primero, *naide*; después, Cervantes, y después, todos los demás" (1979) en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona: Argos Vergara, octubre, pp. 315-318.

SOBRE LAS ARTES DE NOVELAR

18. "Sobre el concepto de novela" (1943), en *Haz*, Madrid, febrero, con el título "Algunas notas en torno al concepto de novela".
19. "*Bang-Go-Koo*" (1943), en *Informaciones*, Madrid, 17 de setiembre.
20. "Estética de la novela en Miguel de Unamuno" (1943) *Arriba*, Madrid, 20 y 27 mayo, con el título *Estética de la novela contemporánea*, I. Miguel de Unamuno.
21. "Viejos personajes eternos" (1944), en *Arriba*, Madrid, 24 de setiembre.
22. "*Los colegiales de san Marcos*" (1944), en *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de noviembre.
23. "A vueltas con la novela" (1947), en *Ínsula*, Madrid, 15 de mayo.
24. "*El Duero venía loco*, de Segismundo Luengo" (1948), *Biosca*, Madrid, prólogo, mayo.
25. "Nota a la primera edición" (1951), en *La colmena*, Buenos Aires: Emecé, pp. 9-14.

26. "Sobre las artes de novelar" (1952), en *Correo literario*, Madrid, 1 de mayo.
27. "Prólogo a Mrs. Caldwell habla con su hijo. Algunas palabras al que leyere" (1953), en *Mrs. Caldwell*, Barcelona: Destino.
28. "Tobogán de hambrientos (prólogo a una novela que así se llama)" (1962), en *Tobogán de hambrientos*, Barcelona: Noguer, abril.
29. "La comba de la novela" (1965), en *Papeles de Son Armadans*, nº CXVII, diciembre.
30. "Palabras para un simposio de novela" (1979) en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona: Argos Vergara, octubre, pp. 26-34.
31. "Nota a la cuarta edición [de *La colmena*]" (1969), Madrid: Destino, 9-15.

SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

32. "Sobre el concepto de la crítica de libros" (1943), en *Haz*, Madrid, marzo, con el título "Algunas notas en torno al concepto de novela".
33. "Breve anticipo" (1944), en *Juventud*, Madrid, 28 de marzo, bajo el epígrafe *Divagaciones literarias* común a los artículos que siguen inmediatamente, hasta el titulado "La crítica no exclusiva".
34. "Se empieza hablando de la crítica" (1944), en *Juventud*, Madrid, 4 de abril.
35. "Se sigue con lo mismo" (1944), en *Juventud*, Madrid, 11 de abril.
36. "Función de la crítica" (1944), en *Juventud*, Madrid, 18 de abril.
37. "Las 'normas positivas' en el crítico" (1944), en *Juventud*, Madrid, 25 de abril.
38. "Las 'normas negativas' en el crítico" (1944), en *Juventud*, Madrid, 2 de mayo.
39. "La labor del crítico" (1944), en *Juventud*, Madrid, 9 mayo.

40. "La historia literaria y la crítica" (1944), en *Juventud*, Madrid, 30 mayo.
41. "Caracterización de los críticos 'exclusivos'" (1944), en *Juventud*, Madrid, 6 junio.
42. "La crítica no exclusiva" (1944), en *Juventud*, Madrid, 20 junio, bajo el epígrafe *Divagaciones literarias*, común a los artículos que anteceden inmediatamente, desde el titulado "Breve anticipo".

SOBRE LA LENGUA ESPAÑOLA

43. "Hacia una revalorización del idioma" (¿1944?).
44. "Carta a Fidel Castro" (1965), en *Papeles de Son Armadans*, nº CVIII, marzo.
45. "Las lenguas españolas" (1979) en *Los sueños vanos, los ángeles curiosos*, Barcelona: Argos Vergara, octubre, pp. 367-368.

Apéndice II

A partir del interés inicial en realizar una edición crítica de la obra ensayística de Camilo José Cela, se optó por realizar una aproximación a algunos de sus libros, a fin de reconocer las variables y las posibilidades y criterios para la fijación del texto. Dado que la mayor parte de los cambios se deben a erratas o variaciones de menor importancia, se consideró que podría ser un aporte más pertinente para la investigación celiana la edición comentada, teniendo en cuenta que la mayor parte de los artículos fueron revisados por el escritor para su fijación en la edición de sus obras completas. Con todo, damos cuenta de cuál fue el esfuerzo realizado en este sentido, a modo de orientación.

Mesa revuelta

- Cela, Camilo José (1945) Madrid: Ediciones de los Estudiantes Españoles, colección Sagitario, director de la colección Carlos María R. de Valcarcel.
- (1957) Madrid: Taurus, colección Persiles (2ª edición).
- (1965) Madrid: Alfaguara, colección Hombres, hechos e ideas (3ª edición).
- (1972) Madrid: Alfaguara, colección Hombres, hechos e ideas (4ª edición; 2ª edición Alfaguara).
- (1990) Barcelona: Ediciones Destino, Obras completas [OC], vol. 8, Mesa revuelta 1.

ARTÍCULOS A CONSIDERAR

1. La literatura y sus alrededores
 - a. Nuestro amigo el Padre Feijoo

- b. Glosa en loor de un compañero muerto
 - c. Sobre el concepto de la novela
 - d. Sobre el concepto de la crítica de libros
 - e. Notas a una postura
 - f. Idilios y fantasías
2. Incompleta divagación
- a. Breve anticipo
 - b. Se empieza hablando de la crítica
 - c. Se sigue con lo mismo
 - d. Función de la crítica
 - e. Las “normas positivas” en el crítico
 - f. Las “normas negativas” en el crítico
 - g. Labor del crítico
 - h. La historia literaria y la crítica
 - i. Caracterización del críticos “exclusivos”
 - j. La crítica no exclusiva

Se ven pequeñas diferencias en cuanto a los criterios editoriales, tipográficos, entre la 1ª y la 2ª edición. En los monosílabos *vio*, *fue* y *dio*, entre otros, se suprimió la tilde a partir de la edición de 1965.

LA LITERATURA Y SUS ALREDEDORES

Nuestro amigo el Padre Feijóo

1. madama irlandesa / Madama irlandesa (se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
2. ... ¿cuánto / ... ¿Cuánto (*Idem*, si bien en las OC aparece la forma ..., ¿cuánto)

3. siglo XVIII / siglo XVIII (se opta por las versalitas)
4. Ver *maturación* (por *maduración*, forma antigua)
5. su cuarto a espadas por el siete / su cuarto a espaldas por el siete (se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
6. en que para varios usos / en que varios usos (48/58; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
7. noble lengua latina / noble lengua (49/59; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
8. la Marca Trevisana. y después de ser presa. fugarse / la Marca Trevisana, y después de ser presa, fugarse (53/63)
9. para los aristotélicos / para los ristolélicos (53/64)

Glosa en loor de un compañero muerto

10. precisamente / previsamente (54/65)
11. sobre los cuerpos / sobre los cuerpos (55/66)
12. que aun / que aún (55/66)

Sobre el concepto de la novela

13. quién sabe si dinamita / quien sabe si dinamita (56/67, igual en ed. posteriores)
14. aun podía obtener / aún podía obtener (57/67, igual en ed. posteriores)
15. rodea a cada uno / rodea cada uno (57, igual en ed. posteriores/68; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
16. el Partido comunista formó con ánimo de deslumbrar al mundo occidental / el partido comunista formó con ánimo de deslumbrar al mundo, occidental (58, igual en ed. posteriores/69; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)

17. sino ni remotamente / sino remotamente (58, igual en ed. posteriores/69; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
18. al más insigne y al más universal / el más insigne y el más universal (58, igual en ed. posteriores/69; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
19. encontraremos la ligazón / encontraremos ligazón (58, igual en ed. posteriores/69; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)
20. ¿Y ésta otra? / ¿Y esta otra? (59, igual en ed. posteriores/70; se opta por la segunda forma, de acuerdo con las OC)

Sobre el concepto de la crítica de libros

21. propende o la diatriba o al ditirambo (60; en la edición de 1972 se ha corregido, propende o a la diatriba o al ditirambo; se opta por esta última a pesar de la fidelidad de las OC a la primera)
22. opiniones para todos los gustos / oponiones para todos los gustos (62, igual en ed. posteriores/73)
23. un juicio / un jicio (62, igual en ed. posteriores/73)

Notas a una postura

24. Porque [...] ¿podemos sonreír / ¿Por qué (63, igual en ed. posteriores/75; se opta por la primera forma, de acuerdo con las OC)

Idilios y fantasías

25. Idilios y fantasmas / Idilios y fantasías (90, corrección manuscrita del autor, se repite el error en la edición de 1965/111, igual en la edición de 1972)

INCOMPLETA DIVAGACIÓN

Breve anticipo

26. hace fructifiacr / hace fructificar (140/173, igual en ed. posteriores)
27. se me aclararan un poco / se me aclaran un poco (141, igual en ed. posteriores/175)
28. el Extranjero / el extranjero (142, igual en ed. posteriores/175)
29. por qué creo que no es sólo la Crítica / porqué creo que no es sólo la Crítica (142, igual en ed. posteriores/176)

Se empieza hablando de la crítica

30. por tanta digresión / por tanta disgresión (144, igual en ed. de 1965/178, igual en ed. de 1972)
31. Ver la escritura de Dostoiewski (145) y Dostoievski (53, igual en ed. posteriores, en ambas páginas)
32. sino cómo esos mismos géneros / sino como esos mismos géneros (145, igual en ed. posteriores/179)
33. que lo que hay es que hacer / que lo que haya que hacer (145, igual en ed. posteriores/179)

Se sigue con lo mismo

34. donde no debieran ni pisar / donde no debieron pisar (146, igual en ed. post./181)
35. ser objetivo / ser objeto (147, igual en ed. posteriores/182)
36. llamémosla / llamómosla (147, igual en ed. posteriores/182)
37. quien precise vagorosos / quien precisa vigorosos (148, igual en ed. post./182)

Función de la crítica

38. –traté de aclarar en nuestro II– (148, igual en ed. post./en la 2ª edición no aparece)
39. trastocaión de términos / trastocación de términos (148/185; en las restantes ediciones, trastrocación, por la que se debe optar)
40. al lector el primer día / al lector (149, igual en ed. posteriores/186)
41. esas normas / esas norma (150, igual en ed. posteriores/187)

Las “normas positivas” en el crítico

42. en lo que el día anterior había enunciado / en lo que ya había enunciado (151, igual en ed. posteriores/189)
43. mi pensamiento / ni pensamiento (152, igual en ed. posteriores/189)
44. ese don de los humanos / es don de los humanos (152, igual en ed. posteriores/190)
45. la inteligencia: que discurriendo mucho y bien / la inteligencia; que discurriendo mucho y se puede (152, igual en ed. posteriores/190)
46. conozco de pasmosos ejemplos / conozco pasmosos ejemplos (153, igual en ed. posteriores/190)

Las “normas negativas” en el crítico

47. daba / deba (153, igual en ed. posteriores/193)
48. quita perspectiva / quita perspectivas (153, igual en ed. posteriores/193)
49. enmarcándalos / enmarcándolos (153/193, igual en ed. posteriores)
50. hacer que nos parezca / hacer que os parezca (153, igual en ed. posteriores/193)

51. que aquéllo o que lo otro / que aquello o que lo otro (154, igual en ed. post./194)

Labor del crítico

52. De mis artículos IV, V y VI, cabe colegir / De mis artículos, cabe colegir (156, igual en ed. posteriores/197)
53. holgazanerías / holgazarenrías (156, igual en ed. posteriores/197)

La historia literaria y la crítica

54. errores de bulto / errores a bulto (159, igual en ed. posteriores/200)

Caracterización de los críticos "exclusivos"

55. Nietzsche (161/203, igual en la edición de 1965, corregida en la versión de 1972, Nietzsche)
56. la relatividad es fruta del tiempo / la relatividad es fruto del tiempo (162, igual en ed. posteriores/204)

La crítica no exclusiva

57. a quienes puede aludir / a quiénes puede aludir (164, igual en ed. posteriores/206, pero debe optarse por esta última)

Cajón de sastre

Cela, Camilo José (1957) Madrid: Ediciones Cid, colección Altor.

——— (1965) Madrid: Alfaguara, colección Hombres, hechos e ideas (2ª edición).

——— (1970) Madrid: Alfaguara, colección Hombres, hechos e ideas (3^a edición; 2^a edición Alfaguara).

——— (1989) Barcelona: Plaza y Janés.

Artículos a tomar en cuenta

1. Calendario de la madrugada
 - a. Esa ventana abierta sobre cualquier paisaje
2. La rueda de los días
 - a. Escrito el día de Santiago
 - b. En busca de una inmensa soledad
3. El reloj de los hechos
 - a. Sobre el oficio de escritor
4. Elogio del mirón
5. Los libros de viaje
6. Entendimiento y exaltación
7. Exprés con leche y recado de escribir

CALENDARIO DE LA MADRUGADA

Esa ventana abierta sobre cualquier paisaje

1. quizás equivocadamente/ quizás, equivocadamente (33, igual en ed. posteriores/35)
2. el “Claro de luna” que toca el yanqui, la “Guía comercial” / el Claro de luna que toca el yanqui, la Guía comercial (39/42, igual en ed. posteriores, se prefiere esta última opción)
3. “Cuando sea de noche... sin latido”. / Cuando sea de noche... sin latido. (39-40/42-43, igual en ed. posteriores)

Las notas, excepto cuando se indique, remiten a las diferencias encontradas entre la 1ª (y ss) y la 4ª edición, 1989. Se opta preferentemente por las primeras ediciones.

La rueda de los días

Escrito el día de Santiago

4. el silbo triste y armonioso / el silbo triste armonioso
5. al vecino y sintiéndose feliz / al vecino sintiéndose feliz
6. repican / replican

En busca de una inmensa soledad

7. aunque el reloj marcare / aunque el reloj marcase
8. Porque, ¿quién le pone / Porque ¿quién le pone

El reloj de los hechos

Sobre el oficio de escritor

9. a su tiempo / a tiempo
10. "por ahí debes marchar" (1ª edición) / por ahí debes marchar
11. ultimo monasterio (ed. 1970) / último monasterio
12. "mea culpa" (1ª edición) / mea culpa

