

ANUARIO DE ESTUDIOS CELIANOS 2014/15

ANUARIO DE ESTUDIOS CELIANOS 2014-15

UCJC
CÁTEDRA CAMILO JOSÉ CELA
DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

En colaboración con:
FUNDACIÓN CAMILO JOSÉ CELA
FUNDACIÓN FELIPE SEGOVIA
FUNDACIÓN UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Comité de dirección

Director: Adolfo Sotelo Vázquez (Cátedra Camilo José Cela de UCJC)

Coordinadora: Rosa María González Vivas (Cátedras Extraordinarias de UCJC)

Redacción: Fundación Camilo José Cela / Universidad Camilo José Cela

Comité asesor

Nieves Segovia (Presidenta de la Institución Educativa SEK)

Samuel Martín Barbero (Rector de UCJC)

Javier Sierra Sánchez (Vicerrector Académico de UCJC)

Covadonga Rodríguez (Fundación Camilo José Cela)

Comité científico

Germán Gullón – Universiteit van Amsterdam

David Henn – University College London

Gonzalo Navajas – Universidad de Irvine

Luis Iglesias Feijoo – Universidad de Santiago de Compostela

José M^a Paz Gago – Universidade da Coruña

Ana María Plata Tasende – Instituto Rosalía de Castro. Santiago de Compostela

Olivia Rodríguez González – Universidade da Coruña

Gonzalo Sobejano – Columbia University. New York

Dolores Troncoso – Universidade de Vigo

Jorge Urrutia – Universidad Carlos III de Madrid

Darío Villanueva Prieto – Real Academia Española / Universidad de Santiago de Compostela

© de cada capítulo, su autor.

© Universidad Camilo José Cela

Primera edición: 2016

Edita:

Universidad Camilo José Cela

Castillo de Alarcón, 49

Villafranca del Castillo

28692 Madrid

Tel.: 91 815 31 31

ucjc@ucjc.edu

www.ucjc.edu

ISBN: 978-84-95891-60-0

Depósito legal: M-16631-2010

Imprime: Albatros Comunicación, S.L.

Quedan rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

PÓRTICO

El presente número doble (2014-2015) del *Anuario de Estudios Celianos* se articula excepcionalmente en dos apartados: Ensayos y Artículos y los Anexos en los que se recogen los textos ganadores del VI y VII Premio de relatos Camilo José Cela para jóvenes. Una revista de vuelo universitario quiere estar también vinculada a la creación literaria que realizan las nuevas generaciones.

Los ensayos y artículos que ven la luz son de propósito, naturaleza y metodologías diversas. El que firma Tomás Cavanna, excelente escritor, tiene como trasfondo el íntimo conocimiento de las andanzas de Camilo José Cela en los últimos años de su vida, y como propósito describir las concomitancias de César González Ruano y CJC. Ángel Hernández, quien acaba de concluir una apasionante tesis doctoral sobre el autor de *La colmena*, indaga en la presencia de la homosexualidad en la obra de Cela. Mireia Moreno Ruiz, que está trabajando en una tesis doctoral sobre Cela y los apuntes carpetovetónicos, nos ofrece un cuidado adelanto de sus investigaciones. El ensayo de José Prieto Marugán nos acerca a un aspecto importante y no estudiado de la novelística celiana: su relación con la música. Y finalmente, María Isabel Rovira Martínez de Contrasta, que está ultimando su tesis doctoral sobre los aprendizajes del joven Pérez Galdós, vuelca todos sus conocimientos de crítica literaria en un acercamiento entre una de las obras maestras de la narrativa norteamericana del siglo XX, *Mientras agonizo* de William Faulkner y la segunda novela de CJC, *Pabellón de reposo*.

El director del *Anuario de Estudios Celianos* se siente muy satisfecho de estas colaboraciones, que van a iluminar la personalidad y la obra de Camilo José Cela al borde del centenario de su nacimiento que, a buen seguro, aportará nuevos y originales documentos y estudios. Por último, quiero agradecer al profesor David A. Jiménez Torres su excelente trabajo al cuidado editorial del presente número del *Anuario*.

Madrid, marzo de 2016

ÍNDICE

ENSAYOS Y ARTICULOS

EL BAR DE CRISANTITO, EL PENDOLISTA.

Concomitancias entre César González-Ruano y Camilo José Cela.

Tomás Cavanna Benet 9

CELA Y LA HOMOSEXUALIDAD

La homosexualidad como opción sexual, a través de los testimonios y la obra literaria de don Camilo

Ángel Hernández Expósito 37

LOS APUNTES CARPETOVETÓNICOS DE EL GALLEGO Y SU CUADRILLA Y DE LAS HISTORIAS DE ESPAÑA I Y II. Una visión de la realidad española.

Mireia Moreno Ruiz 53

LA MÚSICA EN LAS NOVELAS DE CAMILO JOSÉ CELA

José Prieto Marugán 125

HIPERTEXTUALIDAD Y PARALELISMOS LITERARIOS ENTRE *MIENTRAS AGONIZO* (1930) Y *PABELLÓN DE REPOSO* (1943)

María Isabel Rovira Martínez de Contrasta 169

ANEXO: VI PREMIO DE RELATOS C.J.C. PARA JÓVENES

Primer premio Bachillerato: *Los gatos que bebían café*

Miguel Ángel García Torres 191

Segundo premio: Bachillerato *Carretera 54*

Andrea Pié Fernández 197

Segundo premio: Bachillerato *Querida monotonía*

Miguel Angel Pollino Sánchez 201

Primer premio estudiantes universitarios: *Lágrimas Negras*

Roseta Claudia Álvarez Roig 205

Segundo premio estudiantes universitarios: *Casi todos los martes llueve*

Covadonga Puente Rodríguez 209

ANEXO: VII PREMIO DE RELATOS C.J.C. PARA JÓVENES

Primer premio Bachillerato: *Blanco*

Lucía Ruíz Vila 223

Segundo premio Bachillerato: *Que empiece la función*

Sara Molina León 229

Segundo premio Bachillerato: *O al revés, quizá*

Beatriz Cuellar González 233

Primer premio estudiantes universitarios: *No tiene porqué ser un buen día. Sobre la inabarcable sombra de la felicidad humana*

Luis Periañez Llorente 237

Segundo premio estudiantes universitarios: *Trance*

Gerard Oliver Inglés 241

ENSAYOS Y ARTICULOS



Camilo José Cela con su madre. 1916

EL BAR DE CRISANTITO, EL PENDOLISTA Concomitancias entre César González-Ruano y Camilo José Cela

Tomás Cavanna Benet

Resumen

Este artículo realiza una comparación entre las obras y las vidas de César González-Ruano y Camilo José Cela. Se analizan la relación entre ambos escritores y similitudes tanto de estilo como de su postura política, sus hábitos de trabajo, su relación con el dinero y más. Se hace especial hincapié en la relación de ambos escritores con el periodismo y con el género del artículo literario. También se aborda la mediación entre ambos de la figura de Francisco Umbral los azares de su fama posterior.

Palabras clave

Camilo José Cela, César González-Ruano, periodismo, literatura, Francisco Umbral

Abstract

This article compares the lives and works of César González-Ruano and Camilo José Cela. It discusses, among other features, the relationship between both authors and the similarities that are present among their literary styles and their political leanings, their work habits, their relationship with money and more. Particular attention is devoted to the relationship that both authors had with journalism and with the literary article as a genre. Lastly, the mediation that Francisco Umbral exercised between both figures is addressed, as are the varying fortunes of their legacies.

Keywords

Camilo José Cela, César González-Ruano, journalism, literature, Francisco Umbral

“Crisantito, el del bar, que tenía una letra inglesa que era una divinidad, fue el que perdió a la pobre Celedonia, la chacha de Perico, el niño tonto y entre epiléptico y llorón de los señores de Quevedo (don Federico)”. Así comienza un disparatado cuento firmado por Camilo José Cela, que iba a publicarse en el diario madrileño *La Tarde* el 20 de noviembre de 1948 pero que, por resultar “tan celiano y a lo vivo”, lo tachó la censura, y no pudo leerse hasta tres lustros más tarde, recogido en la *Obra Completa* del escritor (II-329-331), que editó la barcelonesa *Destino* a partir de 1962.

Nadie pudo imaginarse entonces que, pese al gran parecido con su progenitor, Crisantito era en realidad un personaje adoptado por Cela, ya que su verdadero padre biológico fue César González-Ruano, el más notable articulista de todo el siglo XX español, y también el más enlodado desde que, en 2013, la editorial Anagrama contrató a dos ensayistas sin escrúpulos (*El marqués y la esvástica*) para que rastrearán en los archivos de la Gestapo, buscando todo aquello que pudiera inculpar a Ruano por sus turbios antecedentes en Roma, Berlín y el París ocupado, durante los años del nazismo. No encontraron lo que buscaban, pero hay que roer un tarugo de cientos de páginas incomedibles hasta comprobar, al final del epílogo, que admiten su fracaso. ¿Y entonces? Pues como el libro era por encargo no queda otra que esparcir una basura que ya estaba pagada.

El propio Cela admitió, muchos años más tarde, que el verdadero padre de aquel pendolista “truchimán y sin conciencia” era otro: “Fue a verme Ruano y me debió encontrar tan mal, que me dijo: -No te preocupes yo te escribiré el artículo de *La Tarde* y se lo llevaré a Víctor de tu parte”. Víctor claro es, era Víctor de la Serna. César me escribió *El bar de Crisantito, el pendolista* y le salió tan celiano y a lo vivo que lo tachó la Censura. Si se lee con calma quizá se pueda descubrir que no es mío; lo que pasa es que con calma casi nunca se lee la literatura. Del periódico me mandaron la galerada, la guardé con cuidado y bien pegadita en un papel, se me olvidó la anécdota y, cuando fue hora de preparar la *Obra Completa* la incluí sin mayores dudas y miramientos. De la piña me advirtió Rafael de Penagos, muy leal compañero y puntual lector de Ruano y mío” (“No es mío”, *ABC*, Madrid, 23 julio 1980).

El lento transcurrir del calendario celiano queda en evidencia por los 32 años que mediaron desde que Ruano escribió el cuento (1948) hasta que Cela, presionado por Penagos, reconoció quién fue su verdadero padre (1980). Es más, dado que Ruano falleció en 1965, el “vecino y amigo, compadre y compañero del escritor muerto”, no aprovechó tan solemne ocasión para expresar su agradecimiento al caritativo suplantador, y dejó que siguieran corriendo los años, sin aceptar rectificación alguna, hasta que le dieron el primer aviso.¹

¹ Camilo José Cela, “En la muerte de César González-Ruano”, *Papeles de Son Armadans* n.º. CXVIII, enero de 1966.

Un olvido lo tiene cualquiera, cierto; en el Cela primerizo abundan, aunque siempre sin mala intención: Eugenio Suárez recuerda en sus memorias que, cuando en 1992 Cela comenzó a escribir las suyas, “me tomé la libertad de enviarle una carta recordándole que, si pensaba aludir a aquellos tiempos, tuviese en cuenta y tratase con la delicadeza que merecía a Juan Aparicio por haberle proporcionado aquel ganapán”.² Aparicio fue el director general de Prensa que, entre otras prebendas, nombró a Cela para el puesto de censor que acababa de dejar vacante el propio Eugenio Suárez, al apiadarse ambos de aquel escritor enfermo, “un delgadísimo sujeto, con una enorme cabeza, que parecía una cerilla yacente”. También en aquella ocasión Cela reprodujo lo más esencial de la carta que le había enviado Suárez, saldando una deuda por la que, a partir de entonces, tuvo que pagar unos abultados intereses de demora.

En el caso de *Crisantito*, por orgullo o cabezonería, Cela se empeñó en darle sus apellidos, aprovechando la impunidad que le confería haber sido ungido con el premio Nobel para incorporarlo, como propio, a una edición de *Austral* que vio la luz en 1994.³ Hay quien afirma que Camilo se sintió identificado con Crisantito (limitando las explicaciones a que ambos tenían en común la letra inglesa), pero se trata de una anécdota poco creíble, pues se localiza en el transcurso de una visita de Ruano a la casa de Cebreros donde Cela pasó algún verano, pero las fechas no coinciden.⁴

El mayor sabio que ha existido en asuntos celianos, don Fernando Huarte Morton, dispuso cualquier duda al datar con meridiana precisión la fecha en la que iba a publicarse el cuento, la de su incorporación a libro, y cuando se publicó el “no es mío” de *ABC*.⁵ Por su parte, el propio César González Ruano localiza su visita a Cebreros “hacia fin de febrero o muy al principio de marzo” de aquel año 48, nueve meses justos antes del nacimiento de Crisantito.⁶ También aporta el dato de que pasó mucho frío, regresando a Madrid enfermo y con una fiebre muy alta, por lo que renunció a buscar allí una casa de temporada.

Francisco Umbral, que murió por mordedura de serpiente en mayo del 2007, publicó tras la muerte de Cela un libro ponzoñoso sobre “el ser glorioso que he tratado más de cerca” (¡qué no le haría al más infame!), en el que se refiere también a este episodio, con más errores de lo razonable, pero con una conclusión interesante: “Camilo andaba por la casa [se refiere a Ríos Rosas 54] con batín a cuadros, fiel a su modelo, que ya he

² Eugenio Suárez, *Caso Cerrado*, Oberon, Grupo Anaya, Madrid, 2005, pp. 113-116.

³ Camilo José Cela, *La dama pájara*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 138-139.

⁴ Félix de González García, *Andanzas de Camilo José Cela: Cebreros, 1947-1950*, Huerga y Fierro editores, Madrid, 2005, pp. 101-103.

⁵ Fernando Huarte Morton, “Vocación y oficio de escritor en Camilo José Cela”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, nº XXXVI, pp. 16-17.

⁶ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, Tebas, Madrid, 1979, p. 611.

comentado, de escritor inglés, aunque luego, hacia fuera, hacía todo lo contrario. Ruano vendía Matisse falsos que le fabricaba Viola y Camilo vendía artículos falsos que le había hecho César: -Anda, César, que a ti no te cuesta nada. Tengo que entregar el artículo del *Arriba* y no me queda tiempo de hacerlo. La verdad es que Cela no encontró con facilidad la fórmula para sus artículos. Uno de los que le fabricaba Ruano resultó tan celiano que Juan Aparicio dijo: Esta vez Camilón se ha pasado. Esto no lo publico”⁷

Sabemos que Crisantito nació en noviembre de 1948 y que los Cela no se mudaron a la casa de Ríos Rosas, 54 hasta los primeros meses del '49; también que el artículo era para *La Tarde* y no para *Arriba* y, desde luego, que la suplantación no fue por capricho, sino por baja temporal... pero todo eso resulta accesorio ante la gran verdad que se publica a renglón seguido: “CJC envidiaba secretamente la facilidad de César para el género”.

Todos los expertos coinciden en destacar la portentosa habilidad de Ruano para un género que se había iniciado con Ramón Gómez de la Serna y que pasó a denominarse “literatura de periódico”; el propio González-Ruano explica el nacimiento del articulismo como una necesidad para los escritores de su tiempo: “La literatura en sí, la “literatura puta”, era antes de nosotros una profesión de hambre [...] Nosotros, sin ponernos de acuerdo, no quisimos la miseria. No nos gustaba. Y la literatura, por primera vez, bajó al periódico por necesidad económica, y no queriendo renunciar a sus mensajes y a su destino, a sus derechos y esperanzas, subió el periódico casi casi hasta su altura natural”⁸

Ruano calcula por encima de 20.000 los artículos que escribió a lo largo de su vida,⁹ más de cincuenta artículos por mes en sus mejores etapas: “Nunca tuve otro ingreso, ni jamás ayudas indirectas o gangas [...] y esto fue bajando a torear a las platinas, cogiendo los cuernos al toro en las redacciones, pero sin caer nunca de bruces en su infierno interior, sin dejarme engañar por esa equivocada economía del sueldo seguro”¹⁰

Leer su última pieza, publicada en la tercera de *ABC* el mismo día de su muerte, 15 de diciembre de 1965, pone la piel de gallina al más insensible. Se titula *La costumbre*, práctica sobre la que el autor afirma haber escrito mucho, y que define como escaso aprecio por la novedad, ensalzando los beneficios de la monotonía y repudiando al desorden en cualquiera de sus manifestaciones. Escribe (“en estos días, ya largos, dolientes y desdichados, que más mal que bien voy pasando, sin seguridad de que los pase”) debilitado por un cáncer en fase terminal, lo que le obligaba a sufrir grandes

⁷ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, Planeta, Barcelona, 2002, pp. 35-36.

⁸ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, p.337.

⁹ Manuel Alcántara, en su prólogo para *Mi medio siglo se confiesa a medias*, incrementa la cifra hasta 30.000, p. 15.

¹⁰ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.338.

penalizaciones para, siquiera, darse la vuelta en la cama, y con la necesidad de sujetar la mano de escribir con la otra (trance por el que también vi pasar a Camilo José Cela).¹¹ Y lo que así escribe no puede ser ni más sincero, ni más cierto: “Con un esfuerzo tan ridículo como casi heroico, logro escribir cada mañana un artículo, primero porque económicamente me es necesario, pero más aún porque comprendo que si no puedo vencerme y hacerlo se me apoderaría una tristeza cuyas consecuencias moralmente serían terribles y me acercaría a una muerte segura, al tener constancia, con la dimensión de una costumbre, de mi inutilidad absoluta”.

A modo de colofón, el último párrafo de este artículo, las últimas palabras que escribió con una pluma tan cansada como la mano (las manos) que la hacía avanzar entre el blanco abrasador de la cuartilla número veinte mil, le salió simplemente redondo: “Voy creyendo firmemente que todo reside en la costumbre. Y que, muchas veces, la muerte puede consistir en ir perdiendo la costumbre de vivir”.

-“Está pasado. Es un cursi”-.

Según Umbral eso es lo que pensaba Cela de Ruano, pero tampoco hay que creerle a pie juntillas. En esa misma página y con la misma contundencia, asegura que “en el entierro de César no estaba Camilo, que se encontraría en Mallorca o en América”, y también que Cela no escribió nada a la muerte de Ruano.¹² No es cierto ni lo uno, ni lo otro. El número CXVIII de la revista *Papeles de Son Armadans*, correspondiente a enero de 1966, se abre con un editorial de su director, Camilo José Cela, titulado *En la muerte de César González Ruano*, al que el autor considera “el Larra de nuestros días y el singular poeta de lo mínimo, lo apresurado y lo cotidiano”. También confiesa a sus lectores que el agobio de la muerte, al otro lado del panderete, le había impedido dormir la siesta aquella tarde, hasta que sonó el teléfono dándole la noticia: “Me pongo el traje y voy”, respondió.

En aquel editorial Cela decía también algo premonitorio: “Sobre su cadáver se abre la caja sin fondo de los tópicos gratuitos, de los lugares revueltos (el caso es confundir) con las mil leches de la anécdota, eso que jamás importa”. Umbral no se empanaba, ni se documentaba: basta con echarle un ojo al listado de asistentes a la casa mortuoria que publicó *ABC* al dar noticia del escritor que había fallecido “con la pluma en la mano”. Figura Cela, pero no Umbral, que por entonces era un don nadie. Alguien con más pesquis, y más próximo a Cela, habría captado lo mucho que le impresionó la imagen del cadáver de su amigo tendido en el suelo y amortajado con una sábana por

¹¹ Lo cuenta Manuel Alcántara en la presentación de la edición de *Mi medio siglo se confiesa a medias*.

¹² Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p.76.

expresa voluntad suya: "Al menos nadie me podrá discutir la condición de fantasma". Ante la estremecedora imagen del cadáver de su amigo, Camilo comenzó a discurrir sobre sus propias disposiciones testamentarias, un disparate cuya última versión me fue encomendado en nota manuscrita (que aún conservo), que tuve que leer en su presencia y que, he de reconocerlo, incumplí deslealmente de la a, a la zeta, más que nada para evitar el presidio.

Esbozada esta nueva semejanza entre los dos autores, y sin necesidad de continuar insistiendo en la maestría de Ruano para escribir literatura de periódico, hay que volver inevitablemente a Umbral, y su afirmación de que a Cela el género no acabó de irle nunca y que esa era una de sus pequeñas frustraciones: "Cela no enganchó nunca por demasiado literario, por demasiado original o por demasiado banal. El artículo es banalidad, pero lo vano y lo vano, con be y con uve, han de esconder una acidez de verdad, una miel de revelación que Cela nunca puso". Añade que Cela no amaba a sus personajes ("por eso se le mueren enseguida"), y que tampoco amaba a su público, ni se acercaba a la entrañabilidad del pueblo, porque "en los artículos de Cela no hay una progresión emocional, sino una losa de palabras en latín y castellano viejo, más algún chiste erótico, porno o disolvente". Y deja lo más ácido para el final: "Aparte defectos de forma, los artículos de Camilo presentan esta deficiencia emocional que requiere el lector de periódico, que no tiene tiempo más que para los impactos: el impacto del gol, el impacto del KO, el impacto del fusilamiento, el impacto de un artículo corto, violento y sentimental, como su propia vida".¹³

Sin necesidad de ser tan cáustico, parece cierta la opinión generalizada de que, entre estos tres mosqueteros de pluma y espada, el más brillante, el rey sol, fue González-Ruano, seguido a considerable distancia por Umbral, y dejando para Cela el vagón de cola. El propio Fernando Huarte admite que, pese a la abundancia de material producido, la carrera de Cela como articulista no tuvo la necesaria continuidad: "Como consecuencia de escribir el autor en la revista *Papeles de Son Armadans*, disminuyó mucho la colaboración de otros tiempos en periódicos y revistas"¹⁴.

Crítico tan autorizado y favorable como el profesor Adolfo Sotelo Vázquez sale en defensa del Cela articulista, pero derivando la atención hacia determinados aspectos colaterales a la esencia misma del artículo, como su actitud frente a la literatura, su estética y su poética, concluyendo que "su talento de articulista se funde con sus que-rencias viajeras, su innata habilidad para la observación del mundo en torno, sus dotes de conversador y su maestría en el manejo de la fábula breve".¹⁵

¹³ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p.78.

¹⁴ Fernando Huarte Morton, "Vocación y oficio de escritor en Camilo José Cela", p. 18.

¹⁵ Adolfo Sotelo Vázquez, *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2008, p. 38.

Todos estos valores destacados por el profesor Sotelo auguran una permanencia en el tiempo, y por ello recomienda que los artículos de Cela que aún continúan dispersos se coleccionen debidamente. Pero esos mismos valores señalan como destinatario a un público minoritario (también *Papeles de Son Armadans* fue una revista para minorías), mientras que el propio González-Ruano, al tiempo que presumía de ir a la cabeza entre los del oficio, afirmaba que el éxito dependía de que los artículos fueran menos sesudos y al gusto de casi todos: "Una discreta aplicación de elementos de cultura, una participación grande de valores de la invención poética y un como gusto hacia las formas melancólicas que combinan bien con el interés periodístico, con la amenidad que exigía el gran público y aún con las imposiciones de la actualidad realista y vulgar que yo sólo no rechazaba, sino que procuraba cuantas veces podía".

Cuando Cela trata de ajustarse a la fórmula de Ruano (sobre todo a partir del incremento de la demanda que siguió a la concesión del premio Nobel), no le termina de salir, y puede que Umbral atinara al afirmar que Cela no lograba cautivar al lector de periódicos. Umbral sí que lo consiguió, porque tenía un talento natural enorme y porque supo aplicar a rajatabla la fórmula de su maestro: "Para mí (la muerte de Ruano) era la pérdida de un padre, el hombre que me enseñó a hacer el artículo y a ganarme la vida, y encima me pagaba el café".¹⁶

Me consta que Cela lo sabía; apreciaba tanto a Umbral como había apreciado a González-Ruano, y también le valoraba en grado sumo. Bastarán dos ejemplos que puedo certificar personalmente. Durante los doce años que la Academia Sueca se dirigió a Cela, como ganador del Nobel, para consultarle sobre qué nombres proponía para la edición correspondiente, únicamente respondió en dos ocasiones, la primera pidiendo el premio para Pere Gimferrer, y la segunda para Francisco Umbral; en los archivos de la Fundación CJC correspondientes a la correspondencia del que fue su presidente fundador, se encuentran copias de estas cartas.

El segundo lo presencié en primera persona, pero quien no me crea puede consultar el *ABC* del 19 de julio de 1996 (fotografía en páginas de huecograbado, e información en pág. 51). El día anterior Umbral había impartido una conferencia en la Fundación de Iria Flavia a la que asistió el propio Camilo, pese a encontrarse muy fatigado y con algo de fiebre. Tan pronto como Umbral acabó su intervención, y pese a que estaba previsto un almuerzo de clausura, Cela se retiró a sus habitaciones y tuve yo que sentarme en el restaurante junto a Umbral, que tenía enfrente a una joven y guapa corresponsal de *ABC*, Carmen de Alvear, a quien el escritor colmó de miradas y requiebros, únicamente

¹⁶ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p.75.

interrumpidos a cada bocado para meterse con Juan Benet, porque se había enterado de que yo era su sobrino.

Con los postres aún por servir, la corresponsal dijo que tenía que retirarse para enviar al periódico la crónica de la conferencia. “Tú no te vas -le dijo entonces Umbral- te voy a dictar mi crónica, para que te quedes, con la condición de que la publiques íntegra”. Ella tiró de libreta y bolígrafo, escribiendo a toda velocidad lo que Umbral le iba dictando de corrido, sin titubeo ni pausa alguna, hasta completar un artículo cuya extensión ocupaba, con precisión de tipógrafo, una columna de ABC...

Quien se levantó entonces fui yo, un poco harto de aguantar las pullas de Umbral, al tiempo que apabullado por la facilidad con la que, en menos de cinco minutos y de viva voz, había dictado un artículo que en mi modesta opinión le salió redondo. Arriesgándome a despertar a Camilo de una de sus famosas siestas de pijama, padre nuestro y orinal, me colé directamente en su cuarto para contarle, admirado, sobre la facilidad de su amigo. “Ya lo sabía -me replicó- para eso nadie tiene ni su maestría ni su talento, pena que con las novelas sea distinto. Llama de mi parte al director de ABC, dile que cuente lo que ha ocurrido, que explique que Paco lo ha hecho para volver a colaborar con el periódico y que publique la crónica, tal cual, firmada con su nombre”. Y así se hizo.

Umbral era imprevisible, Camilo todo lo contrario, y su manera de entender la amistad bien distinta, pero ambos eran grandes literatos, que pensaban, vivían y actuaban como literatos las 24 horas de cada día; creo que era únicamente esta actitud la que les mantuvo unidos cuando ambos vivían, sorteando cualquier zancadilla, y también que sólo este nexo justificaría, a ojos de Camilo, los continuos cambios de criterio de Umbral, que a moro muerto decía que “Cela no amaba a sus personajes”, aunque mientras este vivió quienes lo decían eran otros, a los que él negaba: “Alguien escribió una vez que “Cela no ama a sus personajes”. Los ama demasiado y por eso los maltrata, como el niño a sus muñecos”.¹⁷

En Umbral, Cela estimaba su valía de escritor con voz propia, y, muy especialmente, al personaje: “Paco Umbral, sobre escritor audaz y eficaz, es personaje literario, antes lo eran casi todos y ahora no lo es casi ninguno, ahora los escritores (¿) sueñan con ser mansuetos amanuenses de quien pueda socorrerlos y ése es el mal camino, el sendero en cuya ruina cuneta se hace polvo la literatura”.¹⁸ Mal podía pensar Camilo que, apenas una década después y con su exquisito cadáver aún caliente, el beneficiario se la devolvería torcida: “Cela me ha dicho más de una vez que él no hace

¹⁷ Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, Planeta, Barcelona, 1994, p.347.

¹⁸ Camilo José Cela, *El camaleón soltero*, Grupo libro 88, Madrid, 1992, p. 455.

artículos, que hace otra cosa que no se sabe lo que es (...) Tampoco cabe atribuir estos desmanes a la edad, ya que sus artículos de juventud son igualmente fallidos y desorientados”.¹⁹

¿He dicho que Cela no lo sabía? Probablemente me equivocó; probablemente presentía la traición pero, al igual que sucede en las tragedias clásicas, prefirió continuar representando el papel que le correspondía aunque, de vez en cuando, con voz tan dolorida como tenue, lamentara su infausto destino: “El zurupeto don Catulino Jabalón Cenizo, en su catre del camaranchón, leía en el *Marco Bruto* de Quevedo que bien puede haber puñalada sin lisonja, mas pocas veces hay lisonja sin puñalada”.²⁰

Deslealtades al margen, parece incuestionable que el ganador en solitario de la carrera por la mejor literatura en periódico es González-Ruano, que según su discípulo y amigo Marino Gómez Santos,²¹ “fue escritor por la gracia de Dios”; un toque divino que le permitía tratar “con precisión lírica los temas infinitamente pequeños que nadie supo ver antes”. A Ruano, ya se ha dicho, le sigue Umbral varios cuerpos más atrás, mientras que Cela queda relegado a las profundidades del pelotón... Pero a la hora de hablar de literatura con mayúscula, de literatura en libro, la clasificación da un vuelco: “Es el escritor total (Umbral dixit). Un día se dirá y sabrá todo lo que ha salvado y renovado Cela en la literatura española de todos los tiempos”.²² También González-Ruano se inclina ante el vencedor: “*La familia de Pascual Duarte* aglutina el más franco suceso literario de nuestra posguerra”.²³

Los reproches por los desmanes de la edad constituyen una crítica muy común entre aquellos que se empecinan en descabalar a Cela a cualquier precio, sentenciando (Camilo decía que al hacerlo ponían cara de asno) que sus únicas novelas buenas fueron las de juventud. Bien, *La catira* me parece infumable, ¿pero quién soy yo para opinar sobre esa novela de la primera época? Quien sí que sabe, y mucho, es Víctor García de la Concha, que al referirse a la última novela escrita por Camilo al borde de sus 85 años de edad, *Madera de boj*, no duda en afirmar que con ella “alcanza la narrativa de Cela su cima más alta”.²⁴ Será que el articulismo tiene su edad, distinta a la de una buena novela, que es lo que no consiguieron ni González-Ruano, ni Umbral, ¿por morir antes de tiempo?, y es que Dios siempre castiga por donde más se ha pecado.

¹⁹ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p.199.

²⁰ Camilo José Cela, *El camaleón soltero*, p. 455.

²¹ Mariano Gómez Santos, “Claves de César para su centenario”, incluido en la edición de Carlos X. Ardavin, *Vida, pensamiento y aventura de César González-Ruano*, Libros del Peixe, Gijón, 2005, p. 411.

²² Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, p.347.

²³ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, p.610.

²⁴ Víctor García de la Concha, *Cinco novelas en clave simbólica*, Alfaguara, Madrid, 2010, p. 15.

Desde que leí (saltándome páginas, claro está) el libro de Anagrama tratando de inculpar a Ruano en todo tipo de crímenes, comencé a interesarme por el lado oculto del personaje y su posible influencia en Camilo, pero sin terminar de ordenar las ideas, pues no pensaba que hubiera nadie más en este mundo capaz de interesarse por las concomitancias entre César González-Ruano y Camilo José Cela. Justo entonces, y como por arte de birlibirloque, fui a topar con un par de estudios de la doctora en Filología de la Universidad de Barcelona y profesora en Estudios Hispánicos, Raquel Velázquez Velázquez, que resulta ser especialista en González-Ruano, y que hace ya algunos años publicó un trabajo titulado "Encuentros, y algún desencuentro, entre Camilo José Cela y César González-Ruano".²⁵

Con el rigor académico que a mí me falta, la profesora Velázquez profundiza en los aspectos que determinan la relación personal entre ambos escritores a lo largo de veinte años, su amistad y posterior alejamiento, poniendo especial énfasis en subrayar las referencias que existen en la obra de Cela y de Ruano a los logros profesionales del otro, así como en el análisis de los aspectos de su literatura que les acercan o les alejan. Naturalmente el rigor académico impide incluir frases que Umbral no tiene necesidad de referenciar, como cuando Cela dijo que González-Ruano estaba pasado y que era un cursi, por lo que el lector se queda con la duda sobre si el mundo académico y el real son una misma cosa, o la contraria.

Desde la primera visita de Cela a Ruano en Sitges, el 28 de octubre de 1945, y hasta la muerte de este último, el 15 de diciembre de 1965, la profesora Velázquez constata múltiples puentes entre la vida y la literatura de quienes vivieron pared con pared en la casa madrileña de Ríos Rosas, 54 durante cinco años; la mayoría de estos vínculos se catalogan por dicha estudiosa como meramente anecdóticos: que ambos estudiaran la carrera de derecho (que Cela abandonó tempranamente), sintieran devoción por Baroja y presumieran de tener a Marañón como amigo y prologuista, que intervinieran brevemente en un par de películas (Cela *El sótano* y *La colmena*, González Ruano *Mi adorable esclava*), coincidieran en las mismas tertulias de café (Gijón y Teide), colaboraran en los mismos periódicos (*Arriba*, *La Tarde*, *La Vanguardia*, *ABC*), les gustara escribir guías de viajes para *Noguer*, o ganaran el premio *Mariano de Cavia*.

Toda esta serie de casualidades y coincidencias, más o menos curiosas en función de lo poco que daba de sí la paupérrima vida española de posguerra, únicamente cobran significado por la mutua admiración intelectual que, a juicio de la autora, se profesaban ambos autores, y por el interés que demostraron en dejar constancia escrita de ella. Todo muy bien estudiado y mejor explicado.

²⁵ Raquel Velázquez Velázquez, "Encuentros y algún desencuentro entre Camilo José Cela y César González-Ruano", *Anuario de estudios celianos 2010*, Ediciones de la Universidad Camilo José Cela, pp. 105-138.

Careciendo de dicha formación y capacidad, mi contribución al tema únicamente puede considerarse como una acción de voluntariado, cosas de viejos, que los más jóvenes tendrán que verificar, corregir y evaluar; pero visto que hay gente interesada no me resisto a continuar con mi listado de coincidencias y discrepancias, por si al final se pudiera sacar alguna conclusión.

De entrada, es importante destacar que ambos escritores tuvieron muy claro, desde bien temprano, que les gustaba lo que hacían, querían vivir de ello, y querían vivir bien, algo impensable hasta entonces. Gabriel Miró, admirable en todo, le dijo a Ruano que “los libros dan tanto que no se les puede exigir que además den dinero”.²⁶ Haciéndole caso, Ruano se dedicó al artículo, escribiendo a destajo durante toda su vida y sintiéndose orgulloso de ello: “Fuimos a la conquista y algunos en lo que se refiere a la materialidad de vivir, vencimos con unas armas para nuestras familias increíbles”.

Por lo que a Camilo se refiere, y aunque su padre se quejaba augurándole un futuro de mal vivir “heredando los trajes de los demás, criando caspa, viviendo de prestado y dando sablazos de a peseta por los cafés”,²⁷ tan pronto como salió de imprenta su primera novela tomó la firme decisión de dedicarse en exclusiva al oficio de escritor. Don Fernando Huarte donó en su día a la Fundación de Iria Flavia una hoja “del bloc de dibujo Spirax donde ha ido pegando caseramente recortes de esos textos (primerizos), escribe y rubrica, ufano y valiente:

El 7 de diciembre de 1942
Aparece mi novela
La Familia de Pascual Duarte
Se acabó el divagar”.²⁸

Aunque los dos comenzaron escribiendo poesía, para cultivar luego el artículo, la narrativa breve, la novela y el teatro, Ruano fue haciendo caja día a día con los artículos que mandaba a cuantos más periódicos mejor, mientras que Cela, tal vez al estar menos dotado para el género, tuvo que buscarse la vida por el más difícil (pero a la larga más rentable), camino de la novela: “Durante años me gané la vida no con los libros sino a golpe de colaboración (...) y puedo asegurar al lector que resulta muy cruel esta cotidiana pelea por el garbanzo”.²⁹

²⁶ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*, p. 208.

²⁷ Camilo José Cela, *Memorias, entendimientos y voluntades*, Plaza & Janes, Barcelona, 1993, p.156.

²⁸ Fernando Huarte Morton, “Vocación y oficio de escritor en Camilo José Cela”, p.5.

²⁹ Camilo José Cela, “El mundo entorno”, *Papeles de Son Armadans*, nº CXVIII, julio 1974, p.15.

Encauzados ya en el oficio de escribir, y aunque cada uno pilotara su propio derrotero, los dos mantuvieron siempre viva y encendida sobre su pluma la lucecita de la poesía, y ese sí que es un nexo a destacar por encima de cualquier anécdota. Las crónicas de Ruano y las narraciones de Cela se distinguen por su lirismo, su tono, su ritmo y su simetría, como si estuvieran escritas no para leerse, sino para declamarse. No son poemas, pero están escritas por dos excelentes poetas a los que, por vivir de eso y dedicarle muchas horas, las musas solían encontrarles trabajando.

Se ha dicho que para Marino Gómez Santos las crónicas de Ruano estaban escritas “con pulsación lírica” y la profesora Raquel Velázquez refuerza dicha observación en otro trabajo suyo sobre el articulismo de madurez de Ruano, ya que este reconocía escribir sus artículos como si fueran sonetos: “debe uno saber si está en el primer cuarteto o ha empezado ya el segundo, si inicia el primer terceto y cómo haya que planear cuando llega el segundo para no aterrizar de cabeza o de cola”³⁰

En 1962 Camilo escribió en su Poética: “No sé, a ciencia cierta, que cosa es la poesía. Con la novela me sucede lo mismo, no obstante las largas horas que llevo pensándolo. Es probable que cada día distinga menos las lindes con que se quiere parcelar el fenómeno literario”³¹ Antes de conocerse, antes de la famosa noche de Sitges, Ruano tuvo noticia del quehacer poético de Camilo por José García Nieto, y sin duda le gustó, al punto de incluir su nombre (junto a un poema) en la *Antología de poetas españoles contemporáneos*, que entregó a imprenta en agosto de 1945. No se olvide que el primer y único poemario de Cela, *Pisando la dudosa luz del día*, se acababa de publicar tres meses antes.

Los poetas, aunque se ganen el pan escribiendo artículos o novelas, necesitan mirarse cada día en el espejo de sus versos, y suelen procurar para ellos el mejor acomodo posible. González-Ruano presume con legítimo orgullo del proceso de edición de su libro de sonetos *Ángel en llamas*, editado en París a comienzos de 1941 por Jean-Gabriel Dagragnés, que tenía fama de ser uno de los mejores impresores del mundo. De este libro, en cuarto mayor y con ciento dieciséis páginas, se hicieron trescientos dos ejemplares numerados en cuatro series “de miríficos papeles y bellos tipos de imprenta”³²

También Cela sentía esa misma devoción de bibliófilo, que en lo tocante a libros de poesía resultaba especialmente depurada, exquisita si se trataba de su propia obra. Antes de conocer a Ruano, ya se ha dicho, vio la luz su libro de poemas, *Pisando la dudosa luz del día*, publicado en Barcelona por *Ediciones del Zodíaco*, cuyo director, Carlos

³⁰ Raquel Velázquez Velázquez, “Algunas consideraciones en torno al articulismo de madurez de César González-Ruano”, incluido en la edición de Carlos X. Ardavín para Libros del Pexe, Gijón, p. 381.

³¹ Camilo José Cela, *Poesía completa*, Galaxia Guterberg, 1996, Barcelona, p. 7.

³² César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.522-523.

F. Maristany, tuvo que atender durante quince largos meses las continuas observaciones de su joven autor, que pedía revisar una y otra vez todo lo concerniente al formato, el papel, las tintas, el tipo de letra, la encuadernación y el número de ejemplares. Lo cuenta el profesor Adolfo Sotelo en su introducción a una edición del 2008, incluyendo todo tipo de detalles sobre la composición de un libro que, a su juicio, resultó “de muy bella factura” y del que se hizo también una tirada reducida, de 450 ejemplares.³³

Seguro que aquella primera noche que Cela y González Ruano pasaron juntos en Sitges, en octubre de 1945, hablaron ya de los papeles *Japón*, *Velín rosa*, *Viladón filigranado*, o *Boucher de doncelles* que se debían de reservar para, con la firma a lápiz del autor, montar los primeros ejemplares, dejando para el resto de la edición otros más asequibles, aunque siempre fabricados especialmente. Cela alcanzó la cima con la *Gavilla de fábulas sin amor*, segundo libro de la colección *Príncipe don Juan Manuel de obras de CJC*, una soberbia edición que corrió a cargo de Jaume Pla, máxima autoridad de la época en ediciones de alta bibliofilia, y que se ilustró con 32 dibujos a color originales de Picasso. La tirada fue de 106 ejemplares en rama y 2.029 encuadernados en tela, sobre un papel *Picasso* fabricado especialmente por la casa *Guarro* con la doble filigrana de un sol y una gavilla. Cela tuvo que pedir dinero prestado para sacar adelante la edición, aunque (para asombro de muchos) terminó ganando un buen dinero.

Para completar este apartado sobre una devoción común, la que sentían por las ediciones exquisitas y personalizadas, falta por reseñar que, desde 1955, existen referencias sobre ejemplares de González-Ruano que su autor iluminaba con dibujos realizados por él mismo sobre el texto, página a página, para obsequiar a sus mejores amigos. Esa práctica también se observa en Cela a partir de abril de 1956 con la revista *Papeles de Son Armadans*, de la que fue encuadernando los ejemplares de la edición especial, en papel de hilo, con los pliegos intonsos y con su nombre impreso en el interior de la portada (lujo reservado a unos pocos suscriptores). Cada vez que se dedicaba un número de *PSA* a un pintor (Picasso, Miró, Tapies, Alberti Ulbrich...) les pedía que ilustraran con aquella técnica las primeras páginas de su ejemplar, hasta completar, tras 24 años y 276 números, una colección realmente portentosa.

Camilo y González-Ruano tenían buen trazo para el dibujo y no le hacían ascos a la posibilidad de ilustrar ellos mismos las portadas de sus libros, una afición que compartían con Enrique Jardiel Poncela. Camilo, ya se sabe, después de soñar con ser galán de cine y bailarín de tangos, también quiso dedicarse profesionalmente a la pintura y llegó a montar exposición pero, como le dijo Eugenio d'Ors cuando le llevó a verla: “Hijo mío, no sé si admirar más el valor intrínseco de la obra expuesta, o el valor extrínseco del autor”.³⁴

³³ Camilo José Cela, *Pisando la dudosa luz del día*, Linteo, Ourense, 2008.

³⁴ Los óleos de CJC se expusieron en 1947 en las galerías Clam de Madrid y Lino Pérez de La Coruña.

La afición a la pintura fue otra destacada característica en común, tanto por lo que se entiende como tener buen ojo y disfrutar contemplando un buen cuadro, como por la avidez de coleccionarlo y, en el caso concreto de Ruano, con mala fama de marchante tramposo. También buscaron siempre a los mejores ilustradores para iluminar sus obras (léase Picasso al referirse a Cela), y con frecuencia los compartieron, como sucedió con Emilio Grau-Sala, o Juan Esplandiú. A Camilo todos los pintores le pedían que escribiera “algunas sentidas palabras de elogio” para los catálogos de sus exposiciones, mientras que él presumía de tener más y mejores amigos en ese gremio que entre los de su mismo oficio. Por su parte, González-Ruano dedica un capítulo entero de sus *Memorias* a glosar su amistad con diecinueve artistas españoles en París, entre los que incluye a Picasso, aunque advirtiendo que le defraudó bastante “aquel Picasso viejo, escamón, que representaba exactamente todo lo contrario de aquello por lo que la juventud casi le adoraba”.³⁵

Camilo, muy al contrario, siente una especial veneración por el pintor malagueño desde que, en 1958, se planta a la puerta de su estudio en Cannes, donde intercambian textos, dibujos y mecheros: “La silueta de Picasso, a la caída de la tarde, cobra unos nobles matices un tanto extraños y de una nobleza que es casi ajena al hombre”.³⁶ CJC llegó a decir, en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en abril de 1973, que Picasso era una *Virgen de Lourdes del arte* al que “acudían peregrinitos, que unos se curaban y otros quedaban peor”. Anótese ya las primeras divergencias entre el viejo escamón con quien Ruano no quiso entenderse y el semidiós que encandiló a Cela y, de paso, le dio a ganar un buen dinero.

Aunque resulte políticamente incorrecto, a la hora de anotar coincidencias entre Cela y Ruano, no se deben obviar dos tan definitorias como la militancia falangista y la devoción monárquica. Comenzando por la primera, y por el primero, aunque Umbral sostiene que “Ruano no podía ser falangista, y no sólo porque era monárquico, liberal y alfonsino, sino por su individualismo y su escepticismo”³⁷, el escritor presumía de tener el carné número cuatro de la Falange y de haber sido camarada y amigo de José Antonio Primo de Rivera, a quien conoció en 1923 y entrevistó para el *Heraldo* en marzo de 1930, cuando José Antonio tenía veintiséis años y Ruano veintisiete. Nació entonces una relación de confidencialidad, cuyos detalles refiere en sus *Memorias* el propio Ruano: “Entre septiembre y octubre (1935) tuve varios cambios de impresiones también con José Antonio Primo de Rivera. Le interesaban mucho las informaciones frescas y directas que yo podía darle de Berlín y a mí me interesaba cada vez más el tono airoso y “contra esto y aquello” que iba tomando la recién nacida Falange...”.³⁸

³⁵ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.508.

³⁶ Camilo José Cela, *En los noventa años de Picasso*, Madrid, 1971.

³⁷ Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, pp. 552-553.

³⁸ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.332.

Una página más adelante reconoce que por aquellos mismos años (1934-1935) recibió amenazas de muerte por parte de las Juventudes Socialistas a consecuencia de unos artículos que había escrito contra Azaña y Prieto, por lo que “entonces, por la misma Falange se me proporcionó un guardaespaldas (...) que me acompañaba a todas partes armado de un pistolón”.³⁹ Estas amenazas le decidieron a poner tierra por medio, aceptando en febrero de 1933 la oferta que le hizo Juan Ignacio Luca de Tena para irse de corresponsal de *ABC* a Berlín. Quien así lo afirma es otro gran “gonzález-ruanista”, el exfutbolista de la “Quinta del Buitre” y doctor en Filología Hispánica Miguel Pardeza, cuya tesis doctoral se centró en la figura y la obra de Ruano que, no se olvide, en la década de los 50 entrevistó a numerosos futbolistas (una memorable con Alfredo Di Stéfano, otra desastrosa con Kubala)... mira por donde, también Camilo escribió en 1963 *Once cuentos de futbol...* aunque sus colores eran los del Deportivo de La Coruña.

Pero César González Ruano (otra diferencia más con Cela) no era un guerrero sino un *bon vivant*, al que la noticia de que había estallado la guerra civil española le llegó bebiendo champagne junto a Raquel Meller en una lujosa villa que tenía la cupletera en Villefranche, próxima a Cannes. Desde allí, y en lugar de regresar a España para participar en la contienda, prefirió establecerse en Roma y ver los toros desde la barrera.

Ruano frecuentó a Alfonso XIII en el exilio romano de un monarca al que admiraba: “Su elegancia y su raza era un verdadero espectáculo. Yo creo que no existió en su tiempo un Monarca más Monarca que él”. Aprovechando la ocasión, gestionó ante la Casa Real Española la rehabilitación, en su persona, de los títulos de marqués de Cajigal y de marqués de la Vega de Acevedo, entregando “todos los documentos y copias de los árboles genealógicos que providencialmente había llevado conmigo a Roma”.⁴⁰ Según cuentan, Alfonso XIII le regaló una pitillera de oro y una cuartilla en la que le insinuaba el marquesado para cuando la monarquía volviera a reinar en España. La pitillera estuvo siempre a la vista de todos, sobre la mesa del café donde escribía sus artículos; la cuartilla no la vio nadie, pero la supuesta aceptación real, *sine die*, de su hidalguía montañesa le bastó para estampar en sus papeles el blasón de marqués de Cagigal, con la leyenda *De mi deseo gozo...* y su deseo era que le llamaran “marqués”.

Camilo sí que fue nombrado, “marqués de Iria Flavia”, por lo derecho y sin necesidad de tener que pedírselo al nieto de Alfonso XIII. Umbral vuelve a equivocarse cuando afirma que heredó el título: “Por parte de madre le viene al escritor el anglicismo, un deje aristocrático, que acabaría dando como fruto el marquesado de Iria Flavia”.⁴¹ No es verdad, el día de su octogésimo cumpleaños Camilo fue nombrado primer marqués de Iria Fla-

³⁹ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.340.

⁴⁰ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.410.

⁴¹ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p. 60.

via por el rey Juan Carlos I, como agradecimiento por haber ganado el premio Nobel, del mismo modo que hizo también marqués a Vicente del Bosque por haber ganado el mundial de fútbol; las monarquías premian así a sus más destacados súbditos.

Cierto que en la familia de la madre eran muy monárquicos, pero de Jorge VI, porque el abuelo era inglés y muy conservador, pero ni aristócrata, ni de familia distinguida. Camilo fabula al afirmar que descendían de piratas y de fabricantes de velas de sebo, ahorcados los unos, y arruinados por el invento de la luz eléctrica los otros; la triste realidad es que eran fabricantes de paraguas.

Trató luego de inventarse abolengo por línea paterna, gateando cinco siglos por el árbol genealógico hasta llegar al mariscal Pardo de Cela, pero tuvo que renunciar cuando aceptó la encomienda de Isabel la Católica, la reina a quien los Pardo de Cela habían jurado rencor eterno. El padre del escritor, Camilo Cela Fernández, funcionario de aduanas, lector de Nietzsche, esperantista y amigo de Indalecio Prieto (que al estallar la guerra le extendió un salvoconducto para que su hijo Camilín pudiera marcharse de Madrid), no transmite ninguna sensación de aprecio por la realeza, así que Camilo fue el primer devoto de la monarquía borbónica entre los suyos. Tan devoto que, concedido el título, pidió que le bordaran la corona de marqués, con la i y la efe debajo, hasta en los calzoncillos.

Alguien tuvo que contagiar a Cela aquellas ansias monárquicas y no me extrañaría que su maestro en cetros hubiera sido González-Ruano, que en sus *Memorias* resume, haciéndola suya, la definición que el propio Alfonso XIII le hizo sobre el significado de la corona en España: "Supone ante todo unidad nacional, imperio en el más alto sentido de la palabra, engranaje perfecto y jerarquizado, dentro de un estilo liberal, de los organismos del Estado"⁴².

¿Transmitió Ruano dicho sentimiento a Cela? No se puede certificar, aunque parece más que probable porque Camilo, al menos desde que en 1977 fue nombrado Senador Real, transmitía esa misma imagen de cortesano leal y respetuoso, como si hubiera sido educado desde niño para servir a su Rey.

Quede para la historia que fue un aristócrata harto singular, pues estuvo mareando durante meses para decidir cómo sería el escudo de armas del nuevo marquesado. Él quería que una leyenda tan sencilla como *El que resiste gana* figurara en latín, pero como pidió consejo a cinco latinistas y cada uno lo tradujo de manera distinta, tras mandarles a todos a paseo se resignó a grabarlo en español. Pretendió luego que los animales heráldicos que orlaban el escudo fueran un par de burros con el mástil erecto, y costó mucho convencerle para que los cambiara por unos unicornios, con un único cuerno visible.

⁴² César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.327.

Respecto a la militancia en la Falange, y así como de González-Ruano puede decirse que fue más joseantoniano que falangista, Camilo carece de esa excusa afectiva, tan común entre quienes trataron personalmente a José Antonio, porque ni siquiera le conoció, y porque se subió al carro de Falange cuando ya se había ganado la guerra. El camarada Cela formó entre los que desfilaron, con su camisa nueva, cara a un sol que declinaba, proyectando una sombra de duda tras el paso de aquella tropa.

Cierto es que en la guerra cumplió muy dignamente con sus deberes de soldado, aunque de nuevo se excede al contar aquella etapa de su vida en *Memorias, entendimientos y voluntades*. La triste realidad es que el 18 de julio le pilló entre vómitos de sangre (mientras Ruano bebía champagne en Cannes junto a Raquel Meyer) y su padre se las vio y se las deseó hasta conseguir que el ministro de Defensa, Indalecio Prieto, le firmara un salvoconducto para poder viajar a Londres, al cuidado de su familia inglesa. Se lo extendieron, viajó de Valencia a Marsella y de allí a Hendaya donde, a finales de septiembre y conforme al plan ideado por su padre, en lugar de dirigirse hacia Inglaterra entró a la España nacional por Irún, con el propósito de continuar viaje hasta la casa de su abuela materna, en Iria Flavia.

El plan se fue al traste porque, al estar en edad militar y no llevar encima certificado médico alguno, nada más cruzar la frontera las autoridades decidieron alistarlo y, sin posibilidad de rechistar, le metieron en un tren con destino al regimiento de infantería Bailén nº 24, con guarnición en Logroño, donde llegó escoltado por una pareja de la guardia civil. A finales de octubre y, según cuenta él mismo, cuando ya estaba ligeramente hartado de la vida cuartelera, decidió ofrecerse voluntario para ir al frente con un destacamento que, en cinco o seis camiones, salió hacia la sierra de Alcubierre, donde se luchaba encarnizadamente contra las tropas anarquistas del POUM, entre las que, por cierto, militaba otro futuro escritor de fama, George Orwell, que sobrevivió de milagro a un tiro de máuser en la garganta.

Aquel viaje en camión, de más de quince horas transitando por carreteras infernales y teniendo que soportar el frío de la noche sin más abrigo que unas hojas de periódico, terminó por minar la poca salud de Cela que, nada más llegar al frente y mientras las balas silbaban a su alrededor, cayó al suelo entre vómitos de sangre. En *Memorias, entendimientos y voluntades* dice que fue la explosión de una bomba "laffite" lo que le derribó, y que mientras estaba inconsciente se le clavó en el pecho la metralla de otra granada de piña. Será cierto, pero también lo es que estuvo cuatro semanas en el hospital de Logroño, al cabo de las cuales le declararon inútil para el servicio, alegando en el parte médico una causa menos heroica: tuberculosis.⁴³

⁴³ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.191.

Durante todo el año 37 y hasta diciembre del 38 Cela permaneció con su familia gallega entre Iria Flavia, La Coruña y Tuy, reponiéndose de la enfermedad y comunicándose con su familia de Madrid mediante postales escritas en clave, que enviaba vía Londres mediante un sistema que él mismo tituló “virguerías evasionales”. Al sentirse repuesto, y como ni siquiera le habían contestado a su famoso ofrecimiento para volver de espía al Madrid rojo (lo que en realidad no pasaba de ser otro truco, parecido al usado un par de años antes para escaparse de la capital), decidió ofrecerse voluntario y estuvo combatiendo como artillero durante los últimos cinco meses de la guerra.⁴⁴

Camilo José Cela pasó la guerra civil de forma muy distinta a la de César González-Ruano, jugándose el tipo, sin rechistar, hasta ser ascendido a cabo (que tampoco es mucho ascender), y enrolado en el bando de los vencedores, lo que le daba derecho a no pocos privilegios.

A finales de 1940 resulta seleccionado para participar junto a una treintena de intelectuales del régimen (todos con más notoriedad que él) en un lujoso libro que pretendía dar una capa de barniz literario a los episodios bélicos más heroicos de la guerra civil, *Laureados*, donde Cela firma un texto enloquecido, muy de la época, ensalzando la gesta de un capitán, Adolfo Esteban Ascensión, casualmente muerto en acto de servicio cuando “el Sol tornó a esconderse por Poniente...”

De manera inmediata comienza a colaborar en los medios vinculados a Falange, como la revista femenina *Y y Haz*, donde el 24 de enero de 1940 publica una carta abierta a jóvenes camaradas obreros “para que fructifique la semilla que, ahora hace media docena de años, lanzara José Antonio”. Como Secretario de la Delegación Nacional para el Distrito Universitario de Madrid da los primeros pasos para reorganizar el Teatro Español Universitario; también saca pecho, en su condición de *Caballero mutilado de guerra* para recriminar a un propagandista de las Congregaciones Marianas “desde nuestra acerada e intransigente ortodoxia falangista”.⁴⁵ Hay que esperar algunos años para leer en *Arriba* sus *Nenias en loor a José Antonio*, y hasta finales del 49 para publicar en *El Alcázar* una *Loa del Arma de Artillería*, dedicada “a mi coronel, el general Millán-Astray”, quien previamente le había nombrado “Caballero Legionario Honorario”.⁴⁶

⁴⁴ Para seguir la trayectoria de Cela desde el 4 de diciembre de 1938 hasta el final de la contienda, basta con reproducir el certificado firmado el 30 de mayo de 1939 por el capitán de la 17 batería del 16 regimiento de artillería ligera: “Tomó parte encuadrado en la Unidad en todas las operaciones en que participó la misma (Reconquista de la Bolsa de Extremadura: Puerto de Costuera, toma de Perelada de Saucedo, Sierras Trapera, Masaguera, Del Médico, Patuda, toma de Valsequillo, etc., etc., con el 5º Grupo de 77/24 de la Reserva General de Artillería, y posteriormente, y con el mismo calibre, en el Sector de Nules, encuadrada la Unidad en la 58 División del Cuerpo de Ejército de Galicia). Habiendo actuado con un total de tiempo de cinco meses en primera línea. Observó en todo momento una irreprochable conducta demostrando a la vez poseer un elevado espíritu militar y patriótico”.

⁴⁵ *Haz*, 21 de enero de 1941, Carta abierta al Sr. Director de “Estrella del mar”, órgano de la Confederación Nacional de Congregaciones Marianas.

⁴⁶ *Arriba*, 19 de noviembre de 1944 y *El Alcázar*, 8 de diciembre de 1949.

Antes de que el sol crepuscular de Falange terminara por desvanecerse, Cela abrió la sombrilla. Tras viajar por América y recibir en Venezuela un contrato millonario para escribir una novela por encargo, su futuro estaba asegurado sin necesidad alguna de continuar exponiéndose. A comienzos de 1953 Franco le concede la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica, una especie de bálsamo contra las quemaduras que no sirvió para aliviar nada, porque aquel sol ya se ocultaba tras la línea del horizonte, desapareciendo para siempre de su vida.

Por lo que tengo entendido y pese a esta “encomienda” (que propuso y firmó el Ministro de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo), Camilo fue uno de los primeros “escritores de la Falange” en darle la espalda a Franco, coincidiendo en el tiempo con Ridruejo y también con González-Ruano, aunque este último por motivos bien distintos (mientras el Caudillo no le cediera la corona al rey, él no sería marqués); entre sus miles y miles de artículos sólo le menciona en dos ocasiones, una para decir que Franco se iba de vacaciones, y la otra para decir que Franco volvía de sus vacaciones. Entre los cientos y cientos de imágenes que se conservan en el archivo fotográfico de la *Fundación Cela*, no aparece ninguna de Camilo junto a Franco. Le evitaban.

Pasamos así a otra circunstancia clave en la relación entre César González-Ruano y Camilo José Cela, que consiste en la diferencia de edad, trece años, un periodo que, para Ortega, casi equivale a la mitad del tiempo en activo de una generación. Cuando ambos escritores se conocen (por medio de José Ramón Masoliver, que pertenecía al grupo de escogidos de Ridruejo), a Camilo le faltaba aún medio hervor, mientras que Ruano ya estaba pasado de cocción. Cela está saliendo de una tuberculosis que le tuvo al borde de la muerte, al tiempo que Ruano comienza a padecer los primeros avisos del cáncer que se lo llevó prematuramente de este mundo. Cela, que se siente más vital que nunca, se solaza con el abuso de trabajo, comida, tabaco, sexo y bebida, mientras que un deteriorado Ruano, que según confesión propia había “bebido más que vivido”, ya está de retirada.

Me parece que esta observación tiene su importancia a la hora de evaluar la influencia del uno en el otro, aunque todo parece indicar que Ruano actuó casi siempre de maestro y Cela de discípulo; de alumno fascinado por la personalidad de un profesor del que aprende mucho y al que trata de copiar en todo, aunque a veces exagera.

El ejemplo más notable de este afán de Cela por emular a su maestro se encuentra en el hecho de que ambos publicaron sus memorias prácticamente al mismo tiempo, en la segunda mitad de 1950, cuando Ruano tenía cuarenta y siete años y Cela únicamente treinta y cuatro. Los libros de memorias se suelen reservar para la vejez, Baroja había publicado las suyas, *Desde la última vuelta del camino*, por entregas, entre septiembre de 1942 y noviembre de 1943, cuando ya contaba setenta años de edad; nuestros dos

admiradores de don Pío o no quisieron esperar tanto, o vieron un buen negocio en imitarle, entregando (y cobrando) los recuerdos de su propia vida para que se fueran publicando por entregas.

Cuando González-Ruano comienza a publicar *Mi medio siglo se confiesa a medias*, en julio de 1950, reconoce que “tal vez cuarenta y siete años no sean los suficientes para tener el corazón en calma”, pero se justifica a renglón seguido de forma tan convincente como enternecedora: “Bien sabe Dios que lo que me decide a escribir ahora son las dudas sobre mi quebrantada salud, que son tales que, sin hacer literatura romántica, me pregunto de veras si otra edad más propicia no la cumpliré en ese otro barrio tenebroso en donde nadie parece que encontró tintero y pluma”.⁴⁷

Camilo pretendió adelantarse a Ruano, publicando sus memorias de infancia y juventud, *La cucaña*, entre junio y noviembre de 1950 en el *Correo Literario* de Madrid, aunque pasaron totalmente inadvertidas y tuvo que esperar hasta abril de 1953 para que se interesara por ellas el semanario barcelonés *Destino*. La publicación se interrumpió entre julio del 53 y enero del 58 y, con tanto vaivén, continuaron desapercibidas, mientras que las de Ruano alcanzaron un número de lectores hasta entonces desconocido, haciéndole ganar mucho dinero.

El prólogo de estas tempranas memorias de Camilo (que en 1959, al pasar a libro, tituló *La rosa* en recuerdo a una vieja fotografía de la familia de su padre), lo escribe advirtiendo que se trata de una “aparente divagación”, lo que no pasa de ser una excusa para justificar que alguien tan joven escriba sus memorias: “La vejez suele ser cínica y acomodaticia, egoísta y poco respetable”... ¿También lo fue la tuya, Camilo?... Distín-gue luego entre los libros de memorias y las autobiografías, catalogando al suyo entre los primeros porque “al libro de memorias, bien mirado, se le exige más concisión y menos teoría, más anécdota y menos interpretación” y redondea la faena en plan poético, afirmando estar, a los treinta y cuatro años, “en medio del camino de la vida”, que es como arranca un verso de Dante.⁴⁸

Intuyo que a partir del episodio de las memorias, la relación entre los dos vecinos, amigos y compadres, comenzó a ser más formal y menos franca que en los años anteriores. Coincide además con la época en la que Camilo da el gran salto, publicando títulos de éxito, viajando por toda España y por América como conferenciante, recibiendo sus primeros doctorados *honoris causa*, ganando mucho dinero con *La catira* venezolana y trasladándose a vivir a Mallorca, donde edita una revista magnífica, los *Papeles de Son Armadans*... El oficio le empieza a tratar mucho mejor a Camilo de cómo lo

⁴⁷ César González-Ruano, *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a media*, p.26.

⁴⁸ Camilo José Cela, *La Rosa*, Espasa, Madrid, 2001, pp. 11-22.

había hecho nunca con Ruano, realidad que se confirma cuando, el 21 de febrero de 1957, es elegido para ocupar el sillón Q de la Real Academia. “A Ruano, naturalmente, nunca le hicieron académico: La historia de la Iglesia es la de sus errores, como la de la Academia”.⁴⁹ La frase es de Umbral y refleja el modo de obrar de la institución, mientras que Manuel Alcántara se interesó en conocer la opinión del propio Ruano:

- “Dime la verdad, César, ¿te gustaría ser académico?
- ¡Hombre, Manolo!, ¿cómo no va a gustarme un sillón, habiendo estado tanto tiempo de pie?”.

Siguieron siendo amigos, claro, aunque ya a más distancia, porque Cela conservó el piso de Ríos Rosas, pero iba poco, y Ruano únicamente le visitó una vez en Mallorca, creo que en el 56. Sobre aquel viaje recuerdo haber leído, en periódicos, que Ruano llegó sin un duro y Camilo tuvo que facilitarle una serie de conferencias para que ganara algo, aunque al segundo día la seductora y atractiva mujer de Ruano, Mary de Navascués, se había gastado mucho más en comprar una colección de abanicos antiguos. También cuentan que se volvió a repetir la historia de Crisantito, pues Cela estaba con cuarenta de fiebre y Ruano le escribió un artículo para *España*, de Tánger, también muy celiano, y también sin despeinarse. A saber si es verdad, o son fabulaciones de alguien que oyó campanas y ahora presume de ser el campanero.

Aquel mismo año Camilo comenzó a editar *Papeles de Son Armadans*, y no me cabe la menor duda de que, ya antes de salir el primer número, le había pedido a Ruano que escribiera para la revista, aunque advirtiéndole que tenía como norma no pagar a los colaboradores. Cela, que incurría con frecuencia en este tipo de cálculos de rentabilidad absurdos y equivocados, recibió un contundente no por respuesta. Ciertamente que los dos eran profesionales y su única fuente de ingresos manaba de su pluma, pero a la postre se echa de menos alguna colaboración de Ruano en esta revista, que se publicó durante 24 años y en la que colaboraron 1.070 autores distintos, a los que Cela pagaba con un paquete de cincuenta separatas.

Aunque el nombre de González-Ruano figura en el índice de la revista, se trata de un único cuento, póstumo, que se publicó en julio de 1967, pero que Ruano firmó, en Cuenca, el 7 de agosto de 1965, el año de su muerte. El cuento, titulado *Cinco muchachos* es sobrecogedor, pero mejor que yo lo explica el propio Cela en su introducción: “C.G-R. dejó entre sus papeles este cuento que hoy ofrecemos a nuestros lectores. En muy diferente línea de su estética habitual, tan breves páginas pueden encerrar una de las claves de su compleja psicología humana y literaria, con demasiada frecuencia ahogada bajo una hojarasca -tópico crítico- retórica contra la que jamás se detuvo a

⁴⁹ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p 76.

luchar. C.G-R. fue un fatal y bien logrado ejemplo de esteta a la fuerza, de dandy aplastando al escritor, de hombre de mundo que no tuvo tiempo para la soledad, que algún día será estudiado con la atención y la inteligencia que se merece”.

Habrà que esperar a que los estudiosos convocados en este escrito emitan su juicio sobre los sentimientos que albergó Cela respecto a Ruano, y viceversa. ¿Hubo sólo amistad y compadreo, duelos amistosos a pluma o a viva voz, excesos pasajeros... o hubo también rivalidad y envidia... hubo acaso cierta prevención ante la manera de vivir, siempre frívola y no pocas veces próxima al suicidio, por parte de quien, como buen baudelairiano, se desayunaba todas las mañanas con las *Flores del mal*?

“Si le viol, le poison, le poignard, l’incendie,
N’ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C’est que notre âme, hélas! N’est pas assez hardie”.⁵⁰

Toda relación va mudando con el tiempo, pero siempre deja en el fondo un poso que puede ayudar a fermentar a los más jóvenes. Dos personajes tan literarios como Cela y Ruano consiguieron algo tan difícil como vivir, y vivir bien, a partir de algo tan básico como el recado de escribir. El problema vino cuando quisieron vivir en palacios y rodearse de criados, poniéndole cofia hasta a las musas.

El primero en tener un palacio fue Ruano, el de los Condes de Mayorga, también llamado de Toreno, situado en pleno casco histórico de Cuenca y cuya singularidad destacó el propio autor en su *Diario íntimo*: “He redactado estas líneas en mi casa de la calle de San Pedro, cuyos viejos muros vuelven por la plaza del Trabuco. La casa en la que los balcones, por raro privilegio, creo que único en la ciudad, dan a las dos Hoces, la del Júcar y la del Huécar, es como una auténtica isla de piedra...”⁵¹

Lo que no cuenta es que aquella casa fue un regalo del Ayuntamiento, que en 1955 la compró para ponerla a su nombre, porque estaban encantados de que César de Cuenca pasara temporadas allí, escribiera sobre la ciudad, invitara a artistas para conocerla, concienciara sobre la necesidad de mantener su patrimonio y, en resumen, Ruano se llegara a convertir “en uno de los elementos característicos del paisaje cuense”.

Tampoco se cuenta que este idilio comenzó en la Semana Santa de 1949, cuando Federico Muelas invitó a Cela y a Ruano a que conocieran su ciudad y fueron agasajados con todos los honores por la corporación municipal, que les invitó a que se

⁵⁰ Charles Baudelaire, “Au lecteur”, *Les fleurs du mal*, 1857.

⁵¹ César González-Ruano. *Diario íntimo 1951-1965*, Visor, Madrid, 2004.

quedaran unos días, oferta que aprovechó Ruano para repetir estancia entre julio y septiembre. Según Marino Gómez Santos, cuando le regalaron a Ruano aquel caserón (construido en el siglo XIV y en el que campea el escudo de los Enríquez), se utilizaba para guardar ganado lanar, por lo que su nuevo propietario tuvo que hacer obra, no pudiendo dormir allí hasta el 23 de febrero de 1956. Durante los nueve años siguientes, Ruano gastó todo su (poco) dinero comprando en el Rastro madrileño muebles barrocos y armaduras para “su palacio” hasta que, en 1965, tuvo que decir basta porque no le llegaba el dinero para atender los gastos de mantenimiento y se lo vendió al pintor Antonio Saura. Pocos años después, el pintor se lo vendió al escultor Gerardo Rueda, así que en aquel palacio, construido (según cuentan las leyendas populares) para cobijar los amores de Enrique de Trastámara, camparon por sus fueros pluma, pincel y mazo.

Antonio Muñoz Molina reconoce su asombro con la lectura del *Diario íntimo* de Ruano (*El País*, 16 de enero de 2010), que había comenzado con muchas reservas, e incluso cierta repugnancia, hasta que “entre esa prosa mercenaria estalla de pronto el fulgor de la gran literatura”. En ese mismo artículo recuerda que Ruano conoció los principales itinerarios de la provincia de Cuenca⁵² invitado por el gobernador civil, que llevaba en el coche un fusil ametrallador. Es una de las anécdotas más tremendas sobre alguien que iba tomando, de esa guisa y en semejante compañía, las notas para escribir una guía de viajes; pero lo más sorprendente es que era él mismo quien lo contaba.

A Muñoz Molina, como a cualquier persona sensata, le dejaba perplejo el tren de vida de alguien “que iba a todas partes en taxi, que tenía en casa cocinera, sirvienta y criado personal, y se permitía caprichos carísimos, sortijas de diamantes y relojes de oro, antigüedades barrocas con las que atestaba su piso [...] se viste cada mañana con la ayuda de un criado y descubre que le han cortado el teléfono por falta de pago”.

¿Le transmitió Ruano esta verdadera obsesión por el lujo a Cela? Depende; el Cela que yo conocí agradecía el lujo, se sentía cómodo en los ambientes selectos y le agradaba rodearse de todo aquello que transmitiese exclusividad y elegancia. Puede que no alcanzara los niveles de “lujo asiático” que gustaban a Ruano, pero tampoco le hacía ascos a las mansiones, los objetos artísticos (especialmente pinturas y libros), los automóviles de lujo y, por supuesto, estar siempre rodeado de todo tipo de criados, asistentes, bibliotecarios y el resto de su “casa civil”.

Respecto al interés de Camilo por el dinero, acierta Umbral cuando dice que, más que tener dinero, a Cela le gusta ganarlo, y sobre todo gastarlo; que tenía vocación de mi-

⁵² En 1956 César González-Ruano publicó su *Guía de Cuenca y principales itinerarios*.

llonario (igual que Blasco Ibáñez), aunque no se le podía llamar avariento: "Me cuesta un millón diario abrir la tienda, Paco".⁵³

Pero Umbral se equivoca, o Camilo le mintió, al decir que tuvo una niñez de rico. El padre de Cela pertenecía a una familia de Tuy que vivía de la huerta y sólo llenaban el calcetín cuando la armada inglesa inverna en la Ría de Arousa y necesitaba aprovisionarse de frutas, verduras, animales de granja y putas a espuestas. El famoso abuelo inglés, el del ferrocarril, no pasaba de ser corresponsal en Galicia de una financiera británica y, aunque vivían con dignidad, nunca les sobró un real.

El padre de Camilo, funcionario de aduanas, pasó muchos apuros económicos durante toda su vida para sacar adelante a una familia con seis hijos; en *La rosa* se le retrata con meridiana claridad: "Es un hombre que ama el lujo y el protocolo. Si hubiera tenido dinero hubiera sido uno de los hombres que mejor viviesen en España. Como no lo tuvo, se conforma con saberse señor –que no es poco- y rechazar con un gesto olímpico el flanín, la malta y la sacarina".

Entre la numerosa correspondencia que se conserva entre padre e hijo en el archivo de la Fundación de Iria Flavia, resulta especialmente significativa una carta enviada por Cela Fernández desde Tetuán, la víspera del 36 cumpleaños de su primogénito: "Me parece mentira cómo hemos podido hacer frente a nuestros gastos con tan pocos ingresos [...] y ahora en el exilio para que los cuatro hermanos tuyos más jóvenes puedan terminar sus carreras".

Cela no tuvo una niñez pobre, pero tampoco de rico, y aún menos la juventud. Cualquier biógrafo tendrá que reconocer que fue González-Ruano quien le convenció para, visto que el sueldo de Cela no alcanzaba para pagar las 250 pesetas que le cobraban por el alquiler de un piso en Ventas, mudarse a otro en Ríos Rosas que costaba 1.500.

En aquel nuevo piso, colindante con el de Ruano, este le enseñaba el arte de vivir de prestado, con cocinera, sirvienta y mayordomo, mientras los acreedores aguardaban pacientemente sentados en la salita de espera. "Ese es un pesado –señalaba- ya es la quinta vez que viene". Camilo, que no tenía tanta cara y aborrecía las deudas, siempre se las ingenió para ganar el dinero suficiente para atender, sin sobresaltos, a sus cuantiosos gastos.

El palacio conquense de Ruano también le dio envidia a Cela, que quiso tener su propio pazo en Galicia. Las primeras referencias al respecto datan de 1967, pero la idea era anterior, o al menos así se lo confiesa al alcalde de Padrón: "Acaricio desde hace años el

⁵³ Francisco Umbral, *Cela: un cadáver exquisito*, p. 123.

viejo proyecto de reintegrarme, siquiera durante una breve temporada anual, al valle del Ullán [sic] que me vio nacer. En el terreno privado, ¿sabes tú de algún pazo, no muy grande y en cierto estado de conservación, que pudiera venderse por ahí?"

Parece que no lo había, o que no alcanzaba el dinero para pagarlo, por lo que Cela tuvo que esperar hasta 1981 para comprar un caserón de finales del XVIII, integrado en un conjunto de ocho edificios iguales, que estaban totalmente en ruinas. Esperó aún otra década hasta que, con el prestigio del premio Nobel como aval, el Gobierno gallego pagó la restauración de aquella casa... y posteriormente de otras cuatro, comprometiéndose Cela a donar todo lo suyo a una fundación que ocuparía parte del edificio, en el que él se reservó la zona noble para "imponerme la gozosa obligación de vivir entre mis paisanos unos meses al año".

Para cerrar el capítulo del dinero, parece innegable que tanto González-Ruano como Cela ganaron mucho con su oficio de escritor, pero que gastaron aún más. A Ruano le acusan (sin pruebas) de haber saqueado a judíos durante el nazismo y que por eso pudo vivir durante los siguientes cuatro años, en Sitges, a cuerpo de rey. Pero también es cierto que se iba todas las mañanas a escribir al famoso "chiringuito" y que a Madrid llegó con las alforjas casi vacías. Cela también trabajó durante toda su vida como un mulo, aunque tuvo la suerte de cara, primero con los tres millones de pesetas (del '55) que le dieron por escribir *La catira*, luego por las muchas ediciones de sus libros y, en una vejez gloriosa, sumando un buen dinero gracias a los premios Nobel, Cervantes y Planeta.

Ruano, "que tenía el don de rematar sus artículos con una media verónica de infarto", escribió algo que vale tanto para él como para Camilo: "Lo que distingue a una cigarra de una hormiga es que aquella puede hacer todo lo que la hormiga hace, y además canta, ¡a ver si se enteran los del hormiguero!"⁵⁴

El listado de concomitancias entre dos autores capaces de improvisar disparatados poemas al alimón, un verso uno (*Heráclito mamón de las Vistillas*), el siguiente el otro (*Concupiscente tropo cotarélico*), se podría alargar durante páginas y páginas. Ambos eran coleccionistas compulsivos, Ruano de pitilleras, abanicos y armaduras, Cela de orinales, diccionarios y esquelas; la pintoresca afición de González Ruano por las cosas se materializó en su *Libro de objetos perdidos y encontrados*, mientras Cela guardaba con igual celo tesoros y basura, fuera un incunable o una caja de "ladillol", repitiendo insistentemente que hasta el objeto más humilde tenía un significado, y que nada se podía tirar.

⁵⁴ Mariano Gómez Santos, *Claves de César para su centenario*, p. 414.

En el estudio de la profesora Raquel Velázquez sobre el articulismo de madurez de Ruano, anota que “a su juicio, resulta absurdo que un escritor escriba sobre lo que desconoce, ya que la experiencia personal ha de ser la base de toda página que nace de una voluntad estética”.⁵⁵ Cela, que pensaba de igual modo, siempre trató de documentar con rigor sus escritos y fue anotando los datos en múltiples ficheros que aún se conservan: “Al viajero le hace una ilusión tremenda que lo tomen por un erudito”.⁵⁶

Insisto en que, si pagaran por líneas y yo fuera Ruano, podría continuar hasta el aburrimiento con el listado de afinidades entre quienes, también con lamentable frecuencia, llegaron a tener “40 grados de fiebre y unas 40 pesetas”,⁵⁷ para más adelante poder presumir de casas (Ruano en *Mis casas* -1950- y Cela en *Noticia de mi casa de Palma de Mallorca*,⁵⁸ aunque en cuestiones de patrimonio inmobiliario siempre pretendían más y Ruano le confesaba a Manuel Alcántara que le hubiera gustado vivir en una casa de piedra, “hecha para siempre”, con un escudo heráldico. Cela, teniendo ya la fundación, escribió “yo quise hacerme una casa con las vigas de madera de boj y ahora me voy al infierno sin haberlo conseguido; gané todo el dinero necesario, pero me faltó tiempo”.⁵⁹

También daría mucho juego profundizar en los sentimientos de quienes tuvieron a una *Marina* como segunda y definitiva mujer, para saber hasta qué punto influyeron en su vida y también en su obra, pero la prudencia aconseja ir echando el cierre, y que sean otros los que, con mayor preparación y criterio, aborden todas estas tareas.

Únicamente restan un par de puntos por hilvanar, el primero sobre la manera de escribir de ambos, tan parecida y al tiempo tan opuesta. Lo hacían siempre a mano, moviendo la pluma en el tintero y con una hermosa letra, casi como la de Crisantito, el pendolista.

La pluma de Ruano “era una de esas de escolar, marca corona que ya entonces no se veían por el mundo”,⁶⁰ la de Cela una estilográfica de oro hoy expuesta en su fundación, pero los dos las mojaban en tintero porque Camilo, siempre tan torpe para esas cosas, no sabía cargarlas y tenía siempre a mano un trapo para limpiar el sobrante de tinta y evitar los borrones. Por increíble que parezca también conservó esos trapos,

⁵⁵ Raquel Velázquez Velázquez, “Algunas consideraciones en torno al articulismo de madurez de César González-Ruano”, p. 375.

⁵⁶ Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria*, capítulo IV, Brihuega, p. 62.

⁵⁷ Mariano Gómez Santos, *Claves de César para su centenario*, p. 414.

⁵⁸ Camilo José Cela, “Breve noticia de mi casa de Palma de Mallorca”, *Revista de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Madrid*, diciembre de 1966, nº54, pp. 52-54.

⁵⁹ Camilo José Cela, *Madera de Boj*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p.22.

⁶⁰ Manuel Alcántara en el prólogo a la edición de *Mi medio siglo se confiesa a medias*.

que supongo seguirán junto a sus estilográficas, a no ser que a estas alturas alguien desconocedor de la historia los haya tirado a la papelera.

Ruano, ya se sabe, siempre escribió “con mágica facilidad y la prisa que impone el cotidiano vivir de la escritura”⁶¹ a la vista de todo el mundo, en el barullo de los cafés, fuera el Gijón, el Teide, el Chiringuito de Sitges, o el Colón de Cuenca, y a una media de tres artículos cada mañana, que ni siquiera repasaba: “Sabía que escribir en la prensa es aproximadamente como escribir en el agua y que el artículo que hoy ha sido elogiado porque acaso contenía algo de actualidad interpretada y una cierta gracia y un buen idioma y alguna oportunidad y hasta un relente de talento, mañana está envolviendo unos zapatos viejos camino del zapatero”.⁶²

Camilo era mucho más lento (“el escritor trabaja despacio, deleitosamente, amando sus propias y pobres palabras”)⁶³ necesitaba aislarse en su casa (donde llegó a encargar un biombo negro para encerrarse a escribir *Oficio de tinieblas*) y repasaba sus textos una y otra vez. “A Ruano lo desbarató la prisa”, ya se sabe que dijo, mientras reunía y encuadernaba lujosamente sus cuartillas camino de Estocolmo.

Para poner el punto y final a este trabajo habrá que referirse al mal trato póstumo que, también en coincidencia, reciben nuestros dos escritores por parte de los truchimanes y mangantones encargados de velar por la moral y las buenas costumbres, y que anteponen a la calidad literaria el haber llevado una vida virtuosa (¡janda que Picasso!). A moro muerto gran lanzada y la figura de Cela, desde el día siguiente a su entierro, lleva ya más garapullazos que un miura, aunque al menos se conservan las 107 placas de calles, plazas, plazuelas, avenidas, fuentes, rúas, aulas, miradores, centros de salud y de enseñanza que bautizaron con su nombre y que se reparten por todos los rincones de España.

A González Ruano no le quieren respetar ni eso y los autores del libro en el que se le acusa de ser azote de judíos (por cierto, Cela presidió durante años la Sociedad de amistad España-Israel) se ufanan de que ya han conseguido que arranquen la placa del Chiringuito de Sitges y la denominación de un premio; veremos qué pasa con la calle de Cuenca y con la de Madrid, que está junto al tanatorio, en perpendicular a la calle Derechos Humanos. Puede que también intenten quemar en la vía pública, siempre a la vista de todos, sus veinte mil artículos, además de las novelas, narraciones cortas, biografías, guías y poesías, que suman un total de ochenta títulos, borrando para siempre la obra de un autor del que Jaime Capmany aseguraba que era, en sí mismo, “una herencia intransferible”.

⁶¹ Mariano Gómez Santos, *Claves de César para su centenario*, p. 411.

⁶² Manuel Alcántara en el prólogo a la edición de *Mi medio siglo se confiesa a medias*.

⁶³ Camilo José Cela, *Cajón de sastre*, p. 305.

Cela creía “en el hombre adornado con media docena de virtudes antiguas, a saber, el arte y la serenidad de los amanuenses, la caligrafía de las nueve letras nobles, las ganas de trabajar con la cabeza y con las manos, la perseverancia, la paciencia y el sentido común”, proclamando al mismo tiempo su vieja idea de que “las asociaciones, las congregaciones, las procesiones, las manifestaciones, los sindicatos y las sociedades de seguros mutuos no son sino las venenosas y castradoras rémoras de la salud del individuo y de la lozanía del espíritu”.

¿Lo quieren más claro? Bien, cuando a Ruano, casi al final de su vida, le negaron el carnet de prensa en aquella misma asociación que expulsó a Camilo, escribió lo que sigue: “Me piden que pruebe no sé qué cosas. No estoy dispuesto a probar nada. Si tienen redaños para negarme la condición de profesional, para ellos la perra gorda. No daré un paso. Les emplazo a todos esos robaperas para dentro de unos años. A ver si se habla de ellos o de mí. Periodistas mediocres, matalones, caciques de vía estrecha, cortan el bacalao. ¡Que lo corten! Uno no come bacalao sino salmón; esto es lo que, en el fondo, les irrita. Hijos de padres desconocidos, padres de obras desconocidas. ¡Que Dios ampare su miseria irredenta! A otra cosa”.

Hoy, día de san Patricio de MMXV, pongo punto final a este trabajo y lo celebro con un buen whisky, o dos; el primero en homenaje a don César y el segundo recordando a Camilo, en la seguridad de que coincidir también en esto les parecerá la mar de bien.

LAVS DEO

CELA Y LA HOMOSEXUALIDAD **La homosexualidad como opción sexual,** **a través de los testimonios y la obra literaria de don Camilo**

Ángel Hernández Expósito
Universidad Camilo José Cela

Resumen

La sexualidad y la muerte son dos temáticas generalmente presentes, con mayor o menor protagonismo, en la literatura de Camilo José Cela. En este artículo abordamos la primera, en una de sus vertientes: la homosexualidad. De una parte, la actitud del escritor ante los homosexuales, dentro del contexto sociocultural del momento histórico en que tuvo lugar la mayor parte de su producción literaria; de otra, el análisis de los personajes que, en sus obras más significativas, manifiestan, más o menos abiertamente, esa opción sexual.

Palabras clave

Camilo José Cela, opciones sexuales, homosexualidad, homofobia, lesbianismo, colectivos gay, reivindicación sexual

Abstract

Sexuality and death are two elements which are usually present, to varying degrees, in the literature of Camilo José Cela. This article deals with one aspect of the former: homosexuality; firstly, the writer's attitude towards homosexuals within the sociocultural context of the era when he produced most of his work; and, secondly, an analysis of those characters in his most important works who exhibit, whether openly or furtively, this sexual option.

Keywords:

Camilo José Cela, sexual orientation, homosexuality, homophobia, lesbianism, gay groups, demands for sexual freedom.

1. Contexto sociocultural

‘Salir del armario’ es una expresión de reciente factura que expresa plásticamente la liberación que para el individuo homosexual significa abandonar la marginación y el ostracismo, cuando no la consideración de delincuente. La ley de vagos y maleantes no hace tanto que se aplicaba a los homosexuales en nuestro país.

Para el individuo –también para su familia y entorno más próximo– el amaneramiento y la manifestación de actitudes feminoides suponía una desgraciada jugarreta del destino, una especie de baldón que había, en la medida de lo posible, que ocultar. Experimentar tendencias homosexuales significaba para quien las ‘sufría’ una cruz que le acompañaría sin remedio a lo largo de su vida. La sociedad, en el mejor de los casos, lo consideraba una especie de enfermedad crónica, asimilable a las discapacidades que algunos pobres desgraciados se veían obligados a sobrellevar sin remedio; pero de la que, a diferencia de éstas, la sociedad no estaba dispuesta a tolerar cualquier manifestación. Y decimos ‘en el mejor de los casos’, porque lo habitual era considerar la homosexualidad como una forma de vicio culpable y al homosexual un degenerado indeseable.

Palabras y expresiones con que señalar y denigrar a gays y lesbianas, muchas: maricón, sarasa, culebro, bujarra, mariposón, tortillera, chanclera, cachapera... El hecho de considerar a alguien como ‘de la acera de enfrente’, signo evidente de la marginación social a que la sociedad lo relegaba.

Hoy las cosas han cambiado. La homosexualidad se admite y respeta como opción sexual del individuo, y las leyes censuran y condenan con severidad la homofobia. Pero no podemos perder de vista que buena parte de la producción literaria de Cela se sitúa en un contexto social generalmente homófobo. No habrá de resultar por ello extraño el tratamiento frecuentemente ofensivo que el individuo homosexual, hombre o mujer, recibe por parte de los personajes con quienes convive o se cruza, y las reflexiones nada tolerantes y en absoluto reivindicativas que al respecto se vierten. Sí anticipamos que la mujer sale, por lo general, mejor parada que el hombre.

2. La actitud de don Camilo

De inicio, la actitud de Cela ante la homosexualidad es, como corresponde al momento histórico y a la sociedad en la que vive y desarrolla su actividad como escritor, de rechazo. La opinión sobre los homosexuales, de curiosidad, extrañeza y aceptación forzosa, como se refleja claramente en estas palabras suyas: “No los entiendo, pero están ahí”.

A pesar de que quiere mostrarse liberal, no consigue evitar la vena homófoba que a él, como a la mayor parte de los españoles de entonces, le corre por la sangre. Así se trasluce de la entrevista con Cueto y Abad Contreras; se muestra abierto a cualquier nueva idea o perspectiva, capaz de probarlo todo, de analizar las situaciones poniéndose en la piel del otro en cualquier circunstancia... excepto –esto resultaría realmente difícil, por no decir imposible- en la de un homosexual: “Ya les he dicho que yo pienso que el hombre es un poliedro, que no tiene una única cara sino muchas facetas con sus muchas aristas y que, además, yo no renuncio a nada, que me interesa todo, en mayor o menor medida, aunque a veces es en una mínima medida. Creo que lo único que no he hecho en esta vida es ser maricón, se ve que en mi familia no se da”.

En sus obras no obvia la presencia de homosexuales; aunque, a decir verdad, estos no suelen salir bien parados. “Cela ha tenido siempre –comenta García Marquina- una gran curiosidad por las formas atípicas, marginales o singulares de la sexualidad, especialmente de la homosexualidad masculina y en sus páginas aparecen sarasas, bujarrones y maricas, siempre como seres poco recomendables”. En ‘Los que entienden’, de *El camaleón soltero*, habla de ellos como de “caracoles lentamente cocidos en su propia baba”, y en ‘El muermo rosa’, de la misma obra, les dirige expresiones realmente ofensivas: “El muermo rosa ataca por igual a clérigos que a seglares y militares [...] si el sida no le pone arreglo, acabarán los atacados de esta insólita dolencia pidiendo el oro y el moro desde su cuartel general de Marraquech...”

Algo que Cela no podía aceptar eran los eufemismos con que se trataba de disfrazar una realidad que en castellano se designa muy claramente con un término: ‘maricón’, que, como académico, defendía por más propio y genuino. Lo consideraba más apropiado que la utilización del sintagma ‘homosexual masculino’: “Es costumbre –leemos en ‘Una neumonía peculiar’, de *El juego de los tres madroños*- llamar homosexuales a los maricones, lo que induce a error, puesto que también lo son las lesbianas”.

A tenor de lo dicho, sorprenden estas palabras, en las que Cela se manifiesta claramente en contra de la discriminación social y la persecución a que los homosexuales se veían injustamente sometidos. Tengamos en cuenta que la cita es de *Oficio de tinieblas 5*, obra datada en 1979, y que ya para entonces estábamos en plena Transición: “la discriminación entre heterosexuales y homosexuales no pasa de ser un arbitrio policiaco no válido sino en los usos de los países atenazados por la crueldad administrativa”.

Si los homosexuales no gozaban de la simpatía de Cela, menos aún las formas de reivindicación de los llamados colectivos gay, el modo en que habían pasado, iniciada la Transición política, de un extremo al otro, del ostracismo y la marginación a hacer alarde de su condición. Menos aún los grupos mafiosos que buscaban relegar a los ‘heteros’, en una reivindicación igualmente inaceptable. “Le inquietaban los homosexuales

–comenta García Marquina- por los colectivos en los que habían logrado organizarse para salir de la oscuridad y luego resarcirse formando mafias que fueran copando los puestos claves de la sociedad”. Algo semejante a lo que le ocurría con las reivindicaciones feministas. Se sentía agredido, con la sensación de que “iban a por él”, que le atacaban en bandada.

Tampoco transigía con el matrimonio entre homosexuales, pues consideraba aquel “una institución inventada para meter un poco de orden en eso de la procreación” y propio, por tanto, de individuos heterosexuales. Reivindicar tal posibilidad por parte del colectivo gay no era, en opinión de Cela, sino una forma de resarcirse, de alcanzar con la constitución de la familia uno de los bastiones fundamentales de la sociedad, para acabar demoliéndolo, en un futuro más o menos próximo.

En consecuencia, tampoco se mostraba partidario de la adopción de hijos por parejas homosexuales. Su declaración en *El color de la mañana*, tan rotunda como ausente de argumentos, supone una oposición frontal que no espera réplica: “Se les iba a permitir adoptar nenos para poder adiestrarlos desde pequeñitos en el hábito de tomar por retambufa”.

En torno a la homosexualidad y a los criterios de Cela al respecto, hay una cuestión que no debemos ni queremos obviar: la afeción o desafección que pudo sentir y, fundamentalmente, manifestar, en torno a la condición sexual de Federico García Lorca. En cierta ocasión escribió que “Lorca es uno de los seis u ocho grandes poetas españoles, pero no por ser homosexual, sino a pesar de ello”. Ni que decir tiene que se organizó un verdadero revuelo, pues la interpretación periodística fue la de un claro rechazo de Cela hacia el escritor por su condición sexual. Queremos entender justamente lo contrario: que esta condición no fue capaz de enturbiar, en ningún caso y a pesar del rechazo social generalizado hacia los homosexuales en su época, la calidad personal, intelectual y artística del poeta granadino.

Parecido escándalo se siguió a las declaraciones de Cela tras una conferencia que pronunció, en el verano de 1998, en el colegio SEK de Pontevedra. Los periodistas le preguntaron si el día en que se cumpliera el centenario de su nacimiento le agradaría recibir un homenaje semejante al que recientemente, en junio de ese mismo año, se había rendido a Lorca. La respuesta fue que, entre otras condiciones, pedía la no intervención de colectivos homosexuales. La pregunta era obligada: ¿Qué tiene usted contra los homosexuales? Y la respuesta, expeditiva: “Contra los homosexuales no tengo nada, ni a favor ni en contra. Me limito a no tomar por el culo”. Evidentemente, Cela no había querido poner veto alguno a la participación de nadie que se sintiese interesado en homenajearlo, fuese cual fuese su condición social. Lo que quiso poner de manifiesto una vez más fue su aversión total hacia los colectivos gay y sus intempestivas formas de reivindicación.

Nada mejor para poner de manifiesto el respeto que Cela sentía por Federico, que estas palabras del escritor gallego en 'Denuncia de una necedad', de *El color de la mañana*: "En Granada, la dura tierra en la que nació y murió de forma alevosa, estúpida e impolítica Federico García Lorca, uno de los más grandes poetas de nuestra historia literaria, no hay un solo recuerdo estimable de su nombre ni de su figura..."

3. La homosexualidad en la literatura celiana

Nos proponemos ahora analizar las referencias a la homosexualidad en la obra de don Camilo. Puesto que dada la extensión y complejidad de esta se impone una acotación, nos limitaremos a diez de las catorce obras consideradas como novelas mayores –en las cuatro restantes no encontramos referencia digna de mención-, que van de *La familia de Pascual Duarte* a *Madera de boj*, y que quedan reflejadas en la bibliografía relacionada al término del artículo.

3.1. Homosexualidad masculina

Comenzaremos el análisis por las ocasiones en que se hace referencia a la homosexualidad masculina: los casos en que personajes sin clara definición sexual dan muestra de afectación feminoide; las situaciones en que se les presenta como manifiestamente homosexuales; la explicitación –en ocasiones de dudoso buen gusto- de las relaciones mantenidas; las referencias a la dificultad de integración; el evidente rechazo de su entorno más próximo y las vejaciones a las que llegan a verse sometidos. Casos de lesbianismo, menos frecuentes, también se presentan y los analizaremos con posterioridad.

En varias de las obras analizadas aparecen personajes que, sin presentar clara orientación homosexual, manifiestan formas, gestos y actitudes más próximas a las condiciones físicas y sensibilidad femenina que a las generalmente presentes en el varón. Don Celso Camino, por ejemplo, personaje de *Madera de boj*. Sibilinamente el narrador comenta de él que "le hubiera gustado escribir 'La dama de las Camelias', lo que no es de maricones, lo parece a primera vista pero no es de maricones". "¿Quiere usted que nos tiñamos con cachumba" –se pregunta en *El asesinato del perdedor*- "la conciencia del sarasa de Arquimbandio?" A lo que el presunto interlocutor responde: "-Pues, hombre, no, no sabría decirle... el Arquimbandio me parece buen muchacho, un poco lila, eso sí, pero fino de sentimientos". También en esta obra se habla de don Ambrosio Bartolomé Arcenillas, el 'Diligente', que "canta en el coro de la parroquia, no baila el cha-cha-chá, le falta ritmo y quizá adecuación hormonal". Y se advierte: "cuando las hormonas hacen la guerra por su cuenta, esto es, cuando no se adecuan al fin previsto, ¡malo!". En *Cristo versus Arizona* encontramos a Clem Krider, del que se comenta: "sabe jugar al billar pero para mí que es más bien culebro, tiene unos andares muy comprometidos". Y,

en consecuencia, "a ti no te va a servir de mucho, Lupita, no creo que tenga a punto las predisposiciones". Para el narrador de *Oficio de tinieblas 5*, Georges Laffitte "no era tan hondo y sabio pozo de inmundicia como la mujer, aunque en cierto sentido sí se adivinaban en él hábitos afeminados". En *Historias de Venezuela* se presenta al licenciado Zorobabel Agüero, hombre de maneras un tanto afeminadas y de quien comenta don Job a la Catira que "paece mesmamente una putita europea, toíto engringolaíto, toíto vitoquito, toíto recién lavao y aplanchoo y perjumao...". Y don Job acaba cargando las tintas y dejando al descubierto su homofobia: "¡Ah, qué tronco e marico entrometío, Catira!".

Lazarillo de Tormes recuerda, del tiempo en que vivió en su pueblo, a don Roque Sartén, judío descendiente de conversos. "Algunos, los más lenguaraces, aseguraban que tenía voz de flauta porque no era como Dios mandaba y como eran todos los hombres, sino espadón y acaponado, como gato que fue travieso o potro que anduvo desasosegado". El pícaro protagonista no está seguro de la condición sexual de don Roque y de que las actitudes de éste dieran pie para salir de dudas al respecto. "Lo que de verdad hubiera en la voz del pueblo –piensa– es cosa que no tuve ocasión de averiguar; cierto es que las mozas no le preocupaban, pero no menos cierto es que podía muy bien ser virtud lo que las gentes achacaban a defecto". Y da muestras de buen juicio y sano criterio cuando concluye: "Después de todo, y como aquello a mí no me importaba, dejé que siguieran diciendo y a nadie hice maldito el caso". Y de don Serafín Serrano, un confitero que era concejal y que cortejó un tiempo a la madre del pícaro, comenta: "parece que bien libre está de ser mi padre, ya que si hemos de hacer caso de rumores, el pobre no metía ni sustos y se dedicaba a regalarle yemitas a mi madre porque se dejase palpar por el escote".

Si de los personajes que anteceden cabía duda sobre su orientación sexual, en los que presentamos a continuación la homosexualidad es manifiesta.

En *Historias de Venezuela* descubrimos al "marico" Aquiles Valle, que al observar al peón Gilberto Flores dice para sus adentros: "Un peoncito catire. Tenía las carnes tibias. Tenía los ojos grandes. Tenía la boca dulce. Tenía la cintura estrecha. Tenía los brazos fuertes. Tenía el pecho latidor. Tenía las piernas largas. Tenía las carnes duras. Tenía el trasero virgen. ¡Ay, amor, cómo tenía el trasero!". Matifitas, de *San Camilo 1936*, es "un marica decente, él responde de la decencia, lo de marica le vino solo como el bigote que empieza a salir a los muchachos, un marica amargo y sin verdadera vocación, un marica a la fuerza y a contrapelo [...] Le gustan los hombres, como a las mujeres o como a los maricones, pero le gustaría que no le gustasen los hombres, como a los hombres, a las tortilleras y a las maricas viciosas [...] No le gustan las mujeres, no llega a marica viciosa, a marica tortillera, se queda antes, pero le gustaría que le gustasen las mujeres como a los hombres o al menos como a las tortilleras". De don Fausto se comenta que

“si se dejase don Rogelio aún podría volverle a sonreír la existencia”. *Oficio de tinieblas 5* habla de “los ratones negros de la experiencia noruega”, y dice de algunos que “cuando se les constriñe el horizonte dejan de amar a la hembra que puede parir los hijos que ya no caben y se desexualizan igual que monjes castos y algunos otros se homosexuallizan como poetas líricos o guerreros históricos”. Y de los que eufemísticamente llama “sesudos varones”, que “para dar suelta a su libido estupefacta se solazan con el anecdotario del tubo digestivo haciendo muy especial hincapié en su terminal periférico el rugoso esfínter del ano siempre y cuando conserve sus pliegues y no adopte forma de embudo”.

Dos personajes de *La Colmena*, ya ‘maduritos’, el señor Suárez, la ‘Fotógrafa’, y Pepe, el ‘Astilla’, no ocultan su relación homosexual. En cierta ocasión, Suárez solicita las atenciones de su compañero: “-Oye, Pepe, ¿me compras una flor? Quiero que me compres una camelia roja; yendo contigo conviene llevar el cartelito de prohibido...” Y Pepe, tras sonreír muy ufano: “-Póntela en la solapa.” “-Donde quieras”.

En *Madera de boj* tiene su gracia el letrado que la heredera de Mariquito, hijo de Mariquita y dueño de la ‘Cafetería Mariquito’, colocó en la puerta cuando, a la muerte de aquél, heredó el establecimiento: “Mariquito nunca fue maricón”.

Si algo puede resultar chocante es un bandolero maricón, como el que aparece en *El asesinato del perdedor*. Aunque, al parecer, le hace al pelo y a la pluma. “En sus temporadas de homosexual tiene amores con un fabricante de yogur, muy bizco, que criaba gusanos de seda por afición”. Cuando éste comenta su interés por descubrir el nombre científico de los ejemplares que cultiva y el bandolero le sugiere que consulte en una enciclopedia, responde: “-No sabría qué decirle, me da como reparo. ¿Usted cree que un maricón debe consultar las enciclopedias?”. La respuesta del bandolero, decidida, quiere alejar de su pareja la menor reserva: “-¡Naturalmente! ¿Por qué se deja usted zarandear por los prejuicios? ¡Levante el ánimo! ¡Los maricones se desenvuelven muy bien entre libros!”.

Es en *El asesinato del perdedor*, donde encontramos la mayor frecuencia de varones homosexuales. El “epistolario amoroso de un determinado juez con cierto ex capellán castrense y hoy capellán de monjas pobres”, hubiera sido motivo de escándalo de haber decidido publicarlo miss Mary Tavistock, autora de ‘Las dudas de la soledad’. También está próximo al clero uno de los protagonistas de la relación mantenida por el dueño del café ‘El tigre de Cobre’ con “el capellán, mejor dicho –corrige prudentemente el relator–, con el sacristán del Perpetuo Socorro”. Tremendos los exabruptos que aquél le dedica a éste, cuando decide romper la relación amorosa que ambos mantienen: “-¡Largo de aquí, vicioso repugnante! ¡Váyase usted a donde le fíen los helados de frambuesa, que a mí me tiene ya escarmentado! ¡En este establecimiento ni se fía

ni se admiten muertos de hambre y además está reservado el derecho de admisión!". El explorador Pío Nono Powell se casó en Rotterdam con el gurka Melitón Phillips. Melitón, al que algunos llamaban 'Baltasar Powell el Castigado', "un judoca herbívoro de digestión lenta, que ni estaba arruinado ni era condescendiente con nadie ni con nada". Don Adelfo sisaba a los tres hermanos Méndez, de quienes era administrador, "para comprarle bibelots y bombones a Mr. Ted Carew, que era complaciente, sí, pero también caprichoso, muy caprichoso". A los monjes del monasterio de Ivron, el menos riguroso de todos los cenobios del Monte Athos, según le contó Catulo Vukovar a su bujarrón Veljko Split, "se les fue la mano y abrieron las puertas al sida". La monja Rita Okukani preguntó: "¿La puerta del sida es el ojete?" Y monseñor Ladislaus, el gran preboste, le respondió: "La caridad aconseja suponer que no tan sólo. Con la caridad, el enfermo es sano; sin ella, el sano es enfermo". Y "Charles Webb, el maricón, murió de frío en la cárcel de Soria".

En *Cristo versus Arizona*, Ted vive "cuidando a su maricón viejo y rico"... Y en *Oficio de tinieblas 5* leemos que "los sexos de signo contrario se atraen y los sexos del mismo signo también se atraen", y se recuerda que los atletas griegos combatían en la palestra y se amaban en el androceo.

Junto a la serie de personajes varones de manifiesta homosexualidad, la descripción de las relaciones que mantienen con otros individuos de su misma opción sexual. Relaciones que van desde el juego erótico a la sodomización y que son descritas con total desenfadado.

En *El asesinato del perdedor* se comenta cómo los maricones del contorno, liderados por el enano Hans Schofshofen, ex capitán de las SS y profesor de violín, se reunían en la taberna La Ballena en Enagua, "a hablar de sus cosas y a darse sus sobos". Se dice de André de Montbard, que "era como un Apolo" y que "todos los jefes querían darle por culo pero él no se dejaba". Interviene un personaje al que "le gustaría morir en un balneario no demasiado cómodo y que los agüistas le fueran comiendo entre horas. -¿Crudo? -Sí, al principio sí, después ya importaría menos". Y se recuerda que "los caballeros templarios, como eran maricones, homointelectuales, homosentimentales, homoespirituales, podían follarse a Felícula de Valois sobre el heno del pajar sin que les diese urticaria".

Adoro Frog Allamoore, personaje de *Cristo versus Arizona*, practicaba una curiosa forma de onanismo homosexual: "se tumbaba boca abajo y se ponía un poco de miel en el ano para que las moscas le diesen gusto". En *Oficio de tinieblas 5* se describe cómo "los ancianos ciegos daneses en visita a los museos de Italia leen el Kamasutra y por el método del braille se solazan unos con los otros en grupos reducidos", hasta que la abuelita les interrumpe con un silbato "cuando ya el amor empieza a temblarles en la

yema de los dedos y el alma se les estremece a tientas". Se invita a escuchar el immoderado discurso de Cátulo: "invítame a echar la siesta contigo, después de comer me tiendo en la cama y boca arriba atravieso la túnica con el falo predicaré con vosotros y así probaréis mi virilidad aurelio bardaje y furio puto, ambos sucios sodomitas pasivos [...] bien se avienen los homosexuales mamurra el catamita y César el bujarrón, bien se avienen en el mismo lecho los desvergonzados invertidos no más voraz adúltero el uno que el otro". Y se comenta la original 'cuaresma' protagonizada por el verdugo y el hombre vestido de pierrot: "incesantemente hostigados por el alma en pena de Jerónimo Cardan, que gozaba en el sufrimiento y veía en la tiniebla, se pasaron cuarenta días y cuarenta noches bebiendo y cantando y haciéndose el amor por los solares y en la cochera de los autobuses".

Detallada y cuasi pornográfica, la descripción que en *Cristo versus Arizona* se hace del encuentro entre Anicet, el ladrón de ganado, y David Alle, el escribiente, y del trágico desenlace de esta relación. "Si quieres –le dice Anicet a David- te llevo una botella de whiskey a tu casa y nos la bebemos juntos y nos tocamos, los dos amigos empezaron a beber y cuando se les fue la primera vergüenza se quitaron el pantalón y se acariciaron y se sobaron el uno al otro, qué gusto me das Rolando, loca, déjame acariciarte el Don Panchito, después se desnudaron del todo, Anicet en pelota daba risa porque su pija era de color morado y no tenía un solo pelo en todo el cuerpo, y tú David, tú también me das mucho gusto eres la marica más puta que conozco, restriégame el badajo por el fuchi fuchi, pellejona, Anicet se la chupó a David pero al revés no, David era muy mirado y aprensivo... Anicet empujó a su amigo al gallinero, lo arrastró hasta el gallinero y allí se la siguió chupando hasta dejarlo casi desmayado, después lo mató de muchas cuchilladas y sin darle tiempo ni a gritar".

3.2. Lesbianismo

Paralelamente a lo que hemos observado respecto de la homosexualidad masculina, encontramos secuencias protagonizadas por personajes femeninos de rasgos varoniles o con cierta atracción hacia su propio género, aunque sin declarada opción homosexual, y mujeres manifiestamente lesbianas –en algunos casos con explícita descripción de sus juegos eróticos.

"Hay quien dice que a doña Rosa –dueña del café 'La Delicia' en *La Colmena*- le brillan los ojillos cuando viene la primavera y las muchachas empiezan a andar de manga corta. Yo creo que todo eso son habladerías". En *La cruz de San Andrés* aparece Ofelita, "menuda y muy graciosa, con la nariz respingona, las tetas no grandes pero sí descaradas y el culo saltarín y apetitoso...; tenía el pelo castaño oscuro y se pintaba poco, y como era de aspecto aniñado quedaba muy bien". Parece que algunos dudaban de su feminidad, y ella misma se anticipa a cualquier comentario: "Nadie debe creer que soy

lesbiana, estoy harta de las apreciaciones aproximadas". También, Guillermina, "a quien es probable que le gusten las mujeres". Dorothy, de *Madera de boj*, "no era lesbiana, le faltaba voluntad, aunque algunos lo pregonaran sin mayor respeto". "Que Dios me perdone -comenta el narrador-, pero para mí que a Dorothy le gustan las mujeres, a lo mejor no puede evitarlo". No salen muy bien paradas las lesbianas en este comentario de *La cruz de San Andrés*: "no perfeccionan sus naturales inclinaciones hasta que persiguen mujeres bellas y tontas, sólo entonces podrán darle la vuelta al sexo de su cabeza como a un calcetín".

Micaela Ronneby, de *El asesinato del perdedor*, "preconizaba la identidad metafísica de los sexos". "Lamento no haber accedido- le decía al demonio tan pronto como llegó al infierno-, porque Micaela parecía muy amorosa". A propósito de Juana de Arco se plantea en la misma obra: "¿Usted cree que la doncella de Orleans era medio virago? -Sí, yo creo que sí. A mí estas mozas bélicas y misteriosas me hacen poca gracia, me parecen cabos del cuerpo de carabineros".

Hay mujeres de sexualidad ambigua, como Adela, personaje de *Mazurca para dos muertos*. A pesar de ser hermana de Georgina, no se parece a ésta, "salvo en la inclinación al vino, la afición al tabaco y la propensión al catre. [...] -Cómo me gustaría ser hombre -dice Adela a su hermana- para bailar el tango maltratando". "Mis primas, dice Moncho Requeixo, primo de Adela y Georgina, a veces bailan el tango con la señorita Ramona y con Rosicler, la de las inyecciones, y mi prima Georgina, cuando se calienta, le pide permiso para desnudarse. ¿Me puedo sacar la blusa? Haz lo que quieras. ¿Me puedo sacar las bragas? Haz lo que quieras. ¿Te gusto, Moncha? Cállate, puta, y tumbate en la cama. ¿Apago la luz? No. Moncho aflauta un poco la voz cuando cuenta el diálogo entre las dos mujeres. -Qué raras son las mujeres, ¿verdad, usted? -Hombre, según".

Otros personajes femeninos pueden considerarse bisexuales, como Amanda Ordóñez, de *San Camilo 1936*, "que no es tortillera, quede claro, pero que hace a pelo y a pluma". Bisexualidad que en *Oficio de Tinieblas 5* se manifiesta en la madre de 'tuprimo', que tiene su "amante" femenina; 'tuprimo', sabedor de esta condición, "es muy complaciente con su madre y le ofrece a la novia para que ambas se amen con estupor y con violencia". Como cabe suponer, la novia de 'tuprimo' es lesbiana, lo que -por extraño que pueda parecer- a él, que "se acuesta con su novia en la cama de las frustraciones", donde juntos "se dan calor e intercambian besos, le resulta cómodo y reconfortador".

Madame Ernestine y madame Belinda, de *Cristo versus Arizona*, son chancleras, es decir, lesbianas. "Ahora es frecuente -se dice a propósito de esta opción sexual- que las mujeres echen tortillas como si tal y gocen juntas haciéndole una higa a la buena voluntad del hombre, la que se expresa con el rabo duro".

Es sabido que la griega Safo, poetisa de la isla de Lesbos y fundadora de la 'Casa de las Musas', se enamoraba de sus discípulas y mantenía con ellas relaciones amorosas. De ahí, el 'lesbianismo'. Repetidas veces encontramos en *Oficio de tinieblas* 5 referencias a este símbolo del amor lesbiano. "safo, la aguerrida poetisa del clítoris de iridio que atemorizó a nabucodonosor a ciro y a los profetas ezequiel y jeremías gobernó desde la isla de lesbos a toda una pleamar de musas prometeo de musas albinas de musas confitadas que avanzaron sembrando el luto en aguas de las fuentes públicas [...] todos los siglos se sucedieron sumando siglos y más siglos y hoy safo y su cohorte de musas perfectas gobiernan bares prostíbulos y funerarias y atemorizan las ciudades con su grito de guerra su aullido monocorde". "En tu auxilio puedes invocar a safo y a su escuadrón de dóciles tribaditas amaestradas que obedecen a ciegas"; "en la isla de lesbos safo y sus compatriotas lesbianas aplastan los gusanos entre dos piedras para deshacerles su horrible forma y los arrojan después por el acantilado de petinós para que sirvan de consuelo a los marineros y a las sirenas"; "safo componía versos al clítoris propio reflejado en el espejo de la fuente y el mirar de la amada y al clítoris ajeno que se brindaba como una dulce uva". Esta mujer, decididamente lesbiana y por lo que se ve poco atractiva, no pudo soportar el desaire de un joven marinero, y la decepción la llevó al suicidio: "safo era peluda y de corta talla y no consumó su matrimonio porque la presencia de cercolas en el marido le producía náuseas amó a su corte de jóvenes amigas del corazón y vieja ya fue desairada por faón el marinero adolescente entonces safo se arrojó al mar".

También se habla de "la mujer vestida de colombina", que "tiene seis dedos como los bandoleros de la montaña y que tuvo amistad con miguela chaudon aunque no lo confesó jamás"; de "la mujer del corpiño de campesina bretona" que "estuvo más de diez años en presidio porque robó y enterró los fetos de raza no blanca propiedad del estado que se guardaban en el museo de reproducciones artísticas y que en la cárcel tuvo amores con una celadora vestida con un chaquetón y unos ajustados pantalones de cuero negro brillante que le comió los pechos y parte del vientre y con una alondra bearnesa o paduana tú no puedes precisarlo que le comió la nuca y la parte de la espalda hasta dejarle al aire las vértebras cervicales y los homóplatos". Esta mujer, que encontró en la cárcel su escuela de lesbianismo, no hace ascos a la experiencia y "recuerda con nostalgia sus años de reclusión". Y a la novia de 'tuprimo', que "no es fuerte", "no debe culpársele de que acceda a los requerimientos de la madre de tuprimo e incluso los provoque con sonrisas y gestos obscenos".

Niña Cecilia, joven personaje de *Historias de Venezuela*, era, según su tía Misia Ángeles Luz, "un modelo de virtudes". Claro que -advierte el narrador- "las señoras de cierta edad no se dan cuenta de ciertas cosas". A niña Cecilia "le gustaba bañar a las criadas, fregoteándolas la espalda con jabón de olor... y ayudar a vestir novias, sujetándoles el pliegue del corpiño con alfileres mimosos".

Rosicler y la señorita Ramona, en *Mazurca para dos muertos*, “cuando no las ve nadie bailan juntas y se acarician con delicadeza y mucho mimo”.

Tono altamente erótico, podría calificarse de pornográfico, el que en *El asesinato del perdedor* tiene la descripción que se hace de esta relación entre lesbianas: “agazapadas tras las troneras de la torre del castillo, se cogen el tierno sexo con las manos y aprietan fuerte mientras se muerden el borde de la falda. Es delatora la forma del higo, la consistencia del higo, es delator el sabor del higo, el acre aroma del higo del sexo, tierno como las infidelidades de la hembra del ruiseñor, de las insaciables niñas agazapadas tras las piernas ilustres, allí nacen las aplicadas lesbianas como el dulcísimo musgo de la fuente, las esbeltas y dulcísimas lesbianas que componen versos de amor llenos de ira y de desesperanza”. O estas otras, de *Oficio de tinieblas 5*, alguna de ellas con ciertos visos sadomasoquistas: “las felices amigas de otto kopp se revuelcan desnudas y con las botas de montar calzadas sobre los baúles del vestuario delante de los espejos del vestuario mientras se dan recíprocos y restallantes latigazos en las nalgas y besan en la boca a la derribada golfa sudorosa y poco resistente [...] desaparecen entre los baúles y detrás de los espejos del vestuario en el que sus compañeras se flagelan atisbando la primer derrota”; “sherezade gruñe de amor a solas y se deja besar y acariciar la boca los senos la vulva cum digito cum lingua por las solícitas esclavas”; “la meretriz pascuala se duerme en el cunnilingus con su colega madame jules ichneumon”.

3.3. Condicionamiento social

En lo que a homosexualidad entre varones se refiere, no hemos registrado en nuestro análisis situación alguna en que ésta sea objeto de elogio, ni tan siquiera de mínima comprensión. Sí encontramos, por el contrario, muestras de claro menosprecio, cuando no de manifiesto desprecio. Y en ocasiones, como veremos, de injustificables vejaciones y maltratos.

Matilda, la madre de Wendell Espana, protagonista narrador en *Cristo versus Arizona*, tuvo tres hermanos, los tres homosexuales, Don, Ted y Bob, y “a los tres se les llamaba por un apodo: ‘Jessie’, ‘Nancy’ y ‘Pansy’; para no mancharse la boca diciendo una palabra soez”. “A mi madre -dice Wendell L. Espana- no le hubiera gustado saber que tenía un hijo culebro”.

En *Madera de boj* leemos: “el amor del hombre por el hombre y el de la mujer por otra mujer, estos usos de espaldas a la naturaleza, tiene muy torcidos excomulgos”. “La cadena sin fin de abdicaciones –leemos en *El asesinato del perdedor*– tiene una órbita conocida: primero se dio la razón a los hijos, a los maricones y a los terroristas, por este orden”. Y en la misma obra se acusa a los maricones de ser “muy duchos en mandar a

los sobrinos al suicidio y hacer quebrar editoriales". Raro que no se les responsabilice del diluvio universal.

Al peón Botuldio Perpetuo Socorro, de *Cristo versus Arizona*, "lo mataron a machetazos". Y se añade: "las mujeres y los maricones dan siempre machetazos de más". Margarito Benavides "encerró a tres maricones en un corral y los tuvo una noche entera obligándoles a bailar a latigazos". En este caso sí se añade un comentario que, aunque quiere parecer censura, trasluce cómplice connivencia: "su acción fue en general censurada y muy pocos le encontraron disculpa, ya se sabe lo entretenido que es hacer bailar maricones a latigazos pero a pesar de todo es algo que debe evitarse entre personas civilizadas". En dos ocasiones más se vuelve sobre el tema en muy parecidos términos y en ambos casos con velada aprobación: "A Margarito Benavides le gusta hacer bailar maricones a latigazos, a veces los tiene una noche entera pegando brincos, no lo hace a mala idea pero aun así casi todo el mundo está de acuerdo en que es algo que no ha de hacerse todos los días, algo que no es propio de personas civilizadas". "Margarito Benavides encerró a tres maricones en un corral y los purgó con jalapa, ¡qué risa daba verles bajándose los calzones mientras se escagarruciaban por la pierna abajo!, cada uno es dueño de hacer del culo de los demás un papalote y empinarlo con la reata que más convenga, eso es verdad pero a la acción de Margarito Benavides casi nadie le encontró disculpa, el ser humano tiene que entretenerse compréndalo usted, a mí me parece que es peor matar indios que purgar maricones". En la misma novela, el coronel dice al comerciante: "no seas lujurioso... a otros los bajé del caballo por menos y tú vas a pie porque te escuece el culo". Y del lego Timothy Melrose, de quien se asegura que "se pasó por la piedra a cinco deficientes del hospicio sin comedimiento ni mayor recato", se concluye que "hubiera merecido que le sancochasen el culo en un caldero de agua hirviendo con sal. Cada vez hay más taralailas –se añade– que ahogaron la vergüenza". No era homosexual Mateo, personaje de *El asesinato del perdedor*, pero un grupo de indeseables homófobos le trató con la mayor crueldad. "Se lo llevaron los guardias a la cárcel..., le dieron por culo lo menos veinte veces, le rompieron el culo y se lo llenaron de leche, después se lo untaron de mierda [...] Mateo pensó suicidarse pero le faltó valor". Dura condena la que se hace del homosexual, a quien, junto a otros individuos cuya conducta se reprueba, se niega cualquier redención: "los maricones, los rojos y los calumniadores deben irse al infierno a purgar sus pecados y no debe permitirse que sean socorridos con el sacramento de la penitencia ni ningún otro auxilio de última hora, no sería justo". "Quien mal anda, mal acaba", se sentencia en *La Colmena*, a propósito del hijo de doña Margot, "que era mariquita y andaba en muy malas compañías".

Como ya dijimos, la sensibilización y el rechazo social fueron bastante menores, en el contexto analizado, ante el hecho del lesbianismo que ante la homosexualidad masculina, en parte por resultar menos manifiesto y, fundamentalmente, por la agresión

que esta supuesta debilidad, considerada por muchos como degeneración, suponía contra el prurito machista del colectivo masculino.

No encontramos en nuestro análisis manifestación expresa de repulsa personal o social contra la mujer homosexual. Por el contrario, en esta cita de *La Colmena* con que finalizamos nuestra exposición, el narrador –léase el propio autor, don Camilo José Cela– sale al paso de la abierta censura que la Uruguaya hace de las lesbianas, y reconoce, a favor de estas, su especial sensibilidad: “La Uruguaya –reconocida como prostituta– tiene una lengua como una víbora y la maledicencia le da por rachas. Una temporada le da por hablar mal de los maricas, otra por meterse con sus compañeras... Ahora con las que la tiene emprendida es con las lesbianas, las tiernas, las amorosas putas del espíritu, dulces, entristecidas, soñadoras y silenciosas como varas de nardo”.



Camilo José Cela en Vigo. 1923-24

BIBLIOGRAFÍA

CELA, CAMILO JOSÉ (1975). *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, 13ª edición, Barcelona, Noguer

- (1976). *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, 11ª edición, Barcelona, Noguer
- (1973). *Oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Arcos Vergara
- (1983). *Mazurca para dos muertos*, 6ª edición, Barcelona, Seix Barral
- (1988). *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Seix Barral
- (1992). 'El muermo rosa', en *El camaleón soltero*, Grupo Libro 88
- (1994). *La cruz de San Andrés*, Barcelona, Planeta
- (1994). *El asesinato del perdedor*, Barcelona, Seix Barral
- (1996). 'Denuncia de una necedad', en *El color de la mañana*, Madrid, Espasa Calpe
- (1996). *Historias de Venezuela. La catira*, 4ª edición, Barcelona, Noguer
- (2000). *La colmena*, col. Austral, 3ª edición, Madrid, Espasa Calpe
- (2000). *Madera de boj*, 2ª edición, Barcelona, Planeta d'Agostini
- (2011). 'Una neumonía peculiar', en *El juego de los tres madroños*, Barcelona, Destino

CUETO, JUAN Y ABAD CONTRERAS, PEDRO (1995). 'Encuentro con Camilo José Cela', en Alonso Zamora y Juan Cueto, *Retrato de Camilo José Cela*, Barcelona, Círculo de lectores

GARCÍA MARQUINA, FRANCISCO (2005). *Retrato de Camilo José Cela*, Colorado (USA), Society of Spanish and American Studies

**LOS APUNTES CARPETOVETÓNICOS DE EL GALLEGO Y SU CUADRILLA Y DE LAS HISTORIAS DE ESPAÑA I Y II.
Una visión de la realidad española.**

Mireia Moreno Ruiz
Universitat de Barcelona

Resumen

Este trabajo es una aproximación al género híbrido del apunte carpetovetónico en los libros de *El gallego y su cuadrilla* y en las *Historias de España I y II*. El objetivo del trabajo es estudiar la relación entre el apunte carpetovetónico y otras obras de Cela, como los libros de viajes, las historias cortas, o sus artículos y novelas. Además, intentamos definir los puntos de contacto entre Cela y otros escritores hispánicos. Asimismo, este trabajo destaca la riqueza del lenguaje del autor y su humor, así como el lirismo de sus creaciones.

Palabras clave

Apunte carpetovetónico, género híbrido, realidad, humor, violencia, ternura.

Abstract

This paper is an approximation to the hybrid genre of the “apunte carpetovetónico” in *El gallego y su cuadrilla* and *Historias de España I and II*. The purpose of this paper is to study the relationship between the “apunte carpetovetónico” and Cela’s other works, such as travel books, short stories, articles and novels. Besides, this paper tries to define the relationship between Cela and other Spanish writers. Also, this paper emphasizes the richness of the language that is used, as well as the humours and lyricism of his works.

Keywords

“Apunte carpetovetónico”, hybrid genre, reality, humour, violence, tenderness.

Introducción

El presente trabajo propone un estudio de los libros de apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965) y de *Historias de España, I y II* (1956-1965). Nos parece fundamental el estudio del género híbrido de los apuntes carpetovetónicos porque en él está el germen del quehacer literario de Camilo José Cela.

Para realizar la monografía que presentamos, hemos manejado diferentes ediciones del volumen *El gallego y su cuadrilla*, siendo la primera la de 1949 del editor Ricardo Aguilera y que no salió hasta mayo de 1951. Posteriormente, Destino ofrece una *Nueva edición corregida y aumentada* en mayo de 1955. La segunda edición de Destino se imprime en noviembre de 1958. Finalmente, el volumen definitivo de *El gallego y su cuadrilla* aparece en el tomo tercero de la Obra Completa del autor en el año 1965. En cuanto a las *Historias de España I*, las secciones de *Los ciegos* y *Los tontos* aparecen en la revista *Papeles de Son Armadans* en los años 1956 y 1957, respectivamente. *La familia del héroe* (*Historias de España, II*), verá la luz en Alfaguara dentro de la colección *A la pata de palo* en el año 1965.

Importa darnos cuenta de que Cela es, a la vez, un escritor clásico y contemporáneo y que no pretende otra cosa que hacernos, a los lectores, partícipes de una realidad muy concreta, la *tremenda realidad del hambre y el oprobio*. Nuestro autor se aplicó muy bien la sentencia de Ortega y Gasset que afirmaba que “la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo”. Este es el cometido de Cela en los apuntes carpetovetónicos que trataremos en las páginas que siguen.

“Dosificar la ternura y no cegarse ni disimular ante la barbarie es la más noble función del escritor, del notarial y solemne cronista del tiempo que nos ha tocado vivir. Lo contrario es inmoral, rigurosamente inmoral. No se puede, ni se debe, ser cómplice o encubridor del pecado” (Vilanova, 1995:138).

Todo ello será posible gracias a la riqueza expresiva de Cela, a su humor inquebrantable expresado de mil maneras distintas y a su constante transitar de un lado a otro entre la violencia más descarnada y la ternura más humana, más sencilla.

1. Génesis y caracterización del apunte carpetvetónico

1.1. El apunte carpetvetónico

Un apunte carpetvetónico no es un artículo; al a.c. le viene ancha, por innecesaria, toda posible articulación; el a.c. puede ser rígido como un palo y no precisa articular en pos de demostrar ni esto, ni aquello otro; el a.c., a diferencia del artículo, no nace ni muere, sino que, simplemente brota y desaparece, igual que un venero de agua clara [...] Tampoco el apunte carpetvetónico es un cuento; el cuento puede permitirse una abstracción que el a.c. se niega; también se premia, a veces, con un subjetivismo que al a.c. le está vedado. En realidad, el a.c. no es necesario ni que sea literatura, si bien es cierto que, hasta hoy no han aparecido a.c. fuera de la literatura o de la pintura y del dibujo [...] El a.c. pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida. Fuera de ella, no puede darse el a.c. (Prólogo "Al gallego", Destino, Barcelona, 1955, t.III, p.787).

Como puede verse, el apunte carpetvetónico aparece ante nosotros como un género literario difícil de definir e imposible de acotar. Cela nos advierte de que la preceptiva literaria no es ningún dogma de fe y que las clasificaciones que hacemos sobre ella hay que tomarlas con ciertas reservas: *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* ("La galera de la literatura", *Ínsula*, Barcelona, marzo de 1951, t.XII, p.769). En la cita que encabeza este apartado, Cela define las principales características estéticas y literarias del apunte carpetvetónico estableciendo un límite entre dicho género, el cuento y el artículo. En un texto tan fundamental como "Relativa teoría del carpetvetonismo", que forma parte de la 4ª edición de los apuntes carpetvetónicos (1965) y que data de mayo de 1963, el autor habla de su concepto del apunte carpetvetónico y de las circunstancias de su nacimiento:

No se trata sino de entrever qué cosa son los apuntes carpetvetónicos y de situar, con un mínimo rigor histórico, su nacimiento. Hay dos cosas que se me antojan evidentes: que no inventé nada (salvo, quizás, el título), ya que muchos escritores antes que yo habían tratado de reflejar idéntico escenario, y que mis apuntes, si bien nacieron en Cebreros, lo mismo hubieran podido hacerlo en cualquier otro lugar por el estilo. No menos evidente es, sin embargo, que al aguafuerte del barbecho le dediqué –y le sigo dedicando– muy preferente atención, y que mi curiosidad hacia él brotó en un punto geográfico determinado y no en otro dos o tres leguas más allá o más acá. Las cosas son como son y su exacta constancia es lo que aquí persigo ("Relativa teoría del carpetvetonismo", 1963, t.III, pp.23-24).

Creemos que no es conveniente tratar de considerar los apuntes carpetovetónicos como un compartimento estanco, ya que son unas piezas que deben parte de su riqueza, precisamente, a la variedad y libertad que las caracteriza. Por este motivo, es importante notar que los apuntes carpetovetónicos son síntoma de su quehacer en el oficio y por ello cumplen un importante papel en la obra literaria de Cela. Antonio Vilanova lo hace notar en el prólogo que realiza para el libro *Toreo de salón* en el año 1963:

“Más que por la originalidad de su forma narrativa, por el peculiar escenario en el que discurren, por la fauna variopinta que describen y por la visión del mundo que reflejan, los apuntes carpetovetónicos contienen en germen, en forma concentrada y sintética, el agrio y corrosivo fermento del humor, unas veces sarcástico y otras caricaturesco, que impregna la mayor parte de su obra” (Vilanova, 1997:VIII).

En efecto, y como el propio autor nos dice en su “Fallido prólogo a una edición escolar”, recogido en *Papeles de Son Armadans* en mayo de 1959, *el apunte carpetovetónico, de otra parte, puede, para quien sepa entenderlo, ser síntoma –e incluso clave– de mi quehacer en el oficio. En él duerme un poco el alcaloide de todo, o de casi todo, lo que haya podido escribir* (1959, t.XII, p.790).

Algunos años más tarde, Cela consideró que *La navidad de los golfos* fue uno de sus primeros apuntes carpetovetónicos, pese al escenario urbano en que discurre –como sucede en las *Nuevas escenas matritenses* (1965-1966)–. *La navidad de los golfos*, que nació cuando el género no había sido bautizado todavía, se publicó en el semanario *El Español* en 1943.

Aludíamos antes al espacio urbano, si bien, es indudable que no se puede deslindar el apunte carpetovetónico de la geografía de las *duras trochas castellanas*, ya que es en Cebreros (Ávila) donde nace el apunte carpetovetónico en verano de 1947 durante una estancia de Cela en dicho pueblo, al que regresará en los veranos sucesivos. Es en Cebreros donde nace *la croniquilla atónita de los minúsculos acaeceres de la España árida, inagotable venero de temas literarios* (“Relativa teoría del carpetovetonismo”, 1963, t.III, p.23). Allí se materializan las breves estampas, entre caricatura y aguafuerte, de la vida pueblerina, anónima y rural en tierras de Castilla, en *Cebreros, allá por la recia y áspera geografía en la que se regala vino y se defiende el agua a navajazos* (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788). *El apunte carpetovetónico pudiera ser algo así como un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, narrado, dibujado o pintado, de un tipo o de un trozo de vida peculiares de un determinado mundo: lo que los geógrafos llaman, casi poéticamente, la España árida* (“Gayola de grajos y vencejos”, Palma de Mallorca, agosto de 1964, t.III, p.8). En efecto, son las crónicas de “andar y ver por las duras trochas castellanas”, emparentadas, como se puede notar y veremos, con *Tierras*

de Castilla. *Notas de andar y ver*, de Ortega y Gasset en *El Espectador*, I (1916), o con el *Viaje en autobús* (1942), de Josep Pla.

El término “carpetovetónico” se debe a la combinación de “Carpeto” y “Vetón”. Los Carpetos y los Vetones fueron pueblos prerromanos que habitaron la Península Ibérica. Por carpetovetónico se entiende todo aquello que hace referencia a las costumbres, ideas o personas esencialmente españolas que ignoran las influencias extranjeras. También se propone como sinónimo de celtibérico.

Cabe destacar el acierto de Antonio Rodríguez-Moñino en la caracterización del apunte carpetovetónico en el prólogo a la primera edición de *El gallego y su cuadrilla*, publicado en Madrid por el editor Ricardo Aguilera con fecha de 1949 (pese a que el libro aparece en mayo de 1951), porque usa para definir el nuevo género los términos “áridos pueblos castellanos”, “aguafuertes literarios” y “artículos”, que Cela adoptaría también en el prólogo que vino a sustituir al de Rodríguez-Moñino en la edición de Destino en mayo de 1955, de manera que esos términos que hemos destacado se fueron sistematizando hasta hoy, día en el que siguen vigentes.

En el año 1959, en el ya citado “Fallido prólogo a una edición escolar” (1959), Cela compara diferentes aves para definir el apunte carpetovetónico. Esta comparación nos parece muy interesante y plenamente significativa: *adjetivo el apunte carpetovetónico de pajarraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico [...] Lo escribe a viva fuerza y sin pensar que, por la misma misteriosa ley, también nacen el airoso cisne y el orgulloso pavo real* (t.XII, p.787). Y en 1964 usará el binomio de los grajos y los vencejos. Los grajos, ave de la familia de los cuervos, representan el apunte carpetovetónico, *esos grajos hirsutos y sentimentales*, y los vencejos, una ave algo más estilizada, representan las novelas cortas, *esos vencejos de confuso y geométrico zigzag* (“Gayola de grajos y vencejos”, 1964, t.III, p.13). Lo importante es lo siguiente:

A mí me parece que un pajarraco sarnoso y acosado –probemos a llamarle un ave-cica enferma y desesperada– tiene un raro encanto que el poeta no debe permitir que se le escape. Lo que por lo común sucede, sin embargo, es que los poetas –esos tiernos giliflautas blandengues, salvo excepciones heroicas– suelen preferir el aplicar su lira a templar gaitas rentables, gaitas históricas, patrióticas y religiosas (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788).

Todo depende de saber mirar las cosas con amor (“Fallido prólogo a una edición escolar”, 1959, t.XII, p.788). Estos grajos, los apuntes carpetovetónicos, beben de la sustancia misma de la vida, son un reflejo de ella, lo que explica que sean al mismo tiempo hirsutos y sentimentales: *Miguel de Unamuno, ante el paisaje donde tuve la suerte de nacer, exclamó, con su dura e insobornable garganta en la mano, que nada que no sea verdad*

puede ser de veras poético ("Sobre la poetización del país", *Correo Literario*, Madrid, junio de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.25).

1.2. La revitalización de la literatura española y su particular visión de la realidad

El novelista –hoy– tiene la obligación de desentenderse de Madame Bovary y el deber de prestar atención, mucha atención, al Lazarillo. Han dejado de ser el problema novelesco por dilucidar las esposas casquivanas, sentimentales y soñadoras, pero sigue vigente el hambre, la mala fe y la desazón del siervo de cien años. 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 ("Sobre las artes de novelar", *Correo Literario*, Madrid, mayo de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, pp.15-16). En su tarea de actualizar y vivificar los mitos eternos de los que nos habla, Cela toma nota de unos cuantos precursores que no tiene problema en citar en numerosas ocasiones, por ejemplo: Francisco de Quevedo, Diego de Torres Villarroel, José Gutiérrez Solana (como pintor y escritor), Ciro Bayo, Eugenio Noel... y tantos otros, como iremos viendo. Por eso mismo, "su visión agria y caricaturesca del mundo que describe no es, en el fondo, sustancialmente nueva" (Vilanova, 1997:XVI). Recordemos que Cela se aplicó con denuedo en leer los tomos de la Biblioteca de Autores Españoles empapándose de la literatura clásica española, lo que dejó huellas indelebles en toda su producción literaria. Sin embargo, y como Vilanova supo notar:

"En una lista completa de los precursores del género, le corresponde el primer puesto a don Ramón María del Valle-Inclán, como autor del acre retablo satírico de los *Esperpentos*. Es más, de no existir ya una definición válida y autorizada del apunte carpetovetónico debida a su creador, me atrevería a decir que ese agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte, de un tipo o de un trozo de vida de la España árida, no es otra cosa que un minúsculo esperpento en forma de cuento" (Vilanova, 1997: pp. xvii-xviii).

No podemos ignorar el parentesco entre las respectivas concepciones estéticas en que ambos escritores se inspiran, pese a la estructura dramática y dialogada del esperpento. Lo que pretende Cela –como Valle-Inclán– es reflejar mediante la literatura su impresión de la realidad española del momento, amarga y desilusionada. En las "Notas para un prólogo" de la primera edición de *El bonito crimen del carabinero* (1947), y a propósito de la tesis de Stendhal sobre que la novela es como un espejo que se pasea a lo largo del camino, nos dice: *el espejo debe tener ciertas aguas que deformen, señalándolas indeleblemente, las imágenes reproducidas* ("Notas para un prólogo", 1947, tI, p.544). La cita que sigue ahonda algo más en el modo en el que Cela plasma la realidad que le rodea en relación con una literatura que él conocía muy bien, la picaresca:

“La picaresca, en el siglo XVI, tiene como uno de sus fines primordiales la censura de la sociedad y las costumbres; la crítica será más positiva, y causará una más fuerte impresión, si aquello que se quiere impugnar aparece pintado con tonos fuertes y violentos, con el fin de realzar, examinar y juzgar todas las notas, facetas y ángulos de la realidad en la que el escritor desea integrarse para su comprensión” (Ortega, José [crítico], 1965: p.21).

La prosa de Cela está alentada por la vitalidad popular, por sus *minúsculos acaeceres* y preocupaciones. El pesimismo y el desengaño que impregnan las páginas de los apuntes carpetovetónicos hunde sus raíces en la literatura hispánica, tal y como hacían los escritores barrocos:

“El escritor barroco sabe que deforma, pues no conoce la realidad, ya que no puede ser captada, pero es usada para comprobar lo percedero de la misma realidad. Esta manera de buscar en el análisis de la realidad una fórmula espiritual de los males de la sociedad fue usada por Quevedo en el siglo XVII. Su visión de la humanidad desmesurada, amarga y angustiada está determinada por el pesimismo que supone la contemplación de una España material y espiritualmente agotada, terminada, agonizante. El idealismo y el agonismo de Quevedo se nos ofrecen a través de la caricatura. Los tonos con que la realidad se pinta son tan fuertes y violentos (como en *La vida del Buscón* y en *Los sueños*) que esta llega a desaparecer” (Ortega, José [crítico], 1965:22).

Al mismo tiempo, la pintura también será un punto de referencia para nuestro autor. Con su aire de irrealidad fantasmagórica y deformante en autores como Diego Velázquez, Francisco Herrera, José de Ribera y Francisco de Zurbarán; con pinturas que reflejan las cosas no como son, sino deformadas, exaltadas, para encontrar la verdad más allá de lo que a simple vista puede verse. Además, sabemos que Cela se interesó por la pintura al tiempo que la practicó él mismo. Dentro del universo pictórico, quizá sus dos influencias más grandes fueron Francisco de Goya, inseparable de Valle-Inclán al mismo tiempo; y José Gutiérrez Solana, cuya paleta agria y oscura tendrá mucho que ver con la concepción de la realidad que nos presenta Cela en sus apuntes carpetovetónicos. Asimismo, en la paleta de Pablo Picasso, la “visión trágico-grotesca del mundo alcanza una violenta expresión en su obra y expresa la crueldad y la violencia de su tiempo mediante la distorsión violenta de las figuras” (Ortega, 1965:24). Se trata, otra vez más, de entrever lo que subyace a la historia.

Cela se nos descubre como un escritor clásico y contemporáneo. Su literatura recoge la tradición hispánica para tratar de comprender nuestra intrahistoria, las raíces más hondas de nuestro ser español como individuos y como sociedad. En este punto, es innegable la semejanza con los escritores noventayochistas basada en el descubrimiento

de la España rural y provinciana mediante la exploración de los pueblos y paisajes, del vagabundaje (sirva como muestra su primer libro de viajes, *Viaje a la Alcarria*, de 1948), como respuesta a un “intento de comprensión de nuestras peculiaridades raciales y de los valores humanos de unas formas de vida primitivas y arcaicas, que subsisten, fosilizadas e inmóviles, en los más ignorados rincones de la geografía peninsular” (Vilanova, 1997:XXXI). Eso sí, con un sustancial cambio de enfoque: junto con la visión más crítica del hombre y el medio social del 98, en Cela se une la búsqueda de las pasiones y la humanidad de las gentes que habitan *las duras trochas castellanas*. En paralelo, el perspectivismo de Ortega y Gasset se une a la intrahistoria unamuniana, como bien lo hace notar Sotelo: “en un artículo de 1991 incluido en *El camaleón soltero* (“Hurgando en la herida”), donde leemos: *Don Camilo el del premio piensa que fue Unamuno y no él quien inventó los apuntes carpetovetónicos*” (Sotelo, 2008: p.33).

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. Está vedado, por las reglas del juego del escritor, el querer tomarse una perspectiva que, al empequeñecerlas, embellezca sus figuras, las situaciones y los arrebatos. Todo tiene su tamaño, bueno o malo, pero concreto y limitado, exacto y despiadadamente flexible. 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! (“La galera de la literatura”, *Ínsula*, Barcelona, marzo de 1951, t.I, pp.770-771).

El fragmento anteriormente destacado especifica las coordenadas del peculiar enfoque de la realidad de nuestro autor. Volvemos a recurrir a Ortega y Gasset y a su teoría del perspectivismo:

“Al acuñar la expresiva denominación de apuntes carpetovetónicos, Cela tuvo muy en cuenta un pasaje famoso de Ortega y Gasset, en las páginas preliminares de *El Espectador*, donde el gran pensador, al formular su teoría del perspectivismo, exponía las razones por las cuales, dada su situación en el universo, cobraba para él el mundo un semblante carpetovetónico: [...] *Pero la realidad no puede ser mirada sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el universo. Aquella y este son correlativos, y como no se puede inventar la realidad, tampoco puede fingirse el punto de vista. [...] Voy, pues, a describir la vertiente que hacia mí envía la realidad. Si no es la más pintoresca, ¿tengo yo la culpa? Situado en El Escorial, claro es que toma para mí el mundo un semblante carpetovetónico*” (Vilanova, 1997: pp. xi-xii).

La escritura de Cela es una literatura basada en el ejercicio de la mirada. El deleite en la observación atenta de lo que pasa ante los ojos del escritor se plasmará en sus obras

mediante una visión compasiva e irónica de unos tipos miserables y desvalidos, trágicos y ridículos, patéticos y grotescos en una realidad social abyecta y degradada. Esta particular visión del mundo tiene que ver con su acento personal y se prefigura desde los inicios de su trayectoria artística.

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 del jardín, las últimas voluntades de los ajusticiados, las carcajadas de los duendes retumbando en el hueco de la chimenea– (Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar, 1959-1960, t.I, pp.18-19).

En relación con la personal mirada del escritor, Alborg considera que los apuntes carpetovetónicos son “lo más sincero y peculiar, por lo más personal y conseguido, por lo más significativo –humana y literariamente– que ha producido Cela. Y, desde luego, como el género que más le cuadra a sus condiciones de creador y de escritor” (Alborg, 1958: p.99). Al mismo tiempo, Sobejano hace notar el propósito de novedad en Cela desde su primera novela, *La familia de Pascual Duarte* (1942), ya que no toma una vía de literatura evasiva ni bélica, sino que entra por una vía “de nuevo realismo y rehumanización” (Sobejano, 2005: p.61) que busca en sus escritos “la raíz del hombre, mostrándonos su indignidad, sin paliativos de ningún tipo” (Ortega, José [crítico], 1965: p.23) y que entronca, como hemos visto, con la preocupación típicamente noventayochista sobre el futuro español. Todo lo que venimos apuntando no hace más que resaltar el papel comprometido, de vehículo de ideas, que tiene la literatura de Cela. Así lo vemos en esta nota que precede la segunda edición de *La colmena: Escuece darse cuenta de que las gentes siguen pensando que la literatura, como el violín, no hace daño a nadie. Y esta es una de las quiebras de la literatura.*

Las circunstancias históricas y las consecuencias inmediatas de la posguerra sitúan el radio de acción de los apuntes en un colectivo, esto es, un pueblo, una comarca... para poder captar la conciencia moral de una sociedad que ha sido atacada. Creemos que la postura de Cela es lo opuesto a la resignación.

“Dotados de una individualidad propia, que no elimina sus defectos atávicos, pero que explica las circunstancias familiares, ambientales y económicas que han modelado su perfil humano y moral, esos hombres, empezando por Pascual Duarte, aparecen como víctimas de una sociedad corrompida e injusta, cuyo estado de primitivismo y de barbarie es fruto de una secular ignorancia y de una pobreza ancestral” (Vilanova, 1997: p. xxxiii).

Como en la obra del pintor y escritor Solana, su conciencia social arranca de un fuerte sentido de la propia identidad. Es la reflexión interior de un hombre preocupado y consciente de su circunstancia (situado en un tiempo y en un espacio concreto) y que, como Solana, siente un *tierno y doloroso amor hacia sus criaturas* (*La obra literaria del pintor Solana*, discurso ante la Real Academia Española, 1957, p.54). El escritor puede captar el pulso de la sociedad y mostrarnos nuestras faltas que es, en definitiva, lo que hace con *El gallego y su cuadrilla* y se intensifica con las *Historias de España I y II*. Díaz-Plaja afirma que España está en el "espejo implacable" del escritor. Efectivamente, en sus páginas vemos cómo hay una correlación entre "el sórdido escenario y la psicología de sus personajes" (Díaz-Plaja, 1977: p.118). *Entiendo que la obra literaria tan sólo admite el compromiso ético del hombre, del autor, con sus propias intuiciones acerca de la libertad* (*Elogio de la fábula*, discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura en 1989). "El 'realismo exagerado' de Cela tiene su inmediato precedente en el realismo que como movimiento literario surge en España en el siglo XIX (Pereda en *Sotileza*). [...] El realismo, en este caso, más que copiar, exalta el aspecto negativo y grotesco de los seres con el fin de señalar más claramente la diferencia entre lo que la realidad es y lo que debería ser, entre la realidad del mundo y la realidad ('irrealidad') del autor" (Ortega, José [crítico], 1965: pp.23-24).

Asimismo, puede notarse la influencia de Pío Baroja, por su fuerte realismo y su tendencia a oscurecerlo todo, junto con su amargo pesimismo, al que se une la sensibilidad del autor y su carácter burlón. Cabe destacar que "el tremendismo español y ciertas formas brutales del neorrealismo italiano son herederos, no tanto del existencialismo como escuela y doctrina, cuanto del humus creado por esta filosofía y por las circunstancias históricas" (Pedraza y Rodríguez, 1997: p.342).

1.3. El humor negro y el tremendismo

Se da en llamar al estilo expresionista y neobarroco de Cela, tremendismo. El estilo tremendista consiste en incluir escenas de extremada crueldad y horror con profusión de detalles repulsivos, macabros y sangrientos, descritos con el más minucioso detallismo y relatados con la más absoluta impassibilidad. No consideramos el estilo tremendista como ningún dogma de fe, ni como algo inherente a Cela: *El tremendismo, a mi entender, no tiene padre, o, por lo menos, padre conocido. El tremendismo, en la literatura, es tan viejo como ella misma* ("Sobre los tremendismos", *Correo Literario*, Madrid, abril de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.17). En efecto, esta veta violenta de la literatura estaba consagrada hace siglos. Como sucedía con el encasillamiento de los géneros, Cela siente recelo de que el tremendismo sea una mera etiqueta detrás de la cual algunos aprovecharán para ejercer sus críticas, tal como veremos parodiado en el apunte carpetovetónico, *Zoilo Santiso, escritor tremendista*, del que trataremos más adelante. Por ese motivo, trata de relativizar la cuestión y desmontar

los argumentos de aquellos críticos que pretendían enseñarse con él mediante esa vía, construyendo un diálogo estéril que no conduce a ninguna parte. *Si la literatura es, como parece ser, el reflejo de la vida, no debe culparse al honesto escritor que trata, casi siempre suspirador como un agonizante, de levantar acta de lo que ve, del hecho doloroso y amargo que le es dado contemplar, sin más que descorrer los visillos de su ventana* ("Sobre los tremendismos", 1952, t.XII, p.18). Y más adelante: *lo que sucede no es más sino que la tremenda realidad del hambre y del oprobio, el inexorable y fatal momento de la muerte y ese negro vencejo de la duda que anida en todos los corazones* ("Sobre los tremendismos", 1952, t.XII, pp.18-19).

"Cela tiende sobre todo a ridiculizar con un humor agridulce, a la vez piadoso y sarcástico, el sentimentalismo y la grandilocuencia de sus desdichados héroes. Esta actitud, fundamentalmente antirromántica, que se ensaña con los más nobles sentimientos e ideales de un mundo nostálgico y caduco, que a los ojos del autor resulta rematadamente sensiblero y cursi, señala la temprana aparición en la obra de Cela del corrosivo venero del humor" (Vilanova, 1997: p.xxiv).

En efecto, el humor negro celiano cobra perfiles propios y muy acusados en los apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), y logra la culminación definitiva en las *Historias de España* (1956-1965). Cabe notar que su literatura sigue siendo un muy fiel reflejo de la realidad, pues los hechos atroces que relata beben de la lectura de páginas de sucesos, de la literatura popular de los pliegos de cordel y de los romances de ciego, así como del influjo del esperpento valle-inclaniano, como vimos. Como apunta Vilanova, "el horror podía ser también cómico y ridículo".

El humorismo, para mí, es la ironía, la elipsis, la proclamación de la irrealidad de la cotidiana irrealidad; también es una válvula de escape y, sin duda, un arma de venganza. No creo que exista una literatura humorística deliberadamente española sino, por el contrario, inevitablemente española (Entrevista a Cela en 1966; en Vilas, 1968: pp.180-181).

"Su obra está inspirada en una actitud radicalmente humorística; su concepción de la vida, con todos los pesimismo y desencantos, no es más que eso como principio; en su estilo rezuma el humor como la cualidad esencial" (Vilas, 1968: p.180). El objetivo de Cela es la irrisión y el escarnio de la estupidez humana. Pretende poner en el punto de mira la estupidez de unos seres humanos que, entre ignorantes, listillos e inocentes, son inconscientes de "la ridícula desproporción que existe entre su aplastante inanimidad y la desorbitada idea que tienen de sí mismos" (Vilanova, 1997: p. xxviii). Terminamos este apartado con un par de citas de distinta procedencia que dan buena cuenta de la actitud humorística de Cela:

La literatura española (en cierto modo como la rusa, por ejemplo, y a diferencia, en cierto modo también, de la italiana) ignora el equilibrio y pendula, violentamente, de la mística a la escatología [...] en uno de esos pendulares extremos –ni más ni menos importante, desde el punto de vista de la autenticidad– habita el apunte carpetovetónico: como un pajarraco sarnoso, acosado y fieramente ibérico. Y que no puede morir, por más vueltas que todos le demos, hasta que España muera (Prólogo "Al Gallego", Destino, Barcelona, 1955, t.III, pp.789-790).

Nuestro honesto y bárbaro pueblo carpetovetónico [...] merecería la pena pararse un punto a clasificar nuestra fauna humana: esa esquina en la que un Cardenal Cisneros puede nacer al lado de un Pascual Duarte, un Hernán Cortés a la vera de un lagartijo, una reina Isabel a orillas de una Chelito, y un Cid Campeador codo a codo con un Tomás de Antequera, y perdón por la manera de señalar (Fauna carpetovetónica, La Voz del Sur, Cádiz, septiembre de 1949, t.III, p.32).

1.4. La publicación de los apuntes carpetovetónicos en la prensa

En los años cuarenta, Cela ganaba parte de sus ingresos gracias a sus colaboraciones en prensa, y así se mantiene hasta que es expulsado de la Asociación de la Prensa de Madrid en 1952. En 1941 escribe *Don Anselmo*, su primer cuento, como un favor que se vio obligado a hacerles a sus amigos Federico Muelas, Alberto Crespo y Eugenio Mediano, editores de la revista *Medina*, donde el cuento será publicado. Más tarde, el cuento se recogerá en el volumen de cuentos *Esas nubes que pasan* (1945).

Como es evidente, la prensa favorece el cultivo de las narraciones cortas y de ahí el parentesco que puede verse entre un artículo periodístico y algunos apuntes carpetovetónicos. Así sucede con los apuntes carpetovetónicos *El hombre-lobo* o con *Cambiamos la fotografía*, por citar un par de ejemplos. Ambos se publican en *Informaciones* en 1948. En el mismo sentido, podríamos citar a Larra como uno de los antecedentes celianos, en relación con el costumbrismo y sus colaboraciones en prensa y también porque Vilas (1968: p.107) considera a Larra el primer periodista humorista en nuestra literatura.

Cabe destacar que prácticamente la totalidad de los apuntes carpetovetónicos son publicados en prensa y luego recogidos en volumen. Las publicaciones en las que Cela publica sus apuntes carpetovetónicos más frecuentemente son las publicaciones madrileñas *Arriba*, *Informaciones* y *La Tarde*, así como la barcelonesa *Destino*. Asimismo, se publican en *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca, 1956-1979), revista fundada y dirigida por Camilo José Cela, los dieciocho apuntes que forman las *Historias de España, I: Los ciegos y Los tontos* (1956-1957). También se realizan traducciones de algunos de estos apuntes carpetovetónicos en la prensa en lengua francesa e inglesa.

2. Los apuntes carpetovetónicos, esos grajos hirsutos y sentimentales

2.1. Cebreros, el pueblo hispánico

El pueblo de Cebreros es un trasunto del pueblo hispánico y del sentir de sus gentes. El primer apartado de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965) recibe el nombre de *La descansada vida campestre* y se divide en las secciones: *Cebreros* y *La vida en torno*. Es un apartado esencialmente costumbrista, emparentado con los artículos de Mariano José de Larra o Ramón Mesonero Romanos, así como con *Tierras de Castilla. Notas de andar y ver*, de Ortega y Gasset en *El Espectador*, I (1916), o con el *Viaje en autobús* (1942), de Josep Pla. Sin duda, está bien cerca del Cela cronista de sus libros de viajes, como el *Viaje a la Alcarria* (1948) o el *Viaje al pirineo de Lérida* (1965).

En estos primeros apuntes el paisaje tiene una importancia esencial, en tanto que se identifica con la vida de las gentes que habitan estos pueblos de *las duras trochas castellanas*. El autor se denomina a sí mismo “escritor”: *El escritor, paseando por las afueras de Cebreros, la mano diestra apoyada en el hombro de Santa Teresa, la contramano al brazo de don Antonio Machado* (Cebreros, Arriba, Madrid, julio de 1947, t.III, p.44). Cela hace que estos apuntes carpetovetónicos transcurran entre la crónica de lo vivido y el lirismo y dota a estas crónicas de una mirada personal mediante la que llamará la atención de sus lectores al tiempo que trata de indagar en la raíz del hombre ibérico. Recordemos que en el libro *Judíos, moros y cristianos* (1956), se habla de Cebreros en el capítulo que lleva por nombre: *Donde mejor o peor se fundó España*. Como ya dijimos, es en el verano de 1947 y en Cebreros donde nace –con esta denominación– el apunte carpetovetónico. El escritor, en *Cebreros, villa vieja y señorial* (Cebreros, 1947, t.III, p.43), es uno más, un caminante, un vagabundo:

El escritor, que no tiene esta temporada el ánimo hecho más que para mirar y andar, aleja de su cabeza los pensamientos, y en el pueblo donde no hay agua pide más vino, que bebe ya casi con sabiduría; sana lección que va aprendiendo poco a poco a fuerza de patearse Castilla un pie tras otro, legua a legua, de prado a hocino, de garganta a cabeza, de venero a barbechera, de lagar en lagar (Cebreros, 1947, t.III, p.45).

Es agosto en el pueblo. El calor, el sudor y el polvo son *las instituciones que forman el re-ocio espíritu del lugar* (Cebreros, 1947, t.III, p.45). Cuando el escritor nos dice que *es la media tarde en Cebreros y las cigarras cantan su silencio en los árboles de la plaza* (Cebreros, 1947, t.III, p.45), no podemos menos que recordar el inicio de *La Regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”, que comienza de un modo parecido: la calle desierta, con los remolinos de polvo corriendo por ella, mientras los habitantes de Vetusta hacen la digestión del cocido y de la olla podrida.

Sobre el pueblo está parado como un halo de beatitud. El pueblo siente correr la savia por sus venas y gusta de mirarse, siempre el mismo, en el espejo abierto del campo (*Un pueblo*, Arriba, Madrid, agosto de 1947, t.III, p.51). Las dedicatorias que encabezan *La descansada vida campestre* nos muestran la dualidad del ser hispánico. Hace referencia a *los criminales y los verdugos que gimen con las mismas palabras que Gonzalo de Berceo*. Y dedica el conjunto que titula *Cebreros* a Esteban Fernández, *aquel Fray Luis de secano, de oficio cazador furtivo*. Estos juegos de juntar personas de renombre con civiles a secas, habitantes de España sin más, se repiten constantemente en Cela y no hacen más que redundar en la idea del ser hispánico como un ser humano de múltiples caras, como es natural.

Cela da una pincelada irónica cuando nos habla del escudo del pueblo, en el que *pintan una cebra, que en la piedra toma un vago aire de honesto muleto de labrantío* (*Un pueblo*, 1947, t.III, p.51). La cebra cae del escudo, de su pedestal, convertida en una mula, un animal de trabajo, un peón, como los habitantes del pueblo, que no dejan por ello de ser figuras centrales de nuestra España:

El meridiano de España no pasa por la calle de Alcalá. El meridiano de España pasa entre mis dos árboles, entre los dos árboles de todos los españoles, entre la higuera y el granado que a todos nos prestan su sombra, si la pedimos prestada, para que a su sombra podamos leer a Fray Luis, o podamos hablar con el jornalero de color tierra que vuelve del tajo, o podamos dormir la honesta siesta de la media tarde (*Los dos árboles*, Arriba, Madrid, t.III, pp.53-54).

Al verde, tierno y literario, de la hoja de la higuera, que es un verde para encuadernar a Baudelaire, hace extraño contrapunto el verde casi altanero del granado, un verde para pintar los ojos de las mujeres de los leales del Cid (*Los dos árboles*, 1949, t.III, p.52). En el fragmento que acabamos de destacar, el autor juega con el cromatismo de dos verdes que representan referencias literarias bien distintas, pero igual de importantes y significativas.

Como dijimos, el paisaje del pueblo de Cebreros es un trasunto del modo de vivir hispánico y las ventanas o balcones abiertos al mundo que aparecen en estos apuntes son una constante y una llamada de atención al lector, para que abra los ojos y nada se le escape:

Los cinco grabados del cuarto de trabajo de escritor son como cinco luminosos balcones abiertos a cuatro mundos remotos, tiernos, inefables, a cuatro mundos lejanos, ingenuos y pintorescos como una danza al viejo son del tamboril. [...] (Los grabados, ambientados en) África, América y Asia, abren, a la hora de las brujas, sus puertecillas de cristal y sueltan sobre la mesa donde escribe el escritor, su abiga-

rrado universo de personajes de Julio Verne, que salen a tomar la luna de Cebreros acurrucados al pie del barandal (Grabados, amorosos grabados en color, Arriba, Madrid, julio de 1949, t.III, p.57).

El apunte carpetovetónico *Casto Moro, el mayoral de La Zarza* (Arriba, Madrid, julio de 1949), nos presenta un tipo de español que no desespera, que se ha formado una filosofía de la resignación, del conformarse y de la santa paciencia. Cela nos lo pinta como un hombre escapado *de los versos de Antonio Machado* (1949, t.III, p.65). Como Cela advierte, en su peregrinaje ha ido topando con algún que otro Casto Moro, *cargado de resignación y de melancolía, como un rey árabe que languidece de amor, para mostrarle su callada queja contra un mundo que fallece a manos del derecho administrativo* (1949, t.III, p.66). La filosofía del bien conformarse la aplican muchos de los habitantes de la abigarrada *fauna carpetovetónica* que construye Cela, que llegará a los más altos niveles de resignación e indiferencia en *Los ciegos* (1956), dentro del volumen *Historias de España, I*.

Casto Moro, el mayoral de La Zarza, es un estoico que se pasa las temporadas acompañando a sus toros a bien morir [...] Casto Moro es la imagen del español que no desespera, del español paciente que se entretiene en ver el espectáculo del mundo –esos títeres de balde–, del español que sonríe a la desdicha y recibe, con su mejor cara, la visita del tiempo peor (Casto Moro, el mayoral de la zarza, 1949, t.III, p.65).

En los apuntes carpetovetónicos se dan de continuo notas líricas de gran belleza y ternura. En el apunte *Autobús a la estación* (Arriba, Madrid, septiembre de 1947), el vehículo aparece ante nosotros como una mula de trabajo fiel, está *pintado de un verde ya algo desvaído y lleno de desconchados y mataduras, como una mula ya muy trabajada. En el morro lleva unas letras que parecen 3HC* (1947, t.III, p.69). Al contrario, el conductor se caracteriza como un miserable, que no siente ningún tipo de aprecio por el trabajo que desempeña ni guarda ningún respeto por sus clientes, a los que daba correazos al menor descuido. Por este motivo, Cela se ensaña llamándole Ramiro Sensible: *El Ramiro era hombre huraño y poco decididor y, por lo común, no solía hablar más que de palabra en palabra, y para eso de una manera estrambótica y cuando ya no tenía más remedio. [...] Ramiro Sensible tenía un odio africano a los viajeros del autobús* (1947, t.III, pp.69-71).

Así como en el apunte anterior el conductor del autobús quedaba retratado del modo que vimos, en *Elegía de los autobuses pequeños, saltarines, desvencijados* (Arriba, Madrid, julio de 1948), los autobuses aparecen como seres vivos. Los humaniza y les da sensibilidad –toda la que le arrebató a Ramiro Sensible–, porque *cobran carácter y les nace el sentido común* (1948, t.III, p.72). En el siguiente pasaje, los autobuses aparecen pintados

como "casi hombres". De hecho, mueren y advierten el peligro como lo haría un ser vivo. Importa notar que *en ellos se refugian, con esto de la civilización, las virtudes que antes teníamos los hombres y que, no sabemos si dándonos o sin darnos cuenta, hemos ido perdiendo* (1948, t.III, p.71). Estos autobuses, por viejos o por atentos, guardan en su seno una verdad intrahistórica que no debería escapárse nos a nosotros, los viajeros:

Los autobuses de línea, cuando ya tienen muchos años, se vuelven casi hombres, casi animales de carne y hueso; a la carrocería le brotan unas arrugas y unas cicatrices inteligentes, [...] rompen a jadear como un asmático o a roncar como un bronquítico. Es el momento, entonces, en que los autobuses empiezan a darse cuenta de las cosas, cobran carácter y les nace el sentido común. Los autobuses nuevos no tienen más que marca; pero los autobuses viejos, que casi siempre han perdido la marca, tienen nombre propio, un nombre, por regla general, bello y sonoro, digno de un príncipe oriental, o de un guerrero comanche o, a veces, íntimo y cariñoso como un diminutivo familiar: El rayo veloz, Mensajerías Josefina, La flor de Castilla la Vieja, La Vallisoletana, El corre que vuela o Periquito (Elegía de los autobuses pequeños, saltarines, desvencijados, 1948, t.III, pp.72-73).

Pasamos ahora a la festividad del Carnaval. Como podemos ver en los siguientes fragmentos del apunte carpetovetónico *Carnaval en Cebreros* (Arriba, Madrid, marzo de 1949), en esta celebración se conjuga la dualidad de la belleza y lo primitivo.

El carnaval de Cebreros es un carnaval de bodega, de pan de flor y de lomo en tripa, de rueda de danzantes en la plaza y de máscaras adornadas con la piel del lobo, el asta del venado y el ala del águila caudal. [...] Salen del arca de hondo roble los atavíos de siete generaciones. [...] Es alegre, de una alegría que da salud a las carnes, ver que el carnaval, refugiado en un remoto rincón de Castilla, no muere de hastío y de crueldad como por el mundo abajo viene muriendo. [...] El miércoles de ceniza, quienes hemos pasado el carnaval en Cebreros, como en un último y seguro y amoroso refugio, al oír la voz que nos ha recordado que venimos del polvo, que somos polvo, y que al polvo volveremos, no hemos sentido el remordimiento de haber perdido en vano nuestras horas (Carnaval en Cebreros, 1949, t.III, pp.76-78).

Al final del apunte se produce una defensa del primitivismo que guarda esta fiesta frente al hombre vil, al asesino, mediante una alusión al cuento *La naranja es una fruta de invierno* (1950) y al crimen que cometió Picatel: *El hombre que, desde la sombra, cometió el crimen bárbaro de las ovejas, había olvidado los cantares de los tres siglos y la tregua del carnaval* (Carnaval en Cebreros, 1949, t.III, pp.78-79).

Seguimos sumergidos en la intrahistoria con el apunte *Las dos rondallas* (La Vanguardia, Barcelona, agosto de 1950). En este apunte carpetovetónico se nos dice que Ce-

breros tiene dos rondallas: *la rondalla vieja, la de los hombres que tocan con la bota de vino áspero al lado, es una rondalla casi litúrgica, hermética como la memoria de las piedras, solemne como la pobreza del campesino, altiva y resignada* (1950, t.III, pp.80-81). Y la rondalla joven, la de los muchachos, *una rondalla casquivana y oficialmente alegre –que es una manera de sentir la alegría que casi se confunde con la tristeza–, una rondalla reformista y ribeteada de progresismo, de ritmos y modales cinematográficos: una rondalla al borde de ser bautizada de orquestina* (1950, t.III, pp.80-81).

Las dos rondallas llevan voces distintas. La una se abre al recuerdo, es hermética, pero contiene los ritmos tradicionales que nos dan identidad; la otra se abre al futuro y se llama a sí misma reformista y permite que entre aire en esa habitación cerrada que es la España de posguerra. Cela se denomina de nuevo como “el escritor” y propone la sana convivencia de ambas rondallas en el pueblo (y en el país):

El escritor, que no es amigo de banderías porque piensa que el bien y el mal son como la sal del mundo, algo que está disuelto en el agua de beber, en el aire de respirar y en la fruta que ha de salvarnos o de condenarnos, escucha el alternativo sonar de las rondallas mientras piensa en lo conveniente que es para el espíritu no forzar las cosas, ni elegir las, ni –menos aún– decidir las (Las dos rondallas, 1950, t.III, p.81).

Los personajes de María, la Súpita, y de doña Concha aparecen ante nosotros como seres que viven *un poco porque Dios es grande y otro poco de ir vaciando sus hondas arcas* (María, la Súpita, artista, La Tarde, Madrid, octubre de 1948, t.III, p.84). María, la Súpita, es narrada por Cela como una cigarra vieja, *hembra que tuvo y ya no tiene* (1948, t.III, p.84).

María, la Súpita, con la negra saya sobre la cabeza, va a misa por la mañana temprano, aún entre dos luces, a pedir por sus difuntos. Marcha pegada a las casas, como una sombra, casi como un presagio [...] María, la Súpita, es una antigua señora que tiene un íbero y aristocrático sentido de la vida. [...] María, la Súpita, no enciende el fuego, porque el fuego es siempre un poco la ilusión, o el ensueño, o el deseo, y a ella ya nada le atrae, con nada sueña; nada, tampoco, quiere (María, la Súpita, artista, 1948, t.III, pp.83-84).

María, la Súpita, se muestra para el lector como un punto negro que se desvanece poco a poco en el horizonte. Toda ella es oscuridad y sombras, se mueve entre dos luces. Incluso se veta a sí misma el fuego, de color rojo, porque representa la ilusión. A lo largo del apunte, se repite de continuo el nombre de María, la Súpita, lo que contribuye a sumergirnos en el letargo sin ilusiones que es la vida de la protagonista. Sin embargo, María, la Súpita, es artista: pinta de mil colores sobres de cartas para enamorados. Lee-mos que, además de coloridos, son hermosos, luminosos... y nos preguntamos cómo

alguien que se nos describe ante los ojos como un topo, escondido entre las sombras, sin ilusiones, sin deseos, puede deleitarnos con sus grabados en color, objeto de deseo de todas las parejas de enamorados.

Con el apunte carpetovetónico *Doña Concha* (*Destino*, Barcelona, julio de 1951) tampoco salimos del sopor: *El rosario de doña Concha termina en una cruz de filigrana de oro y guarda virtudes especiales para la lucha contra el pecado. Doña Concha, desgranando, hierática y profunda, las cuentas de su rosario, se pasa las lentas horas muertas* (*Doña Concha*, 1951, t.III, pp.89-90). Se nos dice que doña Concha tiene tres ventanas, pequeñas y cuadradas, para mirar al mundo. En ellas puede ver un pozo y unos niños que lloran. Sin embargo, la ventana que mira al campo, la que representa el horizonte y lo que está por venir, la ignora y se entretiene en rezar el rosario. Se nos antojan las tres ventanas de doña Concha bien distintas a las del escritor (que antes resaltamos) porque doña Concha, como María, la Súpita, también ha escondido la cabeza entre las sombras.

En el apunte *La romería* (*Arriba*, Madrid, de mayo a junio de 1948), uno de los más extensos, encontramos a un personaje, un hombre casado y padre de cinco hijos que no recibe nombre. Se le conoce como *el cabeza de familia*. Requisándole el nombre, Cela nos lo pinta como un pelele a las órdenes de su mujer y de su suegra. El escritor no escatima en dar el nombre y la edad de los cinco hijos, pero se niega a dar nombre al cabeza de familia. Sí lo lleva su mujer, doña Encarnación, *gorda y desconsiderada*. También su suegra, doña Adela, *además de gorda y desconsiderada, era coqueta y exigente. ¡A la vejez, viruelas! La tal doña Adela era un vejestorio repipio que tenía alma de gusano comemuertos* (*La romería*, 1948, t.III, p.94).

La romería no resulta bien. *La familia, sentada a la sombra del pinar, con la boca seca, los pies algo cansados y toda la ropa llena de polvo, hacía verdaderos esfuerzos por sentirse feliz* (*La romería*, 1948, t.III, p.100). Este es el clima que reinará en todo el apunte, pese a que se trata de una celebración y todos deberían sentirse dichosos.

Anteriormente vimos cómo doña Adela encarna la degradación absoluta del ser humano porque aparece caracterizada como un gusano comemuertos. Ahora queremos comentar un pasaje en que uno de los hijos, Luisito, representa una animalización positiva, que da como resultado una imagen tan bella como triste:

Los niños de doña Encarnación miraban a los otros niños con envidia. Verdaderamente, los niños a quienes sus familias les dejaban revolcarse por el suelo, eran unos niños felices, triscadores como cabras, libres como los pájaros del cielo, que hacían lo que les daba la gana y a nadie le parecía mal.

Luisito, después de mucho pensarlo, se acercó a su madre, zalamero como un perro cuando meneaba la cola.

– Mamá, ¿me dejas jugar con esos niños?
La madre miró para el grupo y frunció el ceño.
– ¿Con esos bárbaros? ¡Ni hablar! Son todos una partida de cafres.
(*La romería*, 1948, t.III, p.104).

Ante nuestros ojos, es la madre quien aparece como una bárbara porque no deja que su hijo disfrute de un día de fiesta. Los niños que a la madre le parecen unos cafres se nos antojan a nosotros felices, primarios, saltarines, conectados con su verdadero ser y, desde luego, no reprimidos.

Asimismo, el cabeza de familia, quien abría el apunte conversando en el tren sobre lo bien que se pasa en las romerías, volverá a comenzar la semana laboral sin una mota de esperanza que le permita soportar un año más hasta la próxima romería. El regreso a casa se torna una nube de presagio cuando la cae la noche:

La familia, en el fondo más hondo de su conciencia, se daba cuenta de que en la romería no lo había pasado demasiado bien. Por la carretera abajo, con la romería ya a la espalda, la familia iba desinflada y triste como un viejo acordeón mojado. [...] A los pocos centenares de pasos se cerró la noche sobre el camino: una noche oscura, sin luna, una noche solitaria y medrosa como una mujer loca y vestida de luto que vagase por los montes. Un búho silbaba, pesadamente, desde el bosquecillo de pinos, y los murciélagos volaban, como atontados, a dos palmos de las cabezas de los caminantes. (La romería, 1948, t.III, pp.107-108).

En el apunte *Boda en el café* (fecha de primera publicación desconocida), *toda la fauna familiar y doméstica se sienta ante las mesas de la fiesta* (t.III, p.122). Se trata de los invitados a una boda. Los cafés tienen una importancia capital en las relaciones sociales. Solo tenemos que pensar en el café que regenta doña Rosa en *La Colmena* (1951). La ironía se hace notar en todo el apunte y al final corta como un cuchillo con la descripción de los novios:

Primero entra la novia –cuarenta años, treinta arrobas, innúmeros granos y mantilla española– e inmediatamente se cuela el novio –edad indefinida, veinticinco onzas, bigote a lo John Gilbert, smoking y síntomas de avitaminosis–. Una voz estentórea resuena en todo el ámbito del café: ¡vivan los novios! Un ingenioso vitorea al padrino, que, un tanto precipitadamente, tira puros al aire en una piñata en la que casi todos los premios se los llevaron los poetas de los alrededores que, ojo avizor, estaban a lo que cayese. [...] Los novios se sientan y sonríen. El festín ha comenzado y una nueva vida empieza para los dos. La ma-drina está triste; probablemente le aprietan los zapatos (Boda en el café, t.III, pp.122-123).

El apunte carpetovetónico *Pregón de feria* (Arriba, Madrid, noviembre de 1947) capta el ritmo de la calle del pueblo, el gentío. Nos presenta a Cosme Leclus, que vivía de

vender romances y explicar crímenes por las plazas de los pueblos: [...] ¡Para la novia y para el novio! ¡Para el padre de familia y para el librepensador! [...] ¡Aparta, niño, que no dejas ver! ¡La renegada de Valladolid! ¡Que te he dicho que te apartes! (1947, t.III, p.128). Anteriormente, Cosme Leclus, que era un antepasado del autor, se dedicaba a vender empanadas de feria en feria. *Un día tuvo mala suerte: cinco clientes se le murieron envenenados. Las veinticinco empanadas que le sobraban se las regaló a un colegio de huérfanos; él no quería responsabilidades ni remordimientos de conciencia* (1947, t.III, p.127). No podemos obviar la ironía del apunte y la gravedad que encierra cuando dice que “no quería responsabilidades ni remordimientos de conciencia”, como si las vidas de unos huérfanos no valiesen nada.

En el apunte *El gallego y su cuadrilla* (Arriba, Madrid, septiembre de 1947), se menciona otra vez el calor salvaje del pueblo castellano. El clima funciona como un símbolo de la forja del carácter de los españoles. Este clima castiga a sus habitantes y es capaz de cocer los sesos, tal como le pasó al Antoniano (personaje de *Los tontos*, 1957), como veremos más adelante. *En la provincia de Toledo, en el mes de agosto, se pueden asar las chuletas sobre las piedras del campo o sobre las losas del empedrado, en los pueblos* (*El gallego y su cuadrilla*, 1947, t.III, p.131).

El Gallego se llama Camilo (Cela) y *dará muerte a estoque a un hermoso novillo-toro de don Luis González, de Ciudad Real* (1947, t.III, p.131). *Camilo está blanco como la cal. [...] Después del paseillo, el Gallego pide permiso y se queda en camiseta. En camiseta torea mejor, aunque la camiseta sea a franjas azules y blancas, de marinero* (1947, t.III, p.131). Camilo se nos configura algo ridículo y anticipa el final, con Camilo herido de gravedad:

El Gallego desdobló la capa y dio tres o cuatro mantazos como pudo. Una voz se levantó sobre el tendido:

– ¡Que te arrimes, esgraciao!

El Chicha se acercó al Gallego y le dijo:

– No haga usted caso, don Camilo, que se arrime su padre. ¡Qué sabrán! Este es el toreo antiguo, el que vale (*El gallego y su cuadrilla*, 1947, t.III, p.133).

Baile en la plaza (Informaciones, Madrid, abril de 1948) presenta a los mozos y mozas que se preparan para ir al baile y que *se miran con un mirar bovino, caluroso y extraño* (1948, t.III, p.136). Estos mozos se muestran inocentes y miedosos. En un segundo plano, la inocencia del baile queda rota porque se introduce un fuerte contraste al caer la noche:

Mientras viene cayendo, desde muy lejos, la noche, comienzan a encenderse las tímidas bombillas de la plaza. [...] Si de repente, como por un milagro, muriesen todos los que se divierten, podría oírse sobre el extraño silencio el lamentarse sin esperanza del pobre Horchatero Chico, que con una cornada en la barriga, aún no

se ha muerto. [...] Le rodean sus peones y un cura viejo; el médico dijo que volvería (Baile en la plaza, 1948, t.III, p.138).

De vuelta en la plaza, *la pareja, en el oscuro rincón, tiene las manos enlazadas con dulzura, como las bucólicas parejas de los tapices. Un murciélago vuela, entontecido, a ras de los toldos de lona de los puestos y de las barracas (Baile en la plaza, 1948 t.III, p.139).* El murciélago, ave nocturna, simboliza la muerte de Horchatero Chico.

Nos parece que este fragmento de *La náusea* (1938), de Jean Paul Sartre, capta a la perfección el regusto agrio que nos dejan estos primeros apuntes carpetovetónicos de Cela: “Todos los seres que existen han nacido sin motivo alguno, siguen existiendo por impotencia y mueren por accidente... El hombre es una pasión inútil” (en Pedraza y Rodríguez, 1997: p.341). Lo mismo ocurre con la rondalla joven, que es la que debe traer nuevos aires de esperanza y que *es una manera de sentir la alegría que casi se confunde con la tristeza (Las dos rondallas, 1950, t.III, p.80).*

A propósito de la obra literaria de Solana, querríamos destacar la estrecha filiación entre Solana y Cela, ya que cuando Cela nos habla de Solana, en el fondo, nos está hablando de sí mismo. Por este motivo, queremos traer aquí estas palabras de su discurso de ingreso en la Real Academia Española en mayo de 1957:

Solana, en Dos pueblos de Castilla, quizá el más sabio de sus libros, hace (no dudo que sin proponérselo) un alarde de virtuosismo de la sencillez y eficacia narrativas. Es posible –y lo expreso con todas sus consecuencias– que la literatura quiebre y se enmohezca a manos de los literatos, y crezca, lozana y llena de frescor, a manos de los hombres sencillos que cuentan las cosas que pasan tal como las ven (La obra literaria del pintor Solana, 1957, p.44).

2.2. España es un puzle de mil piezas: Radiografía de una sociedad

En este apartado destacaremos algunos apuntes carpetovetónicos, la mayoría de la sección tercera de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *El gran pañuelo del mundo*, que muestran una galería de personajes que por holgazanería, por inocencia o por creerse seres sin limitaciones, son víctimas de las trampas que ellos mismos se tienden. Los personajes que desfilan ante nosotros no son guiñoles, ni muñecos caricaturizados, sino seres humanos dotados de vida, lo que hace que la crítica despiadada a que los somete Cela sea todavía más feroz.

“En una sociedad primitiva y rural, miserable y subdesarrollada, presidida por una jerarquía de valores elementales entre los cuales predomina la ley del más fuerte, es inevitable que la mayoría de sus miembros aparezcan a nuestros ojos

como verdaderos energúmenos, desprovistos de toda noción moral desde el punto de vista de una sociedad civilizada" (Vilanova, 1997:XXVII).

Carrera ciclista para neófitos se publica en *La Tarde* (Madrid, enero de 1949) y su versión definitiva es del año 1958. Es un apunte que anticipa el maltrato que se ejercerá sobre los seres más desvalidos y cuya culminación veremos en las *Historias de España I. Los tontos y Los ciegos*. El apunte narra cómo a doña Ramona Riñón, alias Chiva, dueña del café-fonda La Mercantil, se le ocurre organizar una carrera ciclista para neófitos porque, por lo visto, en el pueblo había muchos de ellos (se apuntan setecientos treinta al Primer Gran Premio Velocipédico, nada menos).

Lo primero que nos llama la atención es el alias de doña Ramona, Chiva. La chiva es la hembra cría del chivo, que cuando crece es el cabrón. Creemos que el alias está puesto con toda la intención, ya que organizar una carrera así es una locura y puede verse el despropósito en el que va a terminar. Solamente hay que fijarse en el recorrido que ha trazado Cela con tremenda ironía y humor negro: *cien vueltas al pueblo, yendo por el camposanto, pasando por la picota y volviendo por el matadero. Queda terminantemente prohibido empujarse* (*Carrera ciclista para neófitos*, 1949, t.III, pp.208-209). Resulta repul-sivo cómo, escudándose en unos premios, que son: un salchichón, otro más pequeño, un vale para cinco cafés y un objeto de arte para el cuarto (el arte siempre va detrás, cabe notarlo), se maltrata a unos seres humanos:

– ¡Qué bestias! –decía el teniente de la guardia civil–. ¡Parecen filibusteros!
Algunos, los más flaquitos, echaron sangre por la boca. Otros, no. (*Carrera ciclista para neófitos*, 1949, t.III, pp. 210-211).

Otro personaje que trata de brillar por encima de los demás es don Juan de Dios de Cigarrón y Expósito de Luarca, protagonista principal del apunte *Don Juan de Dios de Cigarrón y Expósito de Luarca, anfitrión* (*La Tarde*, Madrid, octubre de 1948). Nuestro personaje tenía una funeraria muy próspera, que se llamaba *El Féretro Moderno*. Usar, llegado el momento, un vistoso ataúd con el inconfundible sello de los de la fábrica de don Juan de Dios, era inequívoco signo de distinción en toda la ciudad (1948, t.III, p.219). Don Juan de Dios de Cigarrón (su aire señorial queda desmontado gracias al nombre tan extremo y petulante que le da Cela) se encarga de organizar veladas en su casa para ganarse a las señoras y así obtener clientas cuando estas traspasen. De hecho, en un momento dado, don Juan de Dios de Cigarrón, explica vehementemente que en su trabajo los clientes no acuden directamente (lo hacen los familiares) y que él debe buscarse la clientela. En efecto, don Juan de Dios tiene un corrillo de señoras cursis que le adoran sobremanera y "mueren" de ganas por usar sus servicios y distinguirse de los demás. En relación con la mezquindad de este personaje, queremos destacar un detalle que no pasa desapercibido: *Para un ser extraño que tuviese tanto olfato como diez pointers*

juntos, el brazo de don Juan de Dios olería un poco a muerto (1948, t.III, p.220). Don Juan de Dios es acusado por algunos hombres de prostituir una profesión tan seria como la suya por dedicarse a dar “fiestecitas”, a lo que nuestro protagonista responde: – *Mucha facha, mucho estirarse, ¿y qué? En cuanto se le rasca un poquito, ¿qué aparece? Pues nada: inadaptación y mugre* (1948, t.III, p.221).

2.2.1. Historias de mujeres

Las futuras clientas de don Juan de Dios también reciben la pluma airada de Cela y son descritas como unas pusilánimes. Por ejemplo, Sonsoles se describe como una “mula parda” y queda totalmente degradada: *La señora Sonsoles era una solterona menopáusica y más vieja que un loro, que no tenía ni memoria, ni gracia para contar refranes, ni chistes, ni nada* (*El fin de las apuestas de don Adolfo*, *Informaciones*, Madrid, septiembre 1948, t.III, p.216).

Al hilo de los convencionalismos, destacamos el apunte *Puesta de largo* (*Informaciones*, Madrid, febrero de 1952), que recoge los “Ecos de sociedad” de un periódico contando la puesta de largo de la jovencita Maru Pérez, *que realizaba su natural belleza con un vestido de lamé de plata abrochado todo por detrás* (*Puesta de largo*, 1952, t.III, p.224). La nota ya hace escarnio del convencionalismo, pero cuando dice que la señorita fue acompañada de sus primas, *las señoritas Puri, Luisi y Petri Pérez y sus encantadoras vecinitas Cloti, Loli y Pepi López, que la ayudaron a hacer los honores a la numerosa y selecta ocurrencia* (t.III, p.224), el ataque a la cursilería de estas gentes queda subrayado –más si cabe– por el uso del sufijo ‘-i’. El apunte hace hincapié en unos convencionalismos absurdos que solo prestan atención a unas apariencias fingidas. Para tan *simbólico acto*, la madre de la señorita Maru Pérez, doña Maruja, pide: *¡Bueno! ¡Pero no querrás que tu hija se ponga de largo sin periodista! Vamos, ¡digo yo! Cuando se puso de largo la Raquel, la de doña Juana, que es un bicho, su padre bien que se ocupó de buscarse un periodista* (*Puesta de largo*, 1952, t.III, p.226).

Quizá pasado mañana (*Luna y Sol*, Madrid, julio de 1951) está capitaneado por constantes alusiones líricas al mes de julio, mes de temores y de promesas para las señoritas protagonistas del apunte.

Julio, el mes de julio, se derrite sobre el paseo de Recoletos como una lenta cigarra de plomo. [...] se pega a las sillas metálicas del paseo de Recoletos como una fiera capa de resina desconsiderada. Julio, el mes de julio, igual que una gruesa oruga muerta de calor, se pega a las personas que piensan en pasado mañana con una desconsideración sin límite (*Quizá pasado mañana*, 1951, t.III, pp.272-275).

“Quizá pasado mañana” es la contestación que reciben las señoritas de Pérez-Montgolfier cuando expresan su deseo de ir a veranear a San Sebastián, como hacen todas las demás y como corresponde a las señoritas de su posición. Las hijas de Pérez-Montgolfier son descritas sin ningún tipo de piedad mediante la comparación con animales, lo que acentúa su debilidad. De nuevo, Cela usa el sufijo en ‘-i’ para recargar la crítica: *Las señoritas de Pérez-Montgolfier –Mimí, Fifi y Lili, citadas por orden cronológico– son tres pequeños peces relamidos, teñidos y sobrecogidos. Su mamá, que es muy buena, cree que son tres soles. Las señoritas de Pérez-Montgolfier –Lili, Fifi y Mimí, citadas por orden de éxito entre los pollitos opositores a la carrera diplomática o a la de ingenieros de caminos– son tres avutardas sin decisión, ni emoción, ni posición.– Mamá, ¿cuándo vamos a San Sebastián?*

– *Pasado mañana, nena, en el tren Talgo.*

– *¡Ay, mamá, qué feliz soy! ¿Tú crees que saldremos en ecos de sociedad? (Quizá pasado mañana, 1951, t.III, p.273).* La ridiculización del personaje protagonista del apunte *Una señorita modelo (El pueblo gallego, Vigo, marzo de 1947)* se inicia con el juego de palabras “señorita cuarentona”, puesto que podríamos considerar que una palabra se contrapone a la otra. Por tanto, el binomio resultante tiene un aire patético. La señorita Esperanza Muñiz y Calabuig era una señorita modelo:

Aunque cuarentona, un tanto calva y algo picadilla de viruela, la señorita Esperanza Muñiz y Calabuig no dejaba de tener ciertos encantos, unos encantos –¿cómo diríamos?– más bien de orden moral. La señorita Esperanza Muñiz y Calabuig guardaba debajo del corsé un corazón de oro, pronto en todo instante a llorar lágrimas amargas ante el dolor de sus semejantes (Una señorita modelo, 1947, t.III, p.294). Un día, dando un paseito higiénico por las últimas casas del pueblo, *recogió del suelo un niño envuelto en un pedazo viejo de mono de chófer (t.III, p.295).* Mediante una elipsis temporal, sabemos que el niño creció y cuando contaba tan solo diez años de edad, *ya dio señales de ir camino de ser un mangante bastante perfecto (t.III, p.296).* El padre de la señorita modelo pensaba que *en este niño parece como si se hubieran dado cita las más indomables fuerzas de la madre naturaleza (t.III, p.296).* Menuda jugada del escritor la de llevar a una casa tan decente semejante demonio.

La protagonista del apunte carpetovetónico *Doña Laurita (Diario español, Tarragona, marzo de 1947)* es una mujer de unos cincuenta años que muy poco tiene que ver con las de los últimos apuntes destacados. Harta de aguantar las críticas de los demás porque se afeitaba el bigote, se venga del secretario del alcalde porque este, con sorna, le ha preguntado que si le rasca el bigote. Doña Laurita Sansón Columela termina por vaciarle por encima de la cabeza una sartén con aceite caliente. De resultas, el secretario queda calvo a causa de la quemadura: – *¿Te doy envidia, mala bestia? El secretario ni la miraba siquiera (1947, t.III, p.287).*

La bella mulata Moncha Fernández aparece en el apunte *Recuerdo de Moncha Fernández, pirata del mar Caribe* (Arriba, Madrid, enero de 1950) vestida con los cueros de la crueldad. En este apunte carpetovetónico, el hombre aparece pintado como un ser cándido, que muestra reparos ante el oficio de pirata y no quiere herir a sus semejantes. Moncha Fernández, al contrario, se muestra indiferente con respecto a los sentimientos de cualquiera:

*Moncha y David casaron en Maracaibo, en la capilla de los padres paúles, y pasaron su luna de miel en la mar, persiguiendo pataches y ahorcando capitanes pobres. Pero aquella vida no iba a los sentimientos de David, y David un día se lo dijo a Moncha: mira, Moncha, a mí esto de colgar compañeros me da reparo, te lo aseguro. Moncha se puso rabiosa, ordenó que le dieran cincuenta azotes y lo desembarcó en el islote Tapanimba con un rifle, dos cananas de munición, una caja de galletas y un barril de agua potable (Recuerdo de Moncha Fernández, pirata del mar Caribe, 1950, t.III, p.303). Se puede decir que Moncha Fernández anticipa las dos damas bravas que conoceremos en la sección quinta de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *Análisis de sangre*. El apunte *Algo sobre damas bravas* (Informaciones, Madrid, junio de 1948), que pretendía ser mucho más extenso y contar las hazañas de unas mujeres famosas por sus crímenes de sangre, tuvo que conformarse con solo dos historias debido a la censura de prensa. La primera es sobre Sebastiana del Castillo, quien fue un típico Pascual Duarte, un ser hecho para atropellar y destrozar todo lo que oliese a vivo (1948, t.III, p.438) y la otra es sobre Margarita Cisneros, otra dama brava.*

Volvemos al mundo de los toros desde que dejamos atrás la aventura de nuestro don Camilo, con el apunte *Independencia Trijueque, Gorda II, señorita torera* (La Tarde, Madrid, noviembre de 1948). *Gorda II se llamaba Independencia porque su padre, don Fílemón Trijueque, que era republicano, no le quiso poner ningún nombre de santa. [...] A Independencia le entraron las aficiones taurinas muy de niña* (t.III, p.345). Parece una broma del escritor tapar el bonito nombre –significativo, por lo menos– de Independencia por el sobrenombre Gorda II (y encima, segunda). Una vez más, el público es cruel y no muestra ninguna comprensión cuando a Gorda II le sale mal la faena:

La Independencia no estuvo la pobre lo que se dice muy afortunada, y el público, que no tiene compasión, le dijo cosas tremendas, cosas que no se pueden repetir. Gorda II, que tenía mucho coraje, le hizo un corte de mangas al tendido, y entonces, como si les hubieran puesto a todos un petardo en el culo, se armó la de Dios (Independencia Trifueque, Gorda II, señorita torera, 1948, t.III, p.346). El remate a la sensibilidad lo pone el personaje del Chiva (de nuevo, aparece este alias, cuyo significado ya comentamos), cuando exclama:
– *En fin: el eterno femenino.*

El Chiva era un filósofo muy fino (Independencia Trifueque, Gorda II, señorita torea, 1948, t.III, p.347).

El apunte que destacaremos a continuación anticipa un tipo de personajes que aparecerán más adelante cuando tratemos las *Historias de España, I. Los tontos*. Se trata de los familiares que resultan ser más peligrosos o menos civilizados que el propio tonto. En el apunte *Doña Felicitas Ximénez y Smith de la Liebre, partera en Leganiel (Destino, Barcelona, febrero 1953)*, doña Felicitas recibe la muerte a manos de su propio hijo, el niño Jacobito, alias Descuido. El hecho es terrible, pero sabemos que *su mamá, la doña Felicitas, le arreaba unas tundas que lo deslomaba, pero el nene, ¡que si quieres arroz, Catalina!, erre que erre y arre que arre, era cada vez peor y más mala uva, y no había manera de hacer carrera de él (1953, t.III, p.386)*. El uso de una palabra tan afectiva como 'mamá' acentúa el dramatismo de la historia y le da un aire todavía más siniestro. *En efecto, el Jacobito, un día de su cumpleaños que estaba la mamá muy amable, se puso a jugar con ella a los ahorcados y en un descuido, y cuando la pobre más confiada estaba, la colgó de una viga por el cuello (1953, t.III, pp.385-386)*.

En este apunte, en el que se comete un matricidio, es inevitable subrayar un paralelismo con la historia de Pascual Duarte en *La familia de Pascual Duarte (1942)*. Y un poco más allá, que el niño tenga el alias de Descuido, también nos hace pensar en el hermano de Pascual, Mario, y en la identidad real de su padre.

Purificación de Sancha y Guasp, pedicura-manicura (Informaciones, Madrid, julio de 1948) es el último apunte que queremos tratar en este apartado. Dicho apunte carpetovetónico presenta dos mujeres que son polos opuestos y que nos parece que son representativas de la variedad tipológica de mujeres que hemos reunido en el apartado que cerramos ahora. Purificación de Sancha y Guasp, alias Tortilla, es una mujer muy culta que organiza unas tertulias a las que acude el narrador del apunte. La casa, sin embargo, es de

Doña Hortensia de la Calle, una mujer viuda, sin hijos, muy dengue y sentimental, que se pasa el día oliendo flores y suspirando. Doña Hortensia, que es sola en el mundo, había cogido mucho cariño a la señorita Purificación, y esta, que tiene más conchas que un galápago y un carácter de pistón y cuello vuelto, la traía por la calle de la amargura y no hacía más que pegarle voces y hasta, según decían algunas vecinas dedicadas a la murmuración, también tortas y patadas algunas veces. [...] La señorita Purificación, que tiene un bigote como un carabinero, no parece tener muy buenos sentimientos, y en cambio doña Hortensia, sonrosada y algo romántica, es buena, cursi y soñadora como una sensitiva o unas palabritas de apertura de curso (Purificación de Sancha y Guasp, pedicura-manicura, 1948, t.III, p.306).

2.2.2. El trabajo

En la tertulia del Viejo Ateneo interviene don Daniel, *el melenudo de don Daniel, que era un médico viejo, barbudo y republicano federal* en el apunte *¡Ah, las cabras!* (Arriba, Madrid, noviembre de 1946):

– Señores: he estado durante largos años estudiando un problema que siempre ha torturado mi espíritu. Ayer por la noche creo que he dado con el quid de la cuestión, creo que he puesto el dedo en la llaga. [...] la economía de nuestro país amenaza ruina. [...] El español es poco aficionado a trabajar porque, no nos engañemos, la raza está depauperada. No se asusten ustedes, porque mi tesis es constructiva. ¿Por qué está depauperada la noble y antigua raza española? Sin duda alguna porque no come carne. [...] España no es un país ganadero porque carece de pastos. [...] ¿Tiene arreglo la carencia de pastos? Quiero pensar que sí. [...] en nuestra patria no hay pastos, pura y sencillamente porque no llueve. [...] Bien sencillo es: no llueve sobre nuestros campos porque carecemos en absoluto de bosques. Y esto, señores míos, sin la rápida intervención del gobierno, es punto menos que imposible el conseguirlo. No hay bosques en España porque cuando un arbolito nace, cuando el tierno esqueje se asoma de la tierra a gozar la tibia caricia del sol, ¡zas! viene una cabra y se lo come. ¡Acabemos con las cabras si queremos prosperar y progresar! No hay otra solución (¡Ah, las cabras!, 1946, t.III, pp.230-232).

Nos interesa la tesis del anciano don Daniel, no ya la de las cabras, sino la de que el español es poco aficionado a trabajar porque es un tema que tendrá continuidad en otros apuntes carpetovetónicos. En efecto, esto es algo que puede verse en el apunte *Los arrebatos de don Braulio* (*La Nueva España*, Oviedo, febrero de 1947). Presentamos a don Braulio, cuyo carácter va mucho con el ansia de imposibles y la tendencia a fabular que se atribuye al español:

A don Braulio le salían las cosas mal porque, por regla general, se le antojaban cosas imposibles. Don Braulio era industrial, en sus tarjetas de visita ponía: Braulio Seoane. Del comercio. Importaciones-Exportaciones. Corresponsales en diversos países. Don Braulio era un mentiroso, en diversos países no tenía ni un solo corresponsal. Don Braulio era un comerciante de escasos recursos, lo único que tenía era cierta imaginación. La mezcla, realmente, era bastante mala. Para triunfar en el comercio lo que se necesita es: o muchos recursos y ninguna imaginación, o una imaginación desbordante y ningún recurso, absolutamente ninguno. La mezcla en pequeñas dosis, de ambos factores, suele ser funesta. Don Braulio, con su imaginación de poeta chirle y sus cinco mil pesetejas de capital iba de capa caída, esa es la verdad (Los arrebatos de don Braulio, 1947, t.III, p.291).

El calor abrasador, que ya anticipamos que contribuía a la forja de carácter del español, provoca la locura de don Braulio: *un día cambió el tiempo de repente, empezó a hacer mucho calor y don Braulio, ¡quién lo hubiera pensado!, loqueó. Primero le dio un poco de calentura, después le salió un pequeño sarpullido por la calva y más tarde empezó a decir insensateces* (1947, t.III, p.293). La reacción de los vecinos no se hizo esperar:

es mejor cuidarse un poco, aunque se gane menos dinero y lo pase uno un poco peor [...]. Los vecinos entonces, satisfechos, allá en el fondo de sus conciencias, por haber encontrado una nueva justificación para la vagancia congénita que padecían, seguían remoloneando y dándose a la holganza (*Los arrebatos de don Braulio*, 1947, t.III, p.293).

Nos parece que una cita del artículo "Temas tradicionales", publicado en *Papeles de Son Armadans* (Mallorca, septiembre de 1958), tiene justo lugar aquí:

Nuestros ulcerados temas tradicionales y nacionales, aquellos que –como los mandamientos de la ley divina, aunque por senda dispar– también pudieran resumirse en dos: la pobreza y la holgazanería. Y aun en otros dos: la ignorancia y la envidia. Y, coronándolos, la sucia bandera de Caín tremolando al viento [...]. Miguel de Unamuno, por el 1900, escribió unas sagaces palabras tan ricas en dolor como en verdad: "Es un terrible círculo vicioso el de nuestra pobreza engendrando pobreza". En el parvo menú español, la ingrata y pobre pescadilla que se muerte la cola de la holganza con la desdibujada boca de la envidia, es el plato del día. Y lo que es peor: el plato con el que a diario nos conformamos los españoles ("Temas tradicionales", 1958, t.XII, pp.631-632).

La historia de Robertito se cuenta en el apunte *Vocación de repartidor* (Arriba, Madrid, junio de 1949). Robertito tiene seis años y una ilimitada vocación de repartidor de leche. *El misterioso planeta de las vocaciones está por explorar. El misterioso planeta de las vocaciones es un mundo hermético, recóndito, clausurado, pletórico de una vida imprevista, saturado de las más insospechadas enseñanzas* (1949, t.III, p.233). Por seguir su vocación, Robertito recibe violencia y crueldad por parte de dos niños más mayores, los repartidores de leche, *los dos héroes de leyenda de Robertito, sus dos espejos de caballeros* (1949, t.III, p.234), que no dejan que Robertito se les acerque: *Porque no* (le contestan ambos), *porque eres un pelma, porque no queremos nada contigo, porque no queremos ser amigos tuyos* (1949, t.III, p.235). Una vez más, un espíritu cándido e ilusionado aplastado por otros que se creen superiores.

El apunte carpetovetónico *El voluntarioso* (Arriba, Madrid, septiembre de 1948) cuenta el proyecto de Narciso Díaz, joven director de la fábrica de jabones El penetrante aroma. *Narciso Díaz, desde muy niño, había mostrado en todo momento sus buenas dotes de*

gerente, de organizador y de hombre de empresa (1948, t.III, p.237). Es más, el día de su primera comunión, consiguió que el pastelero de El besito de la Pompadour, don Zenón Matraca, le diera un diez por ciento de las medianoches y los bollos que la madre del niño había comprado para el desayuno.

Narciso Díaz cocía y maduraba la idea de la cría de los conejos. El Narciso había pensado, para poner al frente de la nueva industria, en don Trinidad Raposo, un guardia civil retirado, que había tenido catorce hijos de su primer matrimonio y veintitrés del segundo. El don Trinidad –pensaba– ha sido un prodigio en eso de perpetuarse. Yo creo que los conejos, aunque no sea más que por emulación, se portarán bien y no se andarán con tonterías. Una cosa que anima y que agrada mucho a los trabajadores es eso de saber que los jefes han sido cocineros antes que frailes y conocen bien el oficio (*El voluntarioso*, 1948, t.III, p.238).

Junto a la vis cómica del último fragmento resaltado, el apunte también hace notar las trampas de algunos comerciantes y compradores. En este caso, Narciso Díaz le vende a Zenón Matraca, el pastelero de El besito de la Pompadour carne de conejo para que el pastelero la haga pasar por carne de pato a cambio de una comisión. *Las vicisitudes de un barbero psicólogo* (*Alerta*, Santander, marzo de 1947) nos interesa por la conversación que mantiene el barbero con un cliente, que es descrito de un modo que preludia la violencia de la futura conversación. El barbero no quiere animarse en la conversación con el forastero, pese a que el cliente no para de incitarle. Quizá es que no quiere admitir que la misma idea le ronda la cabeza.

El forastero, hombre extraño, de recia barba por parroquias –sin duda las peores– y mal encarado mirar, oía al maestro como quien oye llover. Cuando el barbero le apuraba la nuez, el forastero le preguntó:

[...] – Digo, ¿que si nunca le han dado ganas de apretar, vamos, de sacar la navaja por la nuca?

– Pues, la verdad, no, señor.

El forastero lo miró con un gesto de profundo desprecio.

– ¡Usted es un desdichado!

– Puede...

– Si yo fuese barbero, ya me habría cargado a más de uno.

El barbero hizo como no oír. La historia pierde todos los días gestos impresionantes que el olvido se traga.

[...] – Hay pavos, seguramente, que tienen el gazzate más duro que muchos cristianos, estoy seguro.

El maestro tampoco se daba por aludido (*Las vicisitudes de un barbero psicólogo*, 1947, t.III, pp.253-254). Gregorio Mayoral, protagonista del apunte carpetovetónico *El ver-*

dugo (*Informaciones*, Madrid, abril-mayo 1948), es uno de los pocos personajes que tiene consideración hacia sus clientes (junto con el fotógrafo Sansón García, del que hablaremos en el siguiente apartado). El verdugo Gregorio Mayoral es la *quintaesencia de los agarrotadores, crema del verdugaje [...] verdugo de Burgos y reformador de la técnica del garrote. Mecánico hábil y hombre enamorado de su oficio* (*El verdugo*, 1948, t.III, p.425). Mayoral siempre tuvo la preocupación de mejorar el aparato para minimizar el sufrimiento de los usuarios: *Solo desterrando la anticuada palanca de tirón pudo ser verdad el sabio aforismo de Mayoral: sentados todos los hombres son iguales* (1948, t.III, p.429). Mayoral, el verdugo, envuelto de personajes viles y mezquinos, se nos muestra como un ser profundamente humanizado:

Llegó a verdugo quizá un poco con la esperanza de no tener que agarrotar a nadie jamás. Aunque después, en su vida profesional, dio el portante a más de medio centenar de personas, es posible que, cuando echó instancia, se acordara de su antecesor, que murió de viejo sin haberse estrenado como ejecutor [...] Apuntó siempre en un cuadernito el juicio que sus clientes le merecían: duro, bueno, blando, cobarde, etc. (El verdugo, 1948, t.III, p.427).

No es descabellado que Gregorio Mayoral nos parezca más sensible y humano que el dueño de la funeraria El Fétetro Moderno, don Juan de Dios de Cigarrón, por citar un ejemplo ya conocido. En el año 1960, Cela ofrecía esta opinión sobre el oficio de verdugo:

Lo compadezco más que lo desprecio. Y desprecio aún más al legislador que arma su brazo y al juez que engrasa el tornillo de su máquina de matar. El verdugo, con frecuencia, no es sino un tarado: un autómatas, a veces ni siquiera un sanguinario, que vende su brazo por el puñado de calderilla que le arroja la sociedad que antes hizo almoneda de su conciencia (*El verdugo*, 1948, t.III, p.424 n. del a.).

Por otro lado, el apunte carpetovetónico *Una pobre ejemplar* (*Información*, Alicante, enero de 1947) ofrece una reflexión sobre la pobreza que no queremos dejar escapar: *La razón metafísica de la existencia de los pobres es clara: pobres son aquellos que piden lo que no tienen, porque no se conforman a pasar sin ello En el fondo ¡qué caramba!, hacen bien. Hay pobres que lo que no tienen es qué cosa llevarse a la boca y piden un panecillo; pero hay pobres también que lo que no tienen es una entrada para los toros y piden cinco duros* (*Una pobre ejemplar*, 1947, t.III, pp.280-281).

Precisamente, un pobre será quien reciba el chaquet del anciano don Narciso, protagonista del apunte *El chaquet de don Narciso* (*Odiel*, Huelva, febrero de 1947). Narciso Collado tenía un chaqué muy antiguo que no podía ponerse nunca por no existir ocasiones adecuadas para ello. No había bodas, ni acontecimientos... Don Narciso ordenaba a Lucía, su ama, *una mujer más vieja que el chaquet, y casi tan vieja como su propie-*

tario, que sacase el chaquet del arca y lo limpiase y ventilase bien a conciencia (1947, t.III, pp.288-289). Finalmente, después de meditarlo mucho y conmovido por las molestias que se toma su vieja ama por el chaqué, decide deshacerse de él, quizá lo único bueno que todavía le pertenecía: *El chaquet se lo vas a dar al primer pobre que llame a la puerta* (1947, t.III, p.290).

2.3. La memoria es un ejercicio que duele

La sección de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), *Doce fotografías al minuto* está formada por doce apuntes que fueron publicados en la revista *Destino* entre el 11 de octubre de 1952 y el 21 de marzo de 1953. Pese a que los apuntes carpetovetónicos referidos son independientes entre sí comparten dos personajes. Uno es Sansón García, fotógrafo ambulante; y el otro es el narrador de esos relatos, el hombre que escucha las historias del fotógrafo y que surgen a partir del visionado de las fotografías que Sansón García ha ido tomando de las gentes que ha conocido en su constante deambular por diferentes ciudades y pueblos españoles. No creemos que puedan considerarse *fotorrelatos*, puesto que la fotografía que sirve de hilo conductor del relato no aparece junto al apunte carpetovetónico.

En efecto, la contemplación de unas fotografías hechas por Sansón suscitará una serie de recuerdos en el fotógrafo y este las transmitirá al oyente y transcriptor que, en este caso, vuelve a emplear el juego de ser un “mero vehículo” de unos hechos que ocurren a terceras personas. Él tan solo transmite la versión de Sansón al papel. Ese narrador es llamado de diversas maneras: “coleccionista de estos apuntes, cronista de estas tiernas insensateces, el biógrafo de Sansón, el cuentista de su vida de sus milagros y avatares, el amigo de Sansón García y cronista de sus recuerdos”.

Las fotografías son las encargadas de presentarnos una variopinta galería de personajes y sus respectivas anécdotas e historias. Por este motivo, se desarrolla una especial relación de complicidad entre la obra y el lector respecto a la estructura del texto. Tal y como sucede en *La familia de Pascual Duarte* (1942), en estos apuntes carpetovetónicos hay un marco exterior –las fotografías–, que dan una impresión de realidad. Para ser más exactos, estamos ante una combinación de documentos externos (fotografías), con un relato personal (el de Sansón García) pasado por el tamiz del “cronista”, al que ya aludimos anteriormente. *Yo ya les saqué los cuartos con la máquina de retratar, sáqueselos usted con la péñola* (1952, t.III, p.354). Ni que decir tiene que Cela –quien a su vez bebe de Miguel de Cervantes con respecto a este procedimiento– es quien está orquestando toda la sección.

Creemos que, si las fotografías son protagonistas, la memoria lo es todavía más y por este motivo da nombre a este apartado. El recuerdo ofrece pocas notas felices, como

veremos, puesto que en él habita la imposibilidad de ser feliz, de avanzar hacia adelante, olvidando aquellos tiempos pasados que pensamos que siempre fueron mejores que los actuales. *La memoria es una fuente de dolor*, como reza el cuento de nuestro autor. Los acontecimientos que se narran en los apuntes de la sección *Doce fotografías al minuto* tienen la particularidad de ser tristes o casi trágicos, y Sansón García no logra ser plena y definitivamente feliz. Volviendo a Pascual Duarte, es imposible borrar *los tatuajes del alma*.

Las dedicatorias de Cela, como sus apuntes carpetovetónicos, siempre van teñidas del aire de la calle, de sus gentes y de sus oficios. En este caso, los apuntes van dedicados a un compañero de oficio de Sansón, el *retratista Benjamín Segura, alias Miñoca, a quien los municipales desbarataron la herramienta*.

En el apunte *Sansón García, fotógrafo ambulante (Destino, Barcelona, octubre 1952)* se presenta al fotógrafo. Conocemos su nombre completo, Sansón García Cerceda y Expósito de Albacete, y sabemos que le falta el ojo izquierdo porque lo había perdido en una pelea con un francés, en la que se metió por salvar a unos gatos indefensos. Destacamos el apellido "Expósito", que también lleva el dueño de la funeraria El Fétetro Moderno. Cela afirma que los nombres que aparecen en sus obras salen de la misma vida, de los santorales, de los diarios, etc. Este aspecto no hace más que aumentar la sensación de realidad que rezuman sus apuntes carpetovetónicos.

El padre del fotógrafo consideraba que ser retratista no era propio de hombres y arrebataba tundas a su hijo. Los artistas ninguneados por los padres son una constante en los apuntes carpetovetónicos y más adelante volveremos a incidir sobre ello.

Sansón García era un hombre muy bien hablado, un hombre que se expresaba con suma propiedad [...] Sansón García, que era muy lírico, que era un verdadero poeta, se sentía dichoso con su industria ambulante. —¡Qué satisfacción! Pensaba, a veces, cuando había comido algo templado—, esto de poder vivir de ver sonreír a la gente! Yo creo que no hay otro oficio igual en el mundo, ni siquiera el de pastelero. Sansón García amaba la naturaleza, los niños, las niñas, los animales y las plantas (octubre 1952, t.III, pp.353-354).

*Al coleccionista de estos apuntes le estremeció oír hablar de vivencias con la misma honda, cruel, resignada y amarga intención con la que suele hablarse de mangancias (octubre 1952, t.III, p.356). Cuando Sansón García, en el apunte *Genovevita Muñoz, señorita de conjunto (Destino, Barcelona, octubre de 1952)*, se dispone a hablar de su antiguo amor adopta —al decir del cronista— un gesto *inefable de experimentado Don Juan de los barbechos* (t.III, p.356). Este apelativo de Cela resulta tan irónico como original.*

Reportajes Sansón –como se anunciaba al llegar a un pueblo nuevo– estaba elegante y sentimental, la ventanilla negra que le tapaba el ojo que no tenía se le tornaba color ala de mosca con reflejos de un verde funerario [...] Un diablo de silencio, pesado y lento como una vaca mansa, cruzó por los densos aires de la taberna (octubre 1952, t.III, p.357).

El anterior fragmento define el estado de Sansón, atacado por unos recuerdos que duelen. El apunte destacado se torna especialmente lírico cuando describe la ventanilla del ojo de Sansón y su variedad cromática. El silencio cae como una losa, como un presagio de momentos más duros que están por venir.

En los amoríos de Genovevita Muñoz y nuestro fotógrafo advertimos un eco social de los primeros años de la posguerra (sabemos que fueron al terminar la guerra) que nos gustaría destacar porque muestra un contexto social de hambruna y penurias:

La Genovevita era, por aquel entonces, señorita de conjunto en un elenco artístico que se llamaba Cálidos ecos del Caribe y bailaba la rumba y el danzón [...] Nos fuimos a la capital de España a vivir sobre el terreno, como la infantería, creyendo, ¡pobres de nosotros!, que en la capital de España se ataban los perros con longanizas. Pronto nos dimos cuenta de nuestro error y de que si los perros se atasen con longanizas, las longanizas hubieran pasado, más que aprisa, a la panza de sus amos, y, al tiempo de pensarlo, decidimos salir de naja con viento fresco, por eso de que más vale morir en el monte, como un conejo, que en un solar, como los gatos (octubre 1952, t.III, pp.358-359).

Sansón García, que ya sabemos que es muy cuidadoso con el lenguaje, se sirve de un eufemismo para ocultar el verdadero oficio de Genovevita: *A un servidor, que es de natural más bien celoso, no le agradaba mucho el oficio de cómica de la Genovevita, por eso de que las cómicas, ya sabe usted, suelen tener mala fama (1952, t.III, p.359).*

Las notas de nostalgia invaden toda la sección cuarta de *El gallego y su cuadrilla* y puede decirse que funcionan como un leitmotiv: *¡Qué tiempos aquellos! ¡Cada vez que los recuerdo, créame usted, se me abren las carnes del gusto!* (octubre 1952, t.III, p.364).

Tiburcia del Oro, sucesora de Genovevita y nurse (Destino, Barcelona, octubre de 1952) es un apunte que contiene unas notas líricas que nos recuerdan a Pascual Duarte cuando contempla las llamas del hogar de la casa de su madre. En el apunte carpetovetónico, sucede que la novia de Sansón García por aquel entonces, Tiburcia del Oro, era nurse y un día, uno de los niños que cuidaba tuvo un accidente y se cayó por el tejado. El dolor del recuerdo obliga a Sansón a pararse y *se puso a mirar para unos desconchados que había en el techo. –Parecen niños por el aire, ¿verdad, usted?, niños cayéndose de cabeza de los tejados* (octubre 1952, t.III, p.363).

El apunte *Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava* (*Destino*, Barcelona, noviembre de 1952) es quizá el más cómico de toda la sección por la inventiva de Cela y su capacidad para darnos tantos nombres de oficios, todos los que pudo desempeñar el fotografiado, don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, para poder ganarse la vida y acentuando la ironía hacia el final cuando se nos dice que era un “hombre de bien, según decía una novia que tuvo la suerte de dejarlo a tiempo”. Queremos enumerarlas porque dan una buena muestra del tono burlón del apunte:

Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, famosísimo imitador de estrellas, de mozo; picador de reses bravas, novillos y toros, al volver de Melilla, de servir al rey; juez municipal de Valdicuenco, provincia de Zamora, durante una temporada; fullero durante muchos años; hermano lego echado del convento por tarambana; criminalista de afición; hombre de bien, según decía una novia que tuvo la suerte de dejarlo a tiempo; explorador, masón y gerifalte de la famosa secta desnudista Los hijos de Natura (Don Mercurio Montaséns y Carabuey de Calatrava, noviembre de 1952, t.III, pp.365-366).

Otra profesión curiosa es la que da nombre al siguiente apunte: *El catador de escabeche* (*Destino*, Barcelona, noviembre de 1952). En este caso, la fotografía ocupa un segundo plano porque Sansón no consigue recordar el nombre del fotografiado. La nostalgia ocupa el primer plano. Cabe notar cómo Sansón, afectado por el recuerdo, muda el rictus de su cara. Los recuerdos que intentaba olvidar (si es que eso fuera posible) saldrán a la luz:

A Sansón García se le fijó un rictus penseroso en la faz.

– Es que eso me trae muy atroces memorias, amigo mío, muy amargos y dolorosos recuerdos.

Sansón García había hablado con la opaca voz de los fantasmas y de los recaudadores de contribuciones.

[...] – Ahora ya es inútil, compañero, ahora ya no me queda más remedio que...

¿El lector se imagina a Espronceda en las barricadas? Bueno, pues igual, igual, estaba Sansón García en aquel trance.

– ¿Qué...?

– ...que descargar mi conciencia con la confesión. [...] No, no me fuerza. ¡Soy yo el que lo necesita! Mañana, si a usted le parece bien, le mostraré los misterios de mi corazón, los negros misterios de mi atribulado corazón (noviembre de 1952, t.III, pp.375-376).

Otra vez más, aparece el eco de Pascual Duarte con el deseo del fotógrafo de descargar su conciencia con la pública confesión. Sin embargo, Cela añade un par de notas cómicas. La primera nota cómica es la comparación entre la opaca voz de los fantasmas

y los recaudadores de contribuciones, de modo que se rompe un tanto la atmósfera trágica. La segunda nota cómica, la que ya nos deja definitivamente con la mueca de la risa que no sabe si debe asomar o no, es cuando nos dice: *¿El lector se imagina a Espronceda en las barricadas? Bueno, pues igual, igual, estaba Sansón García en aquel trance* (1952, t.III, p.375).

¡No me hurgue usted, hermano, en el pozo de los amargos recuerdos! ¡Por lo que más quiera en este mundo se lo suplico a usted! ¡Ay, si usted pudiera ver cómo sangra mi atribulado corazón! (enero 1953, t.III, p.377). La anécdota que despierta el dolor de Sansón es eminentemente cómica para nosotros, lectores, por el modo en que Cela nos la cuenta. El apunte *Filito Parra, o el pozo de los amargos recuerdos* (*Destino*, Barcelona, enero de 1953), cuenta como *el amor más grande que Sansón tuvo sobre la tierra mutó, por esas cosas que pasan, en hombre*:

Tuvimos que cortar nuestras relaciones, para no dar pábulo a la calumnia, ¿sabe usted? [...] Lo que yo le digo a usted es que si a la Filita no le pasa nada y no le sale el bigote, a estas alturas es mi señora. [...] Es que, claro, eso de que a la novia le salga bigote... Bueno, bigote en forma, bigote de tío, es una mala pata. No me lo negará usted... (Filito Parra, o el pozo de los amargos recuerdos, enero de 1953, t.III, pp.378-380).

El apunte *Sansón García tiene ganas de hablar* (*Destino*, Barcelona, febrero de 1953) ofrece unas reflexiones sobre la fragilidad de la propia existencia y la sensación que tiene Sansón de que la vida de uno mismo no tiene valor. Lo hace a partir de la mención de las muertes ridículas de dos personajes. El primero, Wenceslao, alias Sincronismo, murió tomando un baño:

El Wenceslao se bañó y ojalá nunca lo hubiera hecho, ya que aquel baño, que era el primero de su vida, había de ser también el último. El Wenceslao, se conoce que con la impresión, perdió el sentido, se fue contra la bañera y, ¡zas!, se desnucó. Ya ve usted, un hombre que había luchado con la muerte en el redondel, ¡muerto en la bañera de una casa de huéspedes del Grao! A veces me da por pensar que no somos nadie, amigo mío, que no somos más que una porquería, ¡una gran porquería! En fin, no quiero entristecerle a usted... (Sansón García tiene ganas de hablar, 1953, t.III, p.391).

Víctor Hugo Castiñeira, el barbero volador (*Destino*, Barcelona, marzo de 1953) pone nombre al siguiente apunte y también tuvo una muerte ridícula. Él, siendo capaz de volar y con un nombre tan prometedor, *se mató cuando estaba retejando el gallinero de la señora Lucrecia, la Obisquilla*. (marzo 1953, t.III, pp.395-396).

Llegados a este punto, queremos reproducir aquí el epígrafe del primer volumen de cuentos de Cela, *Esas nubes que pasan* (1945), en relación con la melancolía y el

recuerdo y en el que podemos ver un guiño a *Las nubes* de Azorín en el libro *Castilla* (1912):

Las nubes pasan sobre la ciudad, altivas –a veces– como orgullosos caballeros enamorados; grises y taciturnos –en ocasiones– como abrumados mendigos caminantes, como deudores que odiasen la luz de la mañana. La ciudad no es grande ni pequeña. Probablemente, hace muchos, muchísimos años que nada varía y, sin embargo, los melancólicos ¡Ah, qué tiempos aquellos! se cuelgan de las bocas de los hombres y de las mujeres que no conocieron tiempo mejor, pero que están empezando a creer –a fuerza de repetírselo– que cualquiera que haya pasado lo habrá sido.

Mis amigos de la ciudad, vieja y marinera como un ventrudo patache, vienen ahora a mis páginas, un sí es no es melancólicos y meditativos, un entre casquivanos y grandilocuentes.

Como las nubes, ya sabéis, esas que pasan sobre la ciudad... (*Esas nubes que pasan*, 1945, t.II, p.49). A continuación, y en paralelo con las miradas al pasado, queremos pararnos someramente sobre algunos de los hombres viejos que habitan algunos de los apuntes carpetovetónicos de *El gallego y su cuadrilla*. En el apunte *Conversaciones taurinas* (Arriba, Madrid, 1944. Con el título *Fotografías al minuto (I y II)* y el pseudónimo Don Camilo) aparecen unos viejos que nos explican de qué manera se enfrentan al pasado, a sus recuerdos, y que están a tenor de las sentencias que nos ha dejado Sansón sobre sus dolorosas miradas al pasado, pese a que ni Sansón García ni sus fotografiados han alcanzado todavía la vejez:

*Por la plaza de Lavapiés abajo, camino de la Ronda de Valencia, van dos viejos paseando al sol. Uno se llama don Anselmo Prados Prados y tiene setenta y tres años, un pasado turbulento por tierras americanas, un navajazo en la cara y un nieto imitador de estrellas. Está más viejo de lo que debiera y lo único que le queda de tiempos más felices es un orgullo sin límites y unas ganas tremendas de llevar la contraria a todo el mundo. [...] El otro se llama don Cipriano Ramos López y tiene setenta y cinco años, un ayer apacible, un asma que no le deja vivir y dieciocho o veinte nietos [...] Don Cipriano no salió en su vida de Madrid, no armó nunca camorra con nadie, jamás se le vio borracho. [...] Don Cipriano, cuando tenía más salud no perdía una corrida. Don Anselmo, en cambio, dice que los toros son una barbaridad (*Conversaciones taurinas*, 1944, t.III, p.336).*

*El señor Sebastián, maestro de escuela jubilado, hablaba de lo que ya pasó con una nostalgia infinita. Mesándose sus largas barbas de predicador, se pasaba los días y las noches hablando de toros y toreros (*Conversaciones taurinas*, 1944, t.III, p.337).*

El paso del tiempo y la fugacidad de la vida es un tema constante en la producción de Cela. Por este motivo, destacamos un fragmento de *Elogio de la fábula*, el discurso que

dio el autor en la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1989. En él cita a Baroja en relación con el tema del paso del tiempo: *Mi viejo amigo y maestro Pío Baroja tenía un reloj de pared en cuya esfera lucían unas palabras aleccionadoras, un lema estremecedor que señalaba el paso de las horas: todas hieren, la última mata*. El mismo Baroja le dirá a Cela en el artículo "Pío Baroja al borde de los setenta y ocho años" (*Correo Literario*, Madrid, diciembre de 1950): "los viejos no tenemos más que goteras, ya se sabe" (1950, t.XII, p.265). Queremos cerrar este apartado con unas palabras de Cela en un artículo del año 1950:

*La memoria es el manantial del dolor, la mina de la congoja, el veneno del resignado sobresalto. Nadie que quiera ser feliz busca el orden secreto en la revuelta arena del recuerdo, ese desierto, ese erial cuyos personajes se ceban en nuestras propias carnes. Recordar es, en el más lozano, caritativo momento, saber que todavía hemos de seguir almacenando inmensas reservas de espanto, infranqueables montañas de contenido, de bendito amargor ("Recordar no es volver a vivir", publicado en *La Vanguardia* en 1950, t.X, p.160).*

2.4. Las bellas artes y la pérdida de la perspectiva

El enfrentamiento entre la frustración y la burla podría ser el punto clave de los apuntes que presentamos a continuación. La mayoría forman parte de la sección segunda de *El gallego y su cuadrilla* (1949-1965), llamada *Las bellas artes*, pero también hemos recogido otros que pertenecen a distintas secciones y que se desarrollan, también, alrededor de un artista incomprendido. Con la objetividad imperturbable de Cela se llega, en muchos de estos apuntes carpetovetónicos, a una ridiculización despiadada del protagonista.

"En el páramo de la existencia mezquina, hecha de pequeñez y polvo, de burgueses provincianos o labradores semianalfabetos, la espiritualidad de las letras (y las artes) constituye un elemento seguro de esperpentización de la realidad, porque según cierta mitología romántica que todavía hoy perdura, nada se contrapone con más violencia al mundo bárbaro y atrabiliario descrito por Cela que la delicadeza y la elevación de la lírica" (Moga, 2004:78).

La dedicatoria que encabeza la sección *Las bellas artes* ya nos da una pista sobre el quehacer artístico de los protagonistas de estos apuntes, al tiempo que pone el dedo en la llaga de la podredumbre del país cuando leemos: *A todos los poetas chirles de España, mantenedores del fuego sagrado del espíritu en un país de curas y prestamistas*. El apunte carpetovetónico *La azarosa vida de Fermín de la Olla, poeta y aldeano* (Arriba, Madrid, enero de 1950), tiene como protagonista a Fermín de la Olla, poeta y aldeano, que tuvo de joven antojos de coleccionista. De la Olla empezó coleccio-

nando sellos, luego pasó a coleccionar estampitas de futbolistas y, finalmente, termina coleccionando huesos humanos por recomendación de Juanita la Muerta, la enterradora (la onomástica de Cela no podría haber sido más precisa). Además, se nos dice que Fermín de la Olla era un *joven de escasa voluntad* (1950, t.III, p.156) y algo desanimado. Decepcionado porque no podía acabar sus colecciones, *tiró sus futbolistas y sus huesos al río, y se dedicó a componer sonetos* (1950, t.III, p.156). Comparando el oficio de coleccionista al de poeta se evidencia la calidad del sonetista. La ironía no se hace esperar. Se nos dice que el poeta y aldeano cultivaba el oficio de poeta tan sin descanso, que su maestro, don Braulio –quien le corregía los versos por *si faltaba alguna sílaba o cualquier otra minucia*–, le llegó a decir: *¡Calcule usted que las musas son más bien delgaditas, y ese ordeño intensivo no hay musa que lo resista!* (1950, t.III, p.157).

Fermín de la Olla nunca dejó de ser un coleccionista porque cuando decidió hacerse poeta no hizo más que coleccionar soneto tras soneto hasta lograr tener más de quinientos y cuando ninguna revista de poesía quiso publicar sus obras, decidió hacerse comunista para terminar con los abusos de los poetas: *Fermín de la Olla, harto de la burguesía y de la explotación, se hizo comunista, pero no comunista de Stalin, cosa que no estaba bien vista en su pueblo, sino de Tito, que se sabía menos lo que era* (1950, t.III, p.157). Fermín de la Olla se configura ante nosotros como un ser pusilánime, lo que se confirma al final del apunte: *la vida de Fermín de la Olla, la azarosa vida de Fermín, como le gustaba oír, marchaba paralela a la vida del pueblo, como en las carretas el buey de la izquierda camina paralelo al buey de la derecha...* (1950, t.III, p.157).

Don Fidel Cacín y Cacín, alias Matute, protagonista del apunte *El tiempo de las macetas* (Arriba, Madrid, septiembre de 1948) ejerce el arte de la poesía porque había fracasado en el arte teatral. Como en el apunte anterior, alguien ha llegado a la poesía por descarte, creyendo que los versos aflorarán tan solo con tomar la pluma con los dedos. Don Fidel, nos dicen, era algo tonto porque era hijo de primos y regentaba la mercería La Amable. El propósito de Fermín de la Olla era la publicación de sus poesías para así lograr su objetivo último, que era el de conseguir alguna flor natural. Sin embargo, era incapaz de redondear y terminar los sonetos que componía, y se decía, al tiempo que nos muestra su carácter acomodaticio: *¡En fin! –decía don Fidel–. ¡Que no soy poeta! ¡Dios no ha querido llamarme por ese camino!* (1948, t.III, p.159). Don Fidel, ya que no podía optar a la flor natural ni encontraba la fórmula para estrenar sus obras teatrales, decidió meterse en política provincial. Nuestro personaje es una mezcla perfecta de tonto, inocente y listillo:

Excmo. Sr.: Lo que quiere el que suscribe no es ni siquiera que V.E. lo nombre diputado provincial; lo que quiere es poder legar a sus descendientes una fotografía histórica, a ser posible rodeado de macetas. El que suscribe, Excelentísimo Señor,

antes de recurrir a la magnanimidad de V.E., lo intentó por todos los medios y por los caminos más variados (El tiempo de las macetas, 1948, t.III, p.161).

En el apunte carpetovetónico *Matías Martí, tres generaciones (Informaciones, Madrid, agosto de 1948)*, se introduce un conflicto generacional. Don Matías Martí era industrial y tenía setenta y cinco años; su hijo, Matías Martí, era perito agrícola y tenía cincuenta y dos años; y su nieto, Matiitas Martí, era poeta lírico y sumaba, como al nieto le gustaba decir, cinco lustros. Los tres tenían algo de artistas: don Matías había inventado un refrán, “para prosperar, madrugar y ahorrar”. Al tiempo, Matías Martí *también tenía ciertas concomitancias con la literatura y las humanidades*. Su contribución era más bien *de orden erudito y filológico, y lo que mejor hacía era inventar palabras* (1948, t.III, p.164). Destacamos un par de sus contribuciones, como “bizcotur” o “aburrimierdo”. Cabe destacar la escena de la película de *La colmena*, dirigida por Mario Camus (1982), en la que el propio Camilo José Cela interpreta al personaje de Matías Martí, que asiste al café de doña Rosa y se presenta del siguiente modo: *¿Poeta? Yo, no... Yo jamás he sido capaz de unir más allá de tres o cuatro palabras. Yo soy un inventor de palabras, un creador del lenguaje, con lo cual contribuyo a enriquecer el léxico patrio*. Además, en la película, Matías Martí expone su última creación, “bizcotur”.

El conflicto nace con el nieto, Matiitas, que *era ya un literato convicto y confeso, y no un literato vergonzante como su padre y como su abuelo* (1948, t.III, p.165). Al margen de que Matiitas sea algo memo y apocado, la necesidad de las familias de que estos aspirantes a literatos trabajen en un oficio “respetable” es un *Leitmotiv* en algunos apuntes carpetovetónicos de Cela. El carácter de Matiitas queda todavía más claro cuando le dice a su padre, a quien llama “papi”, que quiere ser poeta lírico *como el Dante* (t.III, p.166). Su padre le insiste en que se dedique también a otra cosa, a lo que él hijo le sale con lo siguiente: *Nada. Dejadme a solas con mi congoja* (t.III, p.166).

El padre del apunte carpetovetónico *Celedonio Montesmalva, joven indeciso (La Tarde, Madrid, noviembre de 1948)* es bastante más cruel y directo que Matías Martí: *¡Mira tú que yo con un hijo poeta! Yo, de quien nadie puede decir, en los cincuenta años que tengo, nada malo!* (1948, t.III, p.170). Celedonio Montesmalva había cambiado su verdadero apellido, de la Sangre, por el de Montesmalva porque *es un nombre lleno de bellas sugerencias, de fragancias sin límite...* (1948, t.III, p.168) y por considerar poco poético el genuino, cosa que su padre, don Obdón, no entendía: *Pero oye, tú, pedazo de mastuerzo ruin, ¿es que el apellido de tu padre te avergüenza, lila indeseable?* (t.III, p.168). Cabe notar que el nuevo apellido redunda en la idea del lila, porque el color malva es un morado pálido.

Tanto Matiitas (25 años) como Celedonio (28 años) tienen un aire soñador y melancólico. Son indecisos, poco espabilados y además, nos parecen unos memos por su manera de hablar. Ambos se enfrentan al desacuerdo de sus padres:

(Don Obdón a Celedonio Montesmalva) – [...] Lo que yo te digo, ya lo sabes bien claro: que hagas versos me tiene sin cuidado, ¡allá tú con lo que diga la gente!, y que te pongas ese nombre ridículo de transformista, también. Ya te espabilarás si te trinca la guardia civil. Pero eso de que no des ni golpe, no; vamos, que eso, no. ¿Te das cuenta? No. Ya eres muy talludito para estar viviendo de la sopa boba (Celedonio Montesmalva, joven indeciso, 1948, t.III, pp.168-169).

El apunte carpetovetónico *Mirto, laurel, albahaca y rosa* (Informaciones, Madrid, enero de 1953) narra la primera reunión del grupo poético que ha fundado Celedonio Montesmalva y que tiene como fin la aprobación del nombre que ha puesto Montesmalva a estas veladas poéticas: Mirto, laurel, albahaca y rosa. El discurso de Celedonio Montesmalva suena vacío de contenido y está aprendido de memoria, es decir, no creemos que esté realmente interesado en las cuestiones de creación poética, sino que, simplemente pretende el “ingreso en masa” en la Asociación de Escritores y Artistas, detalle que denota el aprecio real que tiene por la poesía.

Celedonio Montesmalva, joven indeciso, reunió en su casa a un grupo de amigos y les expuso el proyecto de organizar unas veladas poéticas encaminadas a proporcionar a los dispersos amantes de la poesía el inefable goce de sus encantos, al par que divulgar minuciosamente entre el público profano los deleitosos misterios de nuestra lira, tanto española como hispanoamericana (Mirto, laurel, albahaca y rosa, 1953, t.III, p.171).

Particularmente interesante es el apunte carpetovetónico *Zoilo Santiso, escritor tremendista* (Informaciones, Madrid, enero de 1952), puesto que nos permite establecer un paralelismo en tono de humor entre el escritor tremendista del apunte y el propio Cela. A nuestro autor, el apunte le sirve como descargo para las críticas insulsas que recibe por sus obras, al tiempo que le permite hacer una caricatura de sí mismo con la que relativizar el asunto y darle su justa importancia.

Los padres de familia no dejaban a sus hijas leer los libros de Zoilo Santiso. [...] Entonces las niñas decían que se iban a dar un paseo por Recoletos, se metían en cualquier librería y se compraban una novela de Zoilo Santiso, que después pasaba de mano en mano, como los partes de la guerra del enemigo en las retaguardias donde ya no quedan más que discursos patrióticos y vanas esperanzas (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.177).

Cuando Zoilo Santiso leía las críticas que le decían que debía ser más moral y decente, y que *eso del tremendismo debía ser prohibido como la morfina o la cocaína* (1952, t.III, p.179) pasaba muy malos ratos, y su mujer, para animarle, le decía que si hablaban de él era porque sus obras tenían calidad literaria: – *Ya, ya; pero, mira, yo preferiría valer algo menos y que no me dijeran esas cosas. ¡Qué quieres! ¡Uno es un espíritu sensible!* (1952, t.III, p.179).

Zoilo Santiso se había hecho escritor tremendista por puro milagro. Esto de los escritores es una cosa muy complicada, y cada cual sale por donde puede o por donde le dejan. A Zoilo Santiso lo que le hubiera gustado era ser torero o cantor de tangos, pero se hizo escritor porque es más fácil y, además, porque no se necesita arte, ni valor, ni voz, ni sentimiento, ni nada. Para ser escritor no se necesita nada. La prueba es que uno va a los cafés y se los encuentra llenos de escritores escribiendo dramas y artículos, tomando café con leche y haciendo aguas (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.178).

Podemos establecer un paralelismo entre el café de doña Rosa, en *La colmena* (1951), lleno de escritores que apenas tienen para comer, y los cafés a los que hace mención Zoilo Santiso. Por medio de Zoilo Santiso, Cela aprovecha la escritura de este apunte carpetovetónico para insertar en él una pequeña reflexión acerca del estilo, posicionándose a favor de una escritura sencilla frente a la palabrería hueca y abigarrada, que nos recuerda a las enseñanzas de *Juan de Mairena* (1936), de Antonio Machado:

Zoilo Santiso se hizo escritor, y después, como no era un artífice de la palabra, se especializó en el tremendismo, rama en la que con decir las cosas como son, ya se cumple. [...] A mí me parece que esto es fácil –pensaba–, que no tiene mayor complicación. ¿Que se quiere decir Pepito estaba bebiendo vino? Pues se dice Pepito estaba bebiendo vino, y en paz. Lo que sí tiene más mérito sería decir: el joven Pepe libaba del morado elemento; lo que pasa es que esto es una estupidez que no se la salta un gitano (Zoilo Santiso, escritor tremendista, 1952, t.III, p.178).

En el apunte *Unos juegos florales* (*Informaciones*, Madrid, mayo de 1948), Pepito d'Altabuit, poeta y auxiliar de medicina y cirugía menor, ha ganado una flor natural. Conozcamos la opinión que tenía d'Altabuit sobre la fama literaria y sobre sí mismo: *La fama ¡qué hermoso mito!, ¡qué bella ilusión! Pero la fama de los poetas es una fama selecta, una fama de minorías, algo que casi no trasciende... No es la consagración en la calle, como los cineastas y los toreros, no; es la entronización en los espíritus selectos* (1948, t.III, p.183). Este fragmento contrasta patéticamente con la realidad que expone la siguiente cita:

“Dentro de la mentalidad pequeñoburguesa, en la que se inserta, chirriante y violento, el mundo de la poesía, es importante el efecto desmitificador que produce su asociación con los premios literarios. Porque no se trata de galardones de alcurnia, realmente meritorios, sino esos otros, inverosímiles, que se otorgan en lugares como Villaverde de Volpereja, provincia de Palencia” (Moga, 2004: p.108).

La burla y la vulgaridad se dan cita en el apunte *Una velada literariomusical* (*Informaciones*, Madrid, febrero de 1952). Este relato demuestra el gusto de Cela por el detalle

más minucioso. Podemos notarlo en la descripción de los intelectuales que acuden a la velada, quienes en ocasiones se descolgaban *pidiendo dos duros con disimulo* (1952, t.III, p.185). Esto último también se precisa en el apunte carpetovetónico *Boda en el café*, al que hicimos referencia en una ocasión anterior, cuando se describen las gentes de las tertulias y se hace alusión a aquellos que piden limosna.

Las veladas literariomusicales se suceden en casa de la señorita Esmeraldina García, quien está acompañada de su madre, doña Práxedes Cabezón. Nos gusta especialmente cómo Cela describe la sala de la tertulia, porque en ella carga bien las tintas de la ironía:

En la pared había un calendario y tres cuadros: uno de lata brillante que representaba la Sagrada Cena, otro del difunto papá de la señorita Esmeraldina García, don Estanislao García y García, de gran bigote y vestido de pierrot, y otro de Nietzsche mirando muy incomodado para el respetable. Probablemente Nietzsche estaba pensando que aquello era una reunión de gahnápiros (Una velada literariomusical, 1952, t.III, p.186).

De nuevo, la ironía reaparece cuando Cela llama "ilustre senado" a los asistentes a la tertulia:

don Sebastián Bonilla, odontólogo y poeta; don Ramón de José, procurador de los tribunales y también poeta; el joven Pablo Gil, poeta solo; la niña Sonsoles Trijueque, recitadora; doña Sonsoles Lozano de Trijueque, mamá de la recitadora, y don Emilio Santos Santos, buen aficionado, además de Zoilo Santiso (Una velada literariomusical, 1952, t.III, p.186).

En el apunte carpetovetónico *Senén, el cantor de los músicos* (Arriba, Madrid, febrero de 1948), Senén del Polo consigue la fama literaria creando unas composiciones con motivo musical que son perfectamente permutables unas por otras. Todas ellas son elegías a músicos muertos y que tenían un grano. El problema es que sus amigos encontraron a las dichas composiciones *bellas y llenas de ternura y de giros muy poéticos [...]; Oh, Mallarmé! ¡Divino Mallarmé! ¡Faro y guía de la rima moderna!* (1948, t.III, pp.190-191). Nos encontramos con el patetismo que supone que se haya entronizado a Senén. Nosotros, como lectores, advertimos el disparate. Es más, al final nombrarán diputado provincial a Senén del Polo (¡si lo viera don Fidel Cacán!): "Y en ese mundo oscuro, en el que la pobreza, el analfabetismo, la monotonía y la falta de ilusiones gobiernan los caracteres, también asoma la política como factor de miseria y alienación" (Moga, 2004: p.112).

Cundió el entusiasmo, gimieron las prensas, hubo manifestaciones con muertos y heridos, lo hicieron hijo adoptivo de quince o veinte pueblos, en fin: el despiporrio

[...] *Los parientes de Senén, que nunca habían creído en su talento, empezaron, en la tertulia del casino, a presumir de primo o de sobrino; las autoridades y fuerzas vivas, que antes ni lo saludaban por la calle, comenzaron a convidarlo a comer, y Senén, ante el horizonte sin límites, gozaba de la vida y recibía la visita de los jóvenes poetas que iban a pedirle un prólogo, o un consejo, o un duro (Senén, el cantor de los músicos, 1948, t.III, pp.191-192).*

Precisamente, don Belisardo Manzaneque, protagonista del apunte carpetovetónico *Don Belisardo Manzaneque, profesor de solfeo (La Tarde, Madrid, febrero de 1949)* muere a causa de un grano. Manzaneque era metódico y amigo del orden y había dividido sus cursos de solfeo en secciones para no mezclar sexos porque *las promiscuidades a nada bueno suelen conducir (1949, t.III, p.194).*

Don Belisardo Manzaneque y Manzaneque, vizconde viudo de Casa Manzaneque, había vivido sus últimos tiempos con una espartana estrechez. La pensión que recibía del Estado como único descendiente del glorioso brigadier Manzaneque, el héroe de Bohío Manzo, era una miseria, y él se ayudaba con sus clases de solfeo (Don Belisardo Manzaneque, profesor de solfeo, 1949, t.III, p.194).

Nos llama la atención que el profesor sea descrito en relación con el dinero o la falta de él y no se aluda a sus capacidades musicales, que no parecen ser nada del otro mundo. Los apuntes carpetovetónicos son una excelente muestra de prosa social que nos brinda el pulso de la calle y sus gentes en la inmediata posguerra.

Por otro lado, en el apunte *Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso (La Tarde, Madrid, diciembre de 1948)* el protagonista se presenta como “una víctima de su arte”, que domina su vida y le condena al ostracismo. De hecho, Deogracias Caimán de Ayala fue expulsado del colegio porque arrancó las hojas de una hermosa enciclopedia que hacían referencia al fagot.

Deogracias Caimán de Ayala y Velasco era, según podía comprender el más próximo a tonto, un hombre de buena casa venido a menos o llegado al puro asco por el inesperado camino del fagot. Hay a quien le viene la ruina por sus malos pasos o por tener un padre calavera o por nacer con cara de primo; pero Deogracias Caimán de Ayala y Velasco era una víctima de su arte, y, como él decía, levantando mucho la ceja del ojo huero, un incomprendido de la anquilosada sociedad (Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso, 1948, t.III, p.196).

En este apunte aparecen notas más grotescas que en los restantes por el modo en el que se relata la muerte del fagotista virtuoso. Su muerte no resulta nada heroica ni apacible, sino más bien ridícula.

Tendría Deogracias, cuando le conocí, cincuenta años, más viejos que la cuenta a costa del ojo huero el labio mellado, pese a lo cual malas lenguas decían que tenía prendada a Maruxa la Rómula, y que no era en esta todo filantropía, como en Deogracias no era todo favor. Deogracias murió aplastado por un camión de pescado una noche de romería, en que volvía de un pueblo próximo a Mondoñedo con el fagot a cuestas, y cuando le trajeron hecho talmente una oblea hasta la puerta de Maruxa la Rómula, esta tuvo un síncope de los gordos (Deogracias Caimán de Ayala, fagotista virtuoso, 1948, t.III, p.198).

El apunte *Serafín Palomo García, colillero y tenor* (*Destino*, Barcelona, enero de 1952) cuenta la historia del artista Serafín Palomo García, que es expulsado de casa por su mujer porque él no está dispuesto a renunciar al ejercicio de la música. *Su señora, con perdón, era una mula de varas* (t.III, p.201) En este apunte, Serafín Palomo recibe una mirada más compasiva, mientras que su señora recibe las críticas despiadadas que también podrían dirigirse a la sociedad que condena a los artistas porque se aferran a unos valores caducos y retrógrados (en este caso, encarnados en la señora del músico): *Serafín Palomo era hombre paciente. Los artistas –pensaba a veces– tenemos que escudarnos en nuestra propia paciencia para andar por la vida* (t.III, p.200). Esto último no quiere decir que los artistas presentados en estas páginas sean todos buenos y merezcan ser dejados en paz, sino que Cela considera que no deben ser los únicos burlados. También se burla de sus familiares, quienes se avergüenzan si en alguien de su misma sangre hay algo de “artista confeso”.

Serafín Palomo iba todos los días a hacer sus escalas a los desmontes de la calle de Ceferino Pascual. Salvo lluvia, no faltaba ni uno. Los niñatos de los gorriones iban también todos los días a darle una pedrada en la cabeza. [...] Serafín Palomo era muy bien hablado y muy fino y llamaba infantiles ataques a las pedradas. En política hubiera hecho carrera (Serafín Palomo García, colillero y tenor, 1952, t.III, p.201).

El protagonista del apunte *La casa de enfrente* (*Informaciones*, Madrid, agosto de 1948) es el ocupante de la buhardilla de un típico inmueble. El hombre Trifón Riñón (nótese que el nombre cacofónico acentúa la burla) hacía poesías modernas:

Según pude averiguar, el hombre de la buhardilla era un poeta que hacía poesías modernas y que se llamaba Trifón Riñón, aunque firmaba sus composiciones con el nombre, menos de guardia civil retirado, de Edelmiro de la Rosa. A veces publicaba alguna cosa en una revista de minorías que se llama Pomo y se titulaba De las letras y de las artes. Edelmiro era el autor de una poesía, de mucho mérito según decían, llamaba Hipocampo Impúber (La casa de enfrente, 1948, t.III, pp.313-314).

En este grupo de artistas nos ha parecido adecuado incluir a un par de inventores. El primero de ellos es Baltasar Ruibarbo, virtuoso del bombardino (instrumento musical de viento y metal) y también un aficionado de la mecánica con una inclinación evidente hacia los inventos. Ruibarbo es el protagonista del apunte *Un invento del joven del principal* (*La Tarde*, Madrid, enero de 1949). *Invéntame una cafetera exprés –le dijo su tía Filo–. Una cafetera en forma de locomotora y que eche el sabroso néctar por debajo del ténder* (1949, t.III, p.315). Craso error. Filo Pérez, la tía del inventor, sufre las opiniones de las gentes del pueblo, quienes le dicen que la cafetera parece que está haciendo aguas porque expulsa el “sagrado néctar” por debajo.

– Mira, niño: la gente es inculta, ya sabes tú, y se ríen de nuestra cafetera. [...] Pues ya ves... Dicen que si la cafetera parece que está haciendo aguas. [...] Sí, Baltasarcín, ¡qué horror! Y, además, ¡lo dicen de una forma tan directa, tan sin circunloquios! Baltasar Ruibarbo estaba transido de dolor (*Un invento del joven del principal*, 1949, t.III, pp.316-317).

Tanto la tía, Filo Pérez, como el inventor están caracterizados de forma burlona. Filo Pérez parece una cursi cuando explica el incidente de la cafetera (*¡lo dicen de una forma tan directa, tan sin circunloquios!*). En cuanto al inventor, no ayuda su apellido vegetal, puesto que es aquí donde empieza la ridiculización del personaje. Asimismo, su tía le llama “Baltasarcín”, lenguaje afectivo que contrasta con la rudeza de las gentes que, bien mirado, quizá no utilizaron la refinada expresión “hacer aguas” para hablar de la cafetera, sino otra mucho más ruda. Asimismo, cuando leemos que el joven “estaba transido de dolor”, nos remitimos directamente a las “congojas” de Celedonio Montesmalva o de Fermín de la Olla, de quienes ya tratamos unas páginas más adelante.

El apunte *Sebastián Panadero, marcas y patentes* (*Informaciones*, Madrid, septiembre de 1948) muestra un inventor ya bastante más mayor que el anterior y que tiene la desgracia de que se haya muerto su único mecenas: *¡Inventos? ¡Está muy mal ahora esto de los inventos! ¡Qué quiere usted que invente si nadie me encarga nada?* (1948, t.III, p.271).

Casiano Expósito (de nuevo aparece el apellido) protagoniza el apunte *Casiano Expósito, el aberrado* (*La Codorniz*, Madrid, diciembre de 1949). Queremos traer a estas páginas la caracterización que hace Cela del personaje, sobre todo por la comparación, llena de burla, con una gamuza soltera: “tímido y discreto como una gamuza soltera”. Expósito no se decanta por el soneto, sino que opta por el verso libre:

Casiano Expósito era un hombre apacible y sedentario, poco amigo de complicaciones, tímido y discreto como una gamuza soltera, que estaba empleado de delineante en la compañía de tranvías y que hacía versos, en las horas libres, en el café, unos versos sonoros, transidos de amor hacia Esperancita y rimados, por regla

general en mente, que resulta más fácil (Casiano Expósito, el aberrado, 1949, t.III, p.329).

Difuntíño Rodríguez, poeta épico (Destino, Barcelona, noviembre de 1952) es un apunte cargado de ironía. Esta empieza con el nombre del poeta, Difuntíño, que anticipa su muerte temprana. De nuevo, los chicos afectados *atacados del divino mal* serán objeto de burla. Difuntíño destaca por su manera de hablar, que no hace más que empujar a la valía de sus poesías a la vez que ridiculiza la persona del poeta. El fotógrafo al que conocimos antes, Sansón García, nos lo explica: *Fotocópieme aquí, cabe estas piedras milenarias, artesano de la cámara obscura, me dijo. Don Difuntíño, a veces, hablaba muy redicho; se conoce que le salía el poeta y no lo podía evitar (1952, t.III, p.371).*

También es Sansón García quien nos da a conocer la historia de los hermanos Simeón, Donato y Cástulo, *que se mudaron el bautismo y la razón social (1953, t.III, p.397)*, como hizo el poeta Celedonio Montesmalva. Sucede en el apunte *Lincoln, Darwin & Wilson García, Company Limited (Destino, Barcelona, marzo de 1953):*

Los nombres que se buscaron también eran sonoros y de gran prosopopeya cultural: Lincoln, o el libertador; Darwin, o el famoso científico que descubrió lo del mono; Wilson, o el pacificador. Eso de Simeón, Donato y Cástulo son nombres de pobre, nombres de hijo de familia con unas tierritas de secano que, la verdad sea dicha, no dan ni para salir de apuros (Lincoln, Darwin & Wilson García, Company Limited, 1953, t.III, p.397).

Los personajes que aparecen en estos apuntes muestran un carácter apacible y paciente. Esta es una cualidad que Cela resalta en la mayoría de ellos. Su carácter acomodaticio contribuye a su derrota, que ellos atribuyen a la mala suerte o a la injusticia. Nos gustaría destacar un fragmento de un artículo del año 1952, "Sobre el género del poeta y sus especies", en el que Cela llama la atención sobre las ficciones de los que se consideran poetas y nos muestra la distancia insalvable que se da en los personajes destacados más arriba, esto es, la imposible reconciliación entre sus deseos y aptitudes.

Miren los poetas, y los que se llaman o son llamados poetas, un poco para dentro de sí mismos y respóndanse, ¿Cuántos se saben, sin mentir, fervorosos y claros creadores ocultos de un mundo inédito? ¿Cuántos aman y sienten –sin engañarnos, sin engañarse– su gran verdad? ¿Cuántos la dicen desnudando su alma? Siendo caritativos, confiemos en que, en los siglos afortunados, los poetas puedan contarse con los dedos de la mano, de una mano ("Sobre el género del poeta y sus especies", Correo Literario, Madrid, noviembre de 1952, en La rueda de los ocios, t.XII, p.68).

Cela no quiere dejar de hacernos notar la presencia de esa losa invisible que habita en unos valores retrógrados y anticuados (manifestados en don Obdón, el padre de Celedonio Montesmalva, por ejemplo), que constriñen las mentes sensibles en un país que se empeña en ahogar a todo aquel que tenga alguna veleidad de artista: *recordarles que el poeta no es oficio, sino, en todo caso, enfermedad y, según Cervantes, enfermedad incurable y pegadiza* ("Sobre la poetización del país", junio de 1952, en *La rueda de los ocios*, t.XII, p.26).

"En cada una de las frases de los apuntes subyace una intención, un tono, que no busca la mera hipérbole o la carcajada cruel, que no quiere destruir las personalidades que describe, sino, en todo caso, evidenciar su relación con un mundo que las condena a ser como son, a su íntimo sufrimiento" (Moga, 2004: p.85).

La literatura, en España, no es rentable y el escritor avaro, que también los hay, es un avaro muy ridículo y pobretón ("Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar" 1959-1960, t.I, p.31). Podemos darnos cuenta de que "la objetividad del autor no es fruto de una saña agresiva o de una hostilidad despiadada, sino de una honda comprensión" (Moga, 2004:85).

En España, el escritor suele vivir a salto de mata y un poco de milagro. También escalando, muy duramente y uno a uno, los cien resbaladizos y finos peldaños que terminan en la canija plazoleta en la que se alza, providencial y confesional, la estatua de esa equívoca fantasma que se llama, por mal nombre, la gloria literaria. Con frecuencia, la gloria literaria no es más cosa que la dorada anestesia del hambre ("Cauteloso tiento por lo que pudiera tronar", 1959-1960, t.I, p.19).

2.5. La interminable lucha por la vida

En este apartado nos centraremos en el conjunto de apuntes que forman el primer volumen de *Historias de España*. La primera sección recibe el nombre de *Los ciegos* y está formada por nueve apuntes carpetovetónicos que se publican conjuntamente en el año 1956, en el noveno número de la revista *Papeles de Son Armadans*; la segunda sección, *Los tontos*, también se compone de nueve apuntes carpetovetónicos y se publicó en el año 1957 en el doceavo número de la revista *Papeles de Son Armadans*.

La ceguera o deficiencia mental individual que afecta a los protagonistas de estos apuntes es, en realidad, colectiva. Esta colectividad se encarnará en unos personajes (externos o familiares), que quedan retratados como unos miserables y que son un trasunto del conjunto de la población española. Cela realiza un juego literario-crítico muy potente en el que pone a unos seres desvalidos en acción para mostrarnos las taras de nuestra sociedad.

La publicación en conjunto, nueve y nueve, de estos apuntes propicia que tengan un hilo conductor que los ensamble, como sucedía con la sección *Doce fotografías al minuto* del volumen *El gallego y su cuadrilla*. De este modo, tanto *Los ciegos* como *Los tontos*, se escriben de un modo cíclico, esto es, el final es una vuelta al inicio.

2.5.1. Los ciegos

Cuenta de los ciegos es el apunte carpetovetónico que da inicio a la sección de *Los ciegos*. En él, se adelantan algunos rasgos de los ciegos sobre los que luego se volverá a insistir. También se presenta a don Odo, el licenciado Cabrejas García, al que el propio escritor llama “miserable”.

Importa notar la concepción cíclica de la sección, que se inicia igual que termina, con una alusión a la meteorología: *El mal tiempo deslució mucho la función. A veces el tiempo se encabrona y desluce mucho la función* (*Los ciegos*, 1956, p.17). Al final de este apunte se nos dice quiénes serán los jugadores de este grotesco partido: *Ya tenemos seis ciegos. Media docena de ciegos bien manejados, pueden dar mucho juego. Todo está en saber administrarse y no hacer alegrías ni tirar la casa por la ventana, como hacen los tartamudos* (*Los ciegos* 1956, p.19).

A Lorenzo, guarda del transformador, le cayó una chispa eléctrica en el aparato y sus ojos se quemaron. Lo primero que nos llama la atención es el nombre que da Cela al invidente, puesto que “Lorenzo” es una de las acepciones que puede darse al astro Sol. La ironía está en el juego de contrarios que propone la luz frente a la ceguera, la oscuridad. Lorenzo, además de ciego, *era gordo y dado al vermú* (*Los ciegos*, 1956, p.18).

Los ciegos que conoceremos tienen en común la resignación senequista que aplican a sus vidas. Todos ellos aceptan la realidad tal como les viene y no la cuestionan. No muestran ni un ápice de rebeldía ya no por cambiarla, sino por comprenderla para poder tratar de mejorar sus vidas. Como ya vimos en muchos apuntes carpetovetónicos, este “bien conformarse” es una cualidad inherente del español que, de ahora en adelante, se acentuará más en los apuntes que siguen.

Don Odo Cabrejas trata de consolar a Lorenzo y le dice: *¡Mala suerte, hermano, al que le toca, le toco, ya se sabe!* (*Los ciegos* 1956, p.17). Como si esas palabras pudieran solucionar alguna cosa... Lo peor de todo, como veremos, es que estos ciegos ni siquiera necesitan palabras de consuelo porque para ir viviendo no necesitan más. Partiendo del propio afectado y extendiéndonos al resto de personajes, hay una indiferencia absoluta por el ser humano y sus miserias: *El Lorenzo, para lo que hay, era bastante instruido; cogido a tiempo, hubiera podido hacerse de él un hombre de provecho. Lo que pasa es que nadie lo cogió a tiempo* (*Los ciegos*, 1956, p.20).

Pudiera parecer que Cela es demasiado cruel con estos ciegos. Nada más lejos de la realidad. Las descripciones de estos invidentes son tan despiadadas porque la víctima del ataque no es el ciego del apunte, sino nosotros, como ciudadanos, porque la ceguera que está denunciando es nuestra propia ceguera nacional.

Otro personaje, Hugo Senantes, el acuarelista, nos recuerda a los jóvenes afectados que aparecían en algunos apuntes del apartado anterior. Senantes es un ciego idealista:

El acuarelista Hugo Senantes era puro espíritu y sentimiento: las avispas lo cegaron sin un esfuerzo excesivo, casi sin querer. Este pintor es un maulla; ¿por qué no cerró los ojos con fuerza? ¡A mí, que no me digan! El acuarelista Hugo Senantes tenía los ojos muertos y azules como el sosegado y venenosillo –y también azul y muerto– mar de sus acuarelas [...] Al acuarelista Hugo Senantes, el avispero lo abocó a la miseria. No temo a la miseria, sino al olvido. Oiga, esa frase, ¿la inventó usted solo? Sí, señor, para expresarla no he tenido sino que escuchar los dictados de mi sensible corazón (Los ciegos, 1956, p.22).

Del fragmento último, destaca el cromatismo del azul, muerto, que pintaba en sus acuarelas y que luego será el mismo azul que habitará en sus ojos, también muertos. El espíritu más sensible que puebla estos apuntes nos deja una reflexión sobre la muerte y el olvido –*no temo a la miseria, sino al olvido*–, que si tenía un ápice de rebeldía queda aplastada por la llamada a la resignación: *¡Mala suerte, hermano, lo único que le queda es tener resignación! ¡A joderse tocan! ¡Sí, verdaderamente! (Los ciegos, 1956, p.17)*. En efecto, la resignación es una suerte de olvido.

A tenor del olvido, topamos con Siso Martínez, ciego de nacimiento. La descripción de Siso evidencia su conformismo con la vida, con lo que venga. De hecho, suponemos que sigue viviendo porque respirar apenas cuesta trabajo. En este caso, la nota de resignación no viene de la mano de don Odo, sino que nace en el mismo ciego. “Cela describe esta ceguera de una forma repelente. Quizás él mismo sea intransigente ante este tipo de resignación ciega” (Cruz, 1986: p.190). Estamos ante una ceguera voluntaria, física y espiritual:

Siso Martínez era pobre de solemnidad y, por no tener, no tenía ni ojos. Siso Martínez no gastaba gafas negras. ¿Que los otros ven? ¡Pues que vean! Los ojos de Siso Martínez estaban vacíos y como en una aguanosa carne viva. Don Odo, que a veces era chistoso, decía que en los ojos de Siso Matínez se podía mojar pan (Los ciegos, 1956, p.18).

Quien nace ciego es como quien nace príncipe, que no se entera. Los pájaros que andan por el aire no son más felices que la lombriz que vuela bajo la costra de mier-

da de la cuadra. Siso Martínez, ciego de nación, tenía cara de pardillo y andares de raposo acosado (Los ciegos, 1956, p.24).

También encontramos una crítica más que justificada a la familia del ciego: *A Siso Martínez, de niño, lo habían echado a patadas de su casa; su padre, que era hombre ecuánime y defensor de las instituciones, pensaba que para comer había que trabajar (Los ciegos, 1956, p.24).* Cela todavía carga más contra la ceguera voluntaria de Siso Martínez, quien ha adoptado el dejar que los días desfilen ante él uno tras otro hasta el día de su muerte como su modo de vida:

El sueño es como la suerte, algo que hay que saber aprovechar. Lo malo es lo de los muertos de sueño, que arrastran el sueño pegado al cuero hasta que, de repente, descubren lo cómoda y fácil que es la muerte. Siso Martínez se distinguía de los muertos en varias cosas, quizá, pero no, desde luego, en el calor ni en la luz. Siso Martínez, a oscuras y con frío, se distinguía de los muertos en que, a veces, le entraban ganas de mear (Los ciegos, 1956, p.25). Pasamos de la muerte y la resignación a su opuesto. El apunte *Tiburcio Cortés Notario* se inicia presentando a un niño. Creemos que la ceguera de este niño es la más trágica de todas porque *Tiburcio se pierde por mirar* y la curiosidad es, precisamente, lo contrario de la resignación. La curiosidad es algo innato en los niños, que no paran de preguntarse cómo son las cosas y están ansiosos por saber, por ver, por oír, por tocar, por oler cosas nuevas. Resulta que la insistente mirada del niño "es peligrosa para el futuro. Por eso, mejor cegarlos para siempre" (Cruz, 1986: p.191). A *Tiburcio Cortés Notario* no solo le han arrebatado la vista, sino la perspectiva de construirse un futuro mejor.

*Los niños se pierden por mirar. Niño, ¿qué coño estás mirando? Nada, ya lo ve usted. Los niños, a veces, se quedan como las lechuzas, horas y horas con los ojos abiertos y pasmados. Niño, ¿qué coño miras? Nada, ya lo ve usted, no miraba nada. Los niños, hasta los diez o doce años, ven más que los hombres, con más detalle, también con más hondura y con más honradez. Niño, ¿qué coño estás mirando? Nada, ya lo ve usted, chispas. Entonces, Rómulo Torres, el herrero, le arrimó un hierro al rojo al mirar y lo dejó ciego para siempre. No sé lo que me pasó, le juro que fue sin pensar, sin darme cuenta. A *Tiburcio Cortés Notario*, de la del hierro, se le secaron los tiernos odres del llanto, las delicadas bolsitas que se usan para guardar las lágrimas y dejarlas escapar después, poco a poco, cuando hace falta y el llorar consuela tanto como el comer (Los ciegos, 1956, p.26).* El tema de la mirada es algo recurrente en nuestro escritor. En este caso, se puede establecer un paralelismo entre los niños y los animales, porque ambos tienen una mirada limpia y sin envilecer frente a la mirada de los adultos, ya deshonrados y pecadores (para todo hay excepciones, claro está, como vimos en el muchacho que aparece en el apunte *Una señorita modelo*, del año 1947).

El herrero no puede sufrir el mirar del niño *Tiburcio Cortés*, del mismo modo que Pascual no puede aguantar la mirada a su perra Chispa y por eso la mata. Esas miradas,

cándidas e inocentes, les hacen verse “en su verdadera condición de ser desvalido, acosado, explotado y medroso” (Ridruejo, 1977: p.273).

Una vez más, nos gustaría destacar el juego cromático que impregna la escena del ataque. El herrero acerca un hierro al rojo al mirar. El hierro, caliente y rojo, se funde con el mirar del niño, que suponemos iluminado por el escenario y por lo que está viendo hasta que la escena se funde a negro para siempre.

Es significativo, a la par que acusatorio, que Tiburcio sea el único ciego de todos los que pueblan esta sección que no recibe maltrato físico ni verbal, quizás porque son conscientes del grave delito que se ha cometido, y porque en el fondo de sus conciencias, no pueden olvidarlo:

En el pueblo, la gente quiere bien a Tiburcio Cortés Notario, el hombre que, de niño, se quedó ciego por mirar sin permiso. Y sin suerte, también sin suerte. Tiburcio Cortés Notario es el único ciego de todo el contorno a quien jamás descalabró nadie de una pedrada. Las lechuzas se beben el aceite de la lamparilla de las ánimas del purgatorio y ven en la oscuridad: como los lobos, pero con más misterio y mansedumbre. Tiburcio Cortés Notario, hasta que lo dejaron ciego de golpe y sin aviso, miraba igual que las lechuzas (en su regusto ladrón). Rómulo Torres, el herrero, se pasó cerca de un año medio mustio. Le juro que no me di cuenta. ¡Qué cosas pasan, a veces!, ¿verdad, usted? (Los ciegos, 1956, pp.26-27).

Moisés Valverde recibió, sin más ni más, una coza de la mula Soberana: *Fue igual que si me hubieran reventado la cabeza, ¡qué coza! Visto y no visto, le doy a usted mi palabra; fue igual que si me hubieran reventado la cabeza con un petardo (Los ciegos, 1956, p.28).* Queremos fijarnos en la onomástica del animal: *mula* (animal de trabajo, burro) y *Soberana* (el Estado). La mula representa el Estado, un poder podrido, que perpetúa su error gracias al fanatismo de un ciego ignorante y orgulloso de su coza. Esto es, un perfecto ciudadano al que poder moldear y pervertir a su antojo.

Moisés Valverde –el que no se consuela es porque no quiere– estaba orgulloso de su coza y solía contar el lance a los forasteros y a los viajantes de comercio. [...] A Moisés Valverde, de la coza que le dieran, le quedó la frente hundida y roma la nariz. Moisés Valverde, sentado al poyo de la iglesia, le gustaba de tomar el sol en sus destrozos. [...] A Moisés Valverde, de cómo le dejaron la nariz, le salía el humo para arriba en vez de para abajo. Era muy chistoso ver echar el humo por la nariz al ciego Moisés Valverde (Los ciegos, 1956, pp.28-29). La “aureola de héroe” no es más que un eufemismo de la soledad del ciego. Además, el apunte carpetovetónico termina con un niño, que debería ser la esperanza del futuro, riéndose del pobre ciego.

Carolo Vega, alias Triquiti, es el único ciego que tiene un sobrenombre y que, en lugar de nacer ciego o tener un accidente, se ha ido quedando ciego poco a poco, gradualmente, porque no tenía fuerza en la vista. Carolo Vega, alias Triquiti, *era un alfeñique babosillo y tierno como una mariposa, un mírame y no me toques frágil y delicado igual que un grillo de desván* (Los ciegos, 1956, p.19). Es un "ciego resignado que sin protestas ni glorias se va identificando con la nada" (Cruz, 1986: p.193).

¿Usted sabe la flor de la manzanilla, la varita del junco, las alas de la libélula transparente, los cuernos del caracol? Carolo Vega, alias Triquiti, es de la misma carne, de igual carpintería. Carolo Vega, alias Triquiti, parece que se va a quebrar de tierno, y dengue, y de poquita cosa (Los ciegos, 1956, p.30).

Asimismo, leemos que Carolo Vega recibe de don Odo una peseta al salir de misa todos los domingos, lo que ya es suficientemente malo. Qué cabe esperar de una sociedad en la que la mano de don Odo es la que ejerce la caridad... *El que no toma vitaminas, ya se sabe: si vive en la ciudad, acaba vendiendo el cupón; si vive en un pueblo, ha de agenciárselas como pueda, mercando en chucherías, sonriendo al raro dadivoso, cantando las alabanzas del santoral, esperando el incierto cobre de los días de precepto* (Los ciegos, 1956, p.30).

El apunte carpetovetónico que tiene por nombre *Don Odo* es tremendamente cruel con su protagonista, del que se nos dice que *¡Poco se hubiera perdido, de haber nacido muerto y oliendo a azufre!* (Los ciegos 1956, p.33). Don Odo no es más que un pelele de la autoridad que se complace en atacar al desvalido porque es un modo de que no le ataquen a él. Cabría preguntarse si no es más libre cualquiera de los ciegos presentados en estos apuntes que el propio don Odo. El caso es que todos están ciegos y sirven a algún amo aunque por diferentes motivos y de diferentes maneras:

Don Odo Cabrejas García, licenciado en farmacia, despachaba entradas de los toros, parapetado tras una mesa de mármol del casino, mitad porque lo dejaran entrar de balde y la otra mitad por coba a don Leonardo Montojo, que era el empresario de la plaza y el rico del pueblo y su amo natural (Los ciegos 1956, p.32).

Con el último apunte, que lleva por título *El mal tiempo deslució la función*, volvemos al inicio. Queremos llamar la atención sobre la animalización de don Leonardo Montojo, *un cuervo viudo y diabético*, y de don Odo Cabrejas, *un pavo soltero y casi cachondo*.

Don Leonardo Montojo, que parecía un cuervo viudo y diabético, llamó a don Odo Cabrejas, que en aquellos momentos semejaba un pavo soltero y casi cachondo, y le invitó a una copita de anís. Don Leonardo y don Odo se pasaron la noche hablándose al oído, como

conspiradores. ¿De acuerdo? De acuerdo; sí, señor. Don Odo, a la mañana siguiente, apalabró a los ciegos. Cinco duros por barba y un lema para todos: discreción, suerte y al toro, que es una mona. No os puede pasar nada, la organización solo quiere hacer la caridad y os va a soltar un añojo que no levanta del suelo más que una cabra. Y además, embolado; la organización no quiere sangre, la organización solo quiere hacer la caridad y que la gente se ría y lo pase bien (Los ciegos, 1956, p.34). Al choto, para que sintáis venir, voy a ordenar que le pongan un cencerro, ¿enterados? Sí, señor, enterados. Bueno, y vosotros, en cuanto que oigáis el cencerro, la emprendéis a palos con la garrota, ¿estamos? [...] Esto se lo había dicho don Odo a los ciegos fuertes, a Lorenzo, a Tiburcio Cortés Notario y a Moisés Valverde. A los ciegos débiles –a Hugo Senantes, a Siso Martínez, a Carolo Vega, alias Triquiti– don Odo les había dicho: después del paseillo y para que sepáis por dónde andan los compañeros, voy a mandar que os pongan un cencerro a cada uno, ¿enterados? (Los ciegos, 1956, p.34). En el balcón del Ayuntamiento, adornado con la bandera española, las autoridades locales –el alcalde, el cura, el sargento de la Guardia Civil– sonreían, consentidores y ufanos, a la multitud rebozada en cochambre. ¡Viva España! Fue una lástima que el mal tiempo desluciera la función. A veces el tiempo se encabrona y desluce mucho la función. Los ciegos del cencerro llevaron una tunda considerable y la gente lo pasó bien y honestamente (Los ciegos, 1956, pp.34-35). Lo que se produce, como en el apunte *Carretera ciclista para neófitos*, es un espectáculo atroz y esperpéntico sin justificación de ningún tipo al que se prestan los ciegos por la promesa de unos duros. Incluso los ciegos, en su inocencia, son culpables de lo ocurrido. También el público es culpable, que se presta y participa de algo tan dantesco. Es más, lo disfruta. Y la organización también lo es porque lo promueve y defiende. Don Odo y don Leonardo ya son acusados por Cela mediante la caracterización despiadada que hace de ellos, como vimos gracias a los fragmentos que hemos destacado anteriormente.

“Los líderes del orden material, espiritual y público, arrebuados en la bandera española, protegidos por ella, sonrían, aceptan, aprueban benévolos el juego de los ciegos, la risa que provocan los golpes de ciego, la superioridad del ciego fuerte sobre el débil, la sumisión de ambos y el motivo del juego y fiesta para todos. Las dos Españas ciegas, la fuerte y la débil, son motivo de risa para unos pocos líderes, ciegos también por el poder, por el dogmatismo y por la fuerza” (Cruz, 1986: p.188).

Es momento de acudir a la cita del *Lazarillo* que abre la sección que concluimos y que cobra ahora pleno sentido: *siendo ciego me alumbró y adiestró en la carrera de vivir.*

2.5.2. Los tontos

La sección *Los tontos* (1957) tiene una concepción cíclica, como *Los ciegos*. En el caso que ahora nos ocupa, se empieza haciendo alusión a la fuerza del sol, que coció los sesos de Antoniano, y se termina con el noveno apunte, dedicado, precisamente, al

personaje de Antoniano. La fuerza del sol expresada mediante comparaciones y onomatopeyas será un motivo recurrente en alguno de los apuntes, como veremos.

A diferencia de la sección anterior, en esta todos los protagonistas tienen un alias o apodo. Cada tonto recibe una clasificación específica y todos, sin excepción, babean. La baba será, precisamente, el *Leitmotiv* de esta sección y gozará de un importante papel en estos apuntes carpetovetónicos. Los apuntes de *Los tontos*, de estructura sencilla y lineal, no nos informan acerca de las causas de la falta de entendimiento que afecta a sus protagonistas. Solamente se nos permite saber la forma en que mueren. Todos aparecen muertos y la baba será un elemento que aparecerá en el cuerpo del tonto y que se hará notar por el juez encargado de levantar el cadáver. La baba, por tanto, puede considerarse un nexo de unión entre los apuntes.

No nos es dado conocer la edad de estos protagonistas. Suponemos que todos son jóvenes o adultos jóvenes. Claro que, la mente de los tontos nunca crece demasiado. Motivo por el cual, como los niños, algunos tendrán una inocencia que les salvará del envejecimiento que afecta a los adultos. Como los apuntes se centran en la figura del tonto, en ellos no hay espacio para la voz de los protagonistas, pues son incapaces de



Camilo José Cela en A Coruña. 1949

expresarse del mismo modo en que lo hacían los ciegos que protagonizaban la primera sección de las *Historias de España I*, motivo por el cual no hay apenas muestras de diálogo. Son, esencialmente, descripciones.

Así como don Odo y don Leonardo recibían las caracterizaciones más crueles en *Los ciegos*, en esta sección serán los familiares de los tontos y don Mercurio Parrillas quienes se caracterizarán todavía como más tontos y deshumanizados que los propios deficientes mentales. De nuevo, la crítica más despiadada se ensaña con los seres que se creen superiores al resto:

Don Mercurio Parrillas era muy curiosín y, por entretenerse, apuntaba en un cuaderno la muerte de los tontos. ¡Angelitos al cielo, pelillos a la mar, canitas al aire, a tomar por retambufa y usted que lo vea, larán, larán! Cuando don Mercurio cantaba su himno, ya se sabía: tonto muerto: tonto ahogado, tonto defenestrado, tonto lapidado, tonto apaleado, tonto apuñalado, tonto asado, tonto ahorcado o tonto, ¡vaya por Dios!, comido por la piojera. La señora de don Mercurio, doña Cloti Montánchez y Carabuey de Parrillas y López-Vidrales, tenía dos hermanos tontos como zanahorias y blandengues igual que flanes de leche de burra (Los tontos, 1957, p.41).

Don Mercurio Parrillas es un ser miserable e insensible que encuentra divertido ver cómo los tontos van muriendo. Su deshumanización se intensifica cuando sabemos que su mujer es hermana de dos hermanos tontos que protagonizarán uno de los apuntes de la sección. Estos hermanos, *tontos como zanahorias y blandengues igual que flanes de leche de burra*, se caracterizan en la oración resaltada de un modo muy cruel. Es decir, se equipara un humano a un vegetal y, lo que es peor, también lo hace con un flan. De este modo, aparecen ante nosotros como seres, aunque vivos, incapaces de reaccionar a ningún estímulo. Bueno, si se les alimenta, como a las plantas, irán creciendo. Cabe notar que las comparaciones con objetos o vegetales resultan mucho más hirientes, claro está, que las que se efectúan con animales.

Cela introduce a los tontos mediante su filiación (miralunas, apañacolillas, etc.) y también con una comparación con animales la mayoría de las veces. Paquito Malpica, alias Guijo es un tonto miralunas y era *un murciélago colgado*. Además, se pasa a describir la baba, centrándose sobre todo, en su cromatismo. A este respecto, cada apunte por separado (del segundo al noveno) tiene una estructura circular que se cierra sobre sí misma, pues se inicia el apunte dando las características de la baba y son estas mismas cualidades las que capitanean el final de cada apunte carpetovetónico.

Paquito Malpica, alias Guijo, era tonto miralunas: parecía un murciélago colgado. Los tontos miralunas babean verde, dulce y suave, como los poetas y las bailarinas

de ballet. Paquito Malpica, alias Guijo, olía a anís desde los tres años: su abuelo fue un hombre muy ocurrente, todo el mundo lo sabe [...] El abuelo de Paquito Malpica, alias Guijo, cuando el nieto andaba por los tres años, lo llevaba al casino y lo emborrachaba con anís para divertirse. ¡Qué pajolero crío, lo que le gusta! (Los tontos, 1957, pp. 43 y 41).

Cela da a este tonto miralunas mayor sensibilidad que al abuelo del muchacho, pues sabemos que Paquito Malpica puede gozar de la contemplación de la naturaleza: *Los tontos miralunas aman la naturaleza: los árboles, el arroyo rumoroso, el sol de la mañana: el sol de la tarde, la flor de la amapola, las aves del cielo, los conejos del tomillar, la luna mostrándose entre nubes (Los tontos, 1957, p.43).*

En cuanto a su muerte, se nos dice que el libón del Cura tiene el *agua verde, dulce y suave*. Estas son las mismas características que tiene la baba del tonto miralunas. Además, el apunte cuenta que cada año mueren uno o dos mozos del mismo modo. Lo que advertimos aquí es la prueba de que las cosas siguen igual año tras año, anquilosadas, y que no se está haciendo nada para tratar de cambiarlas. Se suceden, con distinto ritmo y tópico, las mismas críticas a la sociedad que vimos a propósito de *Los ciegos*.

Algunos años, por el tiempo del deshielo, se ahogaban en el libón del Cura uno o dos mozos. El libón del Cura tenía el agua verde, dulce y suave. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Paquito Malpica, alias Guijo, ahogado en el libón del Cura, el alguacil pudo ver que al muerto le chorreaba de los cueros un agua verde, dulce y suave, como la baba de los más tiernos poetas o de las más tísicas bailarinas de ballet (Los tontos, 1957, pp.43-44).

Federico Palomeque, alias Caramillano, era un tonto inflagaitas que recibía palizas por parte de su madre. La madre del tonto no recibe ninguna piedad por parte de Cela ni del lector porque –desde fuera– no podemos comprender a una madre que aparece ante nosotros caracterizada como una estúpida que golpea a su hijo una y otra vez para ver si deja de ser tonto. Se establece un paralelo entre la vida de Federico, alias Caramillano, y las *viciosas reses del matadero* que aparecen en el apunte porque ambos, él y las reses, son golpeados o descuartizados. En fin, como si la vida de Federico Palomeque valiera lo mismo que una bestia del matadero.

Los tontos inflagaitas babean gris perla –o quizá pardo fraile–, agrio y duro, como las viciosas reses del matadero. A Federico Palomeque, alias Caramillano, de niño, su madre le pegaba con entusiasmo en la cabeza contra la pared, para ver si volvía en sí. ¡Ay, qué dolor, Dios mío, qué dolor, Santo Dios de los Ejércitos, tener un hijo tonto! Zas, zas. Las recetas maternas no curaron al garzón tontipasmado del sopitipando, se conoce que era un sopitipando maligno, de origen palúdico. Los tontos inflagaitas aman los menesteres im-

*precisos: silbar, pasear, sentarse entre sol y sombra, chupar polos de anís, columpiarse del badajo de la campana gorda (Los tontos, 1957, p.45). Cabe notar el uso de un léxico que le da un aire burlón a la escena: “tontipasmado” y “sopitipando”, así como el vocablo “garzón”, del francés *garçon*. Cuando muere al caer del badajo de la campana, su cuerpo queda reventado (otra vez el recuerdo a las reses) y la baba y la tierra se identifican por su mismo color, el *gris perla o pardo fraile*.*

*Hace ya muchos años, un mozo que se columpiaba en el badajo de la campana gorda, salió por el aire como un cigoñino y se mató contra la dura tierra de la plaza. La campana gorda tocó a muerto con la voz quebrándose de dolor en su bronce moro. La plaza tenía la tierra bien pisada, *gris perla –o pardo fraile*, quizás– *agria y dura*. Cuando el señor juez mandó levantar el reventado cadáver de Federico Palomeque, alias Caramillano, caído del campanario, el alguacil pudo ver que el muerto tenía tierra en el pelo, y en los ojos, y en los oídos: una tierra de color *pardo fraile –o quizá gris perla–, agria y dura que no se le despegaba (Los tontos, 1957, pp.45-46)*.*

Los dos hermanos que son cuñados de don Mercurio Parrillas no reciben clasificación porque son ricos y van por libre. Sus nombres son Hortensio Montánchez, alias Lolo, y su hermano Isidro, alias Lalo. Como sucedía con Siso Martínez, ciego de nacimiento, los hermanos nacieron ya tontos. De nuevo, la comparación aquí es más despectiva, puesto que se hace a través de *la dorada y lánguida flor de la mimosa*, mientras que para la circunstancia de Siso Martínez, se recurrió a una animal de tierra y otro de aire:

Los hermanos Montánchez, como eran tontos de buena posición, iban por libre. Los tontos que van por libre aman las pompas y las vanidades de este bajo mundo, los búcaros, los espejos, las flores de papel, las flores de trapo, las flores de plexiglás, las cornucopias, los landós y los bustos de maniquí. Quien nace tonto es como quien nace dorada y lánguida flor de la mimosa, que no se entera. Hortensio Montánchez, alias Lolo, era blandengue, culón y de aflautada voz. Isidro Montánchez, alias Lalo, amén de blandengue, culón y de aflautada voz, era rijoso como un mico. Los tontos que van por libre babean cristalino, pegajosillo y bien hilado, como el caracol (Los tontos, 1957, p.47).

Destacamos la grotesca descripción de la muerte de los dos hermanos, colgados de una viga. No debemos pasar por alto el siniestro contraste entre el cadáver de ambos y el regocijo de las moscas que están en la misma estancia:

Lolo, colgado de una viga de la bodega, semejaba una extraña figuración. Las moscas se amaban, hartas y felices, en los dos palmos de lengua que enseñaba Lalo, colgado de los pies de Lolo. Como eran tontos por libre, tontos de buena posición,

el alguacil (cuando el señor juez, etc.) estaba tan azarado que ni se percató siquiera –¡hay que prestar más atención, muchacho!– de cómo babeaban (Los tontos, 1957, p.47).

La figura materna vuelve a ser clave en el apunte *Pepito Chueca, alias Mamón*. Pepito es un tonto patatundas y aparece comparado a un cordero y su baba es *glauca, sosa y fría, como la de los corderos*. En la presentación del tonto, la madre queda retratada de manera vil cuando, por guardar las apariencias, metió a su hijo durante siete años en un baúl. Además, Pepito Chueca tiene el cuerpo lleno de cardenales de las palizas que recibe.

Pepito Chueca, alias Mamón, era hijo del pecado, producto del pecado. Su madre, la Luisa Chueca, lo tuvo siete años metido en un baúl, para ocultar su deshonor. A secreto agravio, secreta venganza. ¡Lo que no sea capaz de hacer una madre por su hijo! [...] Pepito Chueca, alias Mamón, cría lombrices en la tripa y granos de pus en el cogote y se adorna el costillar con amargas mataduras color morado, color salmón y color de rosa (Los tontos, 1957, p.49). Pepito Chueca muere a causa de una paliza. Se trata de un crimen brutal: un padre y sus seis hijos golpean a un joven disminuido hasta que muere. Además, se nos dice que estuvieron golpeándolo *lo menos una hora*. Por si fuera poco, se trata de un crimen confeso, pero nadie hace nada por impartir justicia. Se deja pasar, como si a nadie le importara la muerte de un tonto más.

Pepito Chueca, alias Mamón, entró en el coto y se puso a soplar en la hoja de encina con la que imitaba el canto de una perdiz. Entonces fue cuando el guarda del coto y sus seis hijos lo mataron a palos. Le estuvieron pegando palos lo menos una hora [...] Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Pepito Chueca, alias Mamón, muerto a palos en el coto de Huélaga, el alguacil pudo ver que tenía el mirar glauco, soso y frío, como la babazón de los corderos (Los tontos, 1957, pp.49-50).

En paralelo, nos gustaría destacar un fragmento del cuento *El espejo (La Hora, Madrid, abril de 1948)*, para ofrecer un contrapunto de ternura. El tonto del que hablaremos también se relaciona con Pepito Chueca por su origen deshonoroso. El tonto al que hacemos referencia se llama Mariano y su hermana Clara es la única que cuida de él. El resto de familiares son viles y no quieren ningún bien para el chiquillo. Llegados a este punto, el parecido con Mario, el hermano de Pascual Duarte, al que *un guarro le comió las orejas*, es inevitable. En el fragmento que ofrecemos, se entremezclan las notas violentas y desagradables con la ternura, encarnada en la figura de Clara:

[Mariano] se debate como un perrillo en el oscuro pajar, Clara se pasa a su lado las horas muertas: jugando con él, secándole las sucias ropas, dándole de beber la olorosa, la campesina y tibia leche recién ordeñada. Sin ella, el niño hubiera acabado

muerto de olvido y de hambre, pasto de las ratas y las arañas. El abuelo y las tías se ríen de Mariano; los primos aseguran que lo mejor es matarlo como a un gato, tirándolo a la charca; las dos hermanas mayores le odian de todo corazón, y los padres no quieren ni oír hablar de él: el padre, despectivo; la madre, irritada y avergonzada (El espejo, 1948, t.II, pp.253-254).

Otro de los personajes de *Los tontos* es Conrado Galiana, Conradito, es un tonto apañacolillas que muere comido por la piojera.

*Los tontos apañacolillas babean marrón, amargo y tibio, como castañagudo, cerrero y no más que templadete suele ser, ¡vaya por Dios!, el caldibaldo corito de las misericordias, la gallofa sin sal de la cautelosa y yerma providencia. [...] Conradito sonríe como las liebres cuando apaña colillas [...] Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Conrado Galiana, Conradito, comido por la piojera, el alguacil pudo ver que del muerto huía, marrón, amarga y tibia, la confusa tropa del caranganal (Los tontos, 1957, pp.51-52). El motivo de su muerte nos recuerda al cuento *La tierra de promisión* (año de primera publicación desconocido), protagonizado por un niño que tiene muchísimos piojos.*

En otro apunte carpetovetónico, *El tonto del pueblo* (Arriba, Madrid, octubre de 1947), aparece otro tonto apañacolillas, Blas Herrero Martínez. El apunte que recoge el volumen *El gallego y su cuadrilla* traza al tonto de un modo más tierno al tiempo que critica (por su crudeza) a los otros habitantes del pueblo: *Era bondadoso y de tiernas inclinaciones y sonreía siempre, con una sonrisa suplicante de buey enfermo, aunque le acabasen de arrear un cantazo, cosa frecuente, ya que los vecinos no eran lo que se suele decir unos sensitivos (El tonto del pueblo, 1947, t.III, p.117).* La buena fe de Blas contrasta con sus vecinos, pues él continúa acudiendo al cementerio a dejar las colillas sobre la tumba del tonto predecesor.

Blas Herrero Martínez tenía la cabeza pequeñita y muy apegada y era bisojo y algo dentón, calvorota y pechihundido, babosillo, pecoso y patisecho. El hombre era un tonto conspicuo, cuidadosamente caracterizado de tonto; bien mirado, como había que mirarle, el Blas era un tonto en su papel, un tonto como Dios manda y no un tonto cualquiera de esos que hace falta un médico para saber que son tontos (El tonto del pueblo, 1947, t.III, pp.116-117).

Luisito Pérez heredó de su padre la sífilis y las inclinaciones. Los tontos cagaleches babeaban púrpura, opaco y fiero, como los perros a los que el hambre enrabia (Los tontos, 1957, p.53). Una vez más, uno de los protagonistas es víctima de un asesinato. A Luisito lo matan a pedradas los habitantes de un pueblo bruto e inhumano que se nos describe del siguiente modo: *En Collarejo de San Cornelio, pueblo que queda cabe*

la peña, en la solana del riatillo Matacabras, la gente no se anda con coñas ni con tapujos. En Collarejo de San Cornelio, un año que no quiso llover a tiempo, tiraron el Santo Cristo al río. Los mozos de Collarejo de San Cornelio son capaces de matar a pedradas a su padre. [...] Luisito probó a pescar la boga del Matacabras con el esparavel. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Luisito Pérez, lapidado a orillas del Matacabras, el alguacil pudo ver que el muerto tenía el mirar púrpura, opaco y fiero (Los tontos, 1957, pp.53-54).

Ubaldo Argés, alias Cabezabuque (cabe notar la ironía del alias), es apuñalado y apenas sabemos quién ha cometido el crimen. De él solo sabemos que es “un criminal”, en general. De nuevo, el culpable se hunde en la colectividad para profundizar en la denuncia a la sociedad española.

Los tontos revientatinajas babean blancuzco, pausado y espumoso, como el mastín lobero. [...] Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, era cabezorro, pedorro, juanetudo, culigacho, farolero y un si es no es bizcuerno. Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, agazapado tras el quiosco de la música, distinguía a las niñas por el mear. [...] Los tontos revientatinajas aman las impresiones fuertes: el color del gitanito al que el camión deja con un hilo de vida; el olor del feto que alza el puerco hozando en el estercolero; el son quebrado del agonizante maleta al que el toro engancha por las partes; el gusto de la piel del perro que se ha bebido el agua de las agujas; el tacto de las cruentas palizas que se llevan –sin comerlo ni beberlo– los niños pequeños. [...] Al pie del quiosco de la música, mientras las niñas meaban, un criminal de gorra de visera apuñaló a Ubaldo Argés, alias Cabezabuque, entrándole por la espalda, que mirándole al mirar bisojo no le hubiera entrado. Cuando el señor juez mandó levantar el cadáver de Cabezabuque, tonto jácaro y revientatinajas, cosido a puñaladas al pie del quiosco de la música, el alguacil pudo ver que el muerto era una fuente de cien chorros blancuzcos, pausados y espumosos (Los tontos, 1957, p.56).

El ciclo se cierra de nuevo con Antoniano, alias Mateo, el tonto capacanes. El inicio del apunte noveno se inicia tal y como se inició el primer apunte: *El sol era tan fuerte, ¡Dios qué sol!, que al Antoniano, alias Mateo, se le cocieron los sesos como chicharrones, dentro de la cabeza, brrr, brrr, brrr, lo mismo que se cuece el pan en el arrebatado y hondo horno de la tahona (Los tontos, 1957, p.57).*

El Antoniano, alias Mateo, era tonto capacanes, tímido tonto de regadío. [...] Los tontos capacanes se fingen forasteros y con la lezna de la zapatería, con el escoplo de la carpintería, con el pujavante de la herrería, capan, llenos de vicio y de fingimiento, al amoroso perro machihembrado, bajo el sol de justicia, en la amorosa perra consentidora, entregada y rendida (Los tontos, 1957, p.57).

Antes de morir Antoniano, se lleva por delante la vida de un perro haciendo honor a su filiación. Antoniano, *lo mismo que se cuece el pan*, muere asado en el horno de la tahona. Esta muerte contrasta con el oficio de la madre del Antoniano, vendedora de agua fresca. *Los tontos capacanes babean negro, seco y en corto, como el perro al que alcanzó la chispa en medio del campo* (Los tontos, 1957, p.57). De nuevo, volvemos sobre el tema de las miradas suplicantes cuando leemos que *el Antoniano, alias Mateo, capó al can de la tahona, animalito que puso un mirar ignorante y suplicante para morir* (Los tontos, 1957, p.58).

La cita de Miguel de Unamuno que inaugura la sección de *Los tontos* cobra, terminada la cuenta de los tontos, pleno significado: *Los tontos de remate no han dicho nunca tonterías*. En efecto, si de algo se les puede acusar es de vivir conforme a ellos mismos porque no actúan fingiendo unos modales que no tienen o queriendo hacerse pasar por alguien que no son.

En relación a este aspecto, queremos traer aquí un apunte de *El gallego y su cuadrilla, Claudito, el Espantapájaros* (La Tarde, Madrid, diciembre de 1948). En él, el pueblo aparece burlado por el tonto. Se mutan los papeles y, como venimos demostrando a lo largo de este apartado, los seres humanos que rodean a los tontos demostrarán no tener más sentido común que nuestros protagonistas. El protagonista de este apunte carpetovetónico es Claudito, *un tonto crecido y con cara de mirlo*. Ese día, se había puesto a tocar la ocarina pensando: *los pajarillos del cielo vendrán a reconfortar mis flacos ánimos*. Los pájaros huían nada más verlo y del frío lo encontraron *tieso sobre una pata, como las grullas* (1958, t.III, p.262). La ironía es que, a causa del accidente, Claudito, el Espantapájaros, fue durante unos días el héroe local de su pueblo. Es decir, la tontería supina de alguien pasa a ser la heroicidad de otros tantos, quienes tampoco andan muy sobrados. Nos recuerda a las vanaglorias que recibe Senén, el cantor de los músicos, por unas poesías que no tienen ningún valor literario y que lo llevan a ser elegido diputado provincial. En suma, se trata de mostrarnos que si no abrimos bien los ojos, los tontos seremos nosotros. Mediante el ejercicio de la verosimilitud, estos apuntes carpetovetónicos muestran crudamente los defectos y vicios que afectan por entero a nuestra sociedad.

2.5.3. La familia del héroe. Radiografía de la sociedad española

En el presente apartado trataremos aquellos apuntes carpetovetónicos que forman las *Historias de España, II: La familia del héroe o discurso histórico de los últimos restos* (Alfaguara, 1965). Lo primero que llama nuestra atención son las palabras “últimos restos” porque nos hacen preguntarnos a qué se refieren: ¿los últimos restos de la civilización? ¿de los valores?, pues ya prelude cómo van a ser los héroes que desfilen por sus páginas. Nos gustaría incidir en el acierto que tuvo Cela al nombrar a las

historias de *Los ciegos*, *Los tontos* y *La familia del héroe* como conjunto las *Historias de España*, puesto que no nos parece que exista mejor manera de definir lo que se viene haciendo en estos dos volúmenes, a los que también podríamos añadir *El gallego y su cuadrilla*.

Después de leer los dieciocho apuntes de las primeras *Historias de España*, el epígrafe que inicia *La familia del héroe* y que Cela decide atribuir a Friedrich Hölderlin: *Cuando un héroe se escagaría por la pierna, desmerece mucho a los ojos de sus deudos y allegados*; ya se llena, con su sola lectura, de total significado.

El héroe del título es el abuelo del nieto contador de historias. Sin embargo, la historia del héroe no se explica en ninguno de los apuntes. Suponemos que es porque todos los asistentes ya conocen de sobras la gloriosa hazaña del abuelo del contador de historias.

Cada apunte carpetovetónico recibe el nombre de “vermú”. En estos apuntes, hay un narrador en tercera persona que introduce al que será el personaje principal y que se encargará de narrar algunos de los aspectos más sobresalientes de determinados familiares. Hay, de este modo, dos personajes narradores: uno es el común, la tercera persona objetiva, y otro es el que en primera persona se encargará de darnos las historias de sus tíos, primos, etc. y que se llama Evangelino Gadoupa Faquitrós, nieto del héroe de la cuartelada del balneario. Al tener dos narradores, el pasado y el presente literario se entremezclan perfectamente dando riqueza y pluralidad de perspectivas a los apuntes.

El título de “vermú” es altamente significativo, pues las consumiciones numeran los apuntes. Vermú es lo único que consume el nieto de don Samuel en el bar. El alcohol anima al nieto a ir relatando la historia de sus familiares. El alcohol es el eje vertebrador de los apuntes, al tiempo que añade dudas acerca de la veracidad de las historias que se narran. A este respecto, y para comprender cuál debía ser el ambiente en las tertulias del nieto de don Samuel, mencionamos el apunte *¿Varelito? ¿Fortuna?* (*Informaciones*, Madrid, abril de 1943) de *El gallego y su cuadrilla*, en el que leemos: *Se bebe más de lo que se debiera y se barbariza tan solo algo menos de lo previsto* (1943, t.III, p.343).

No conoceremos el nombre del nieto, don Evangelino Gadoupa Faquitrós, hasta el *Quinto vermú*. Además, y por si el alcohol no nos hiciera ya sospechar, se nos habla de las veleidades artísticas del nieto. Por tanto, si sumamos la fórmula de la imaginación y el alcohol, se terminará, seguramente, por generar invenciones. Además, difícilmente pueden recordarse con tanto detalle conversaciones e historias que ni siquiera se han presenciado. Los fragmentos que aparecen a continuación nos permitirán conocer al nieto del héroe con más detalle:

En la tertulia de El Rosicler, el nieto de don Samuel Faquitrós (que también es algo poeta y prosista) estaba contando la prolija y emocionante historia de su familia. Delante de don Samuel y sobre la mesa de solemne y sobadillo mármol, agonizaba un vermú (La familia del héroe, 1965, p.61).

El nieto de don Samuel era hombre como de unos sesenta años, con voz de barítono, el pelo blanco y abundante, y la figura jacarandosa y desenvuelta como de chulo de mujeres, de orador sacro o de banderillero retirado (La familia del héroe, 1965 p.67).

Don Evangelino no le daba mérito alguno al negocio, ya que su orgullo lo tenía puesto en la poesía, por un lado, y en ser nieto de don Samuel Faquitrós Viñuelas, el héroe de la cuartelada del balneario, por el otro. Don Evangelino se daba muy buena maña para componer poesías con moraleja. [...] también era calígrafo habilidoso y de buen gusto, y suyos eran todos los rótulos que se leían en las baldas de la tienda de artículos de gomas llamada La Higiénica Europa, herencia de su mujer (La familia del héroe, 1965, pp.74-75). En el Primer Vermú se presentan los personajes que asisten a la tertulia: don Fidel Serrano, dueño de la confitería El Bombón Helvético; don Bartolomé Fernández Urquidi, viudo de una famosa canzonetista llamada Transfiguración Palomino y de Blas, alias Paquita Esmeralda; y el cura Taboada, que será quien presente en el bar El Rosicler al nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario.

En esta sección, se suceden algunas críticas al estamento religioso que no queremos dejar pasar. Por ejemplo, destacamos el retrato nada amable del cura Taboada que hace uno de los asistentes a la tertulia:

–Véngase usted conmigo a tomar una copa en El Rosicler; el cura Taboada me dijo que me va presentar al nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario. El cura Taboada tiene muchos amigos, ¡lástima que sea tan golfo y tan mamón! Este don Samuel los tenía muy bien puestos y en un sitio, muy como Dios manda; el nieto, no sé. La raza va para abajo, ya no quedan hombres como los de antes. ¿Verdad usted? (La familia del héroe 1965, p.61).

En un principio, aparece una alusión nostálgica hacia el pasado cuando se dice que la raza se va depauperando que nos conecta con los apuntes de las *Doce fotografías al minuto* (1952-1953). Sin embargo, ya veremos que esto no es real, sino que la raza, si bien es cierto que va cometiendo los mismos errores y añadiendo otros nuevos, ya venía algo tocada desde el inicio. Los personajes de los que hablará el nieto corroborarán lo dicho. Destacamos uno de los familiares del nieto citados en el *Primer vermú*, el inquisidor don Sansón Gil viñuelas, oidor en Indias y que firmaba como Sansón de las Purificadoras llamas del Santo Oficio. Nos parece que es una onomástica demasiado interesante y burlona como para dejarla escapar.

Sin embargo, el *Segundo vermú* se torna mucho más interesante. Está dedicado por completo a su tío Ildefonso. Tal como leemos su descripción, es inevitable pensar en el *Lazarillo* y sus amos cuando Cela nos dice que don Ildefonso es producto de *las nupcias del hambre con la dignidad*. En efecto, la descripción del tío no tiene desperdicio:

Mi tío don Ildefonso era muy aristocrático y finolis, pero no tenía una perra; la verdad es que el hombre debió pasar más hambre que Carracuca. Vivía en un caserón enorme y medio en ruinas [...] y no utilizaba sino una habitación. [...] Sobre el portal de su casa y con los cuartos que heredó de su madre (que había sido prestamista y medio bruja), mandó colocar un escudo tremendo y lleno de cuarteles que nadie supo nunca de dónde lo había sacado. Son las piedras de mis mayores –decía él–, las vetustas piedras que pregonan el lustre y la prez de mis apellidos. Mi tío don Ildefonso no dio golpe en su vida y sentía un profundo desprecio por el trabajo. [...] Iba todos los días a misa de siete. [...] Tenía la dentadura echada a perder de la piorrea y la falta de higiene, y la boca, se conoce que de la putrefacción, le olía a rayos y medio a bofe podrido. Mi tío don Ildefonso gastaba barba y melena, como los santos [...] Vestido siempre de luto y más seco que cagarruta de cabra maltesa, parecía hijo de las tercas y aburridas nupcias del hambre con la dignidad (La familia del héroe, 1965, pp.64-66).

Nos llama la atención la expresión verbal del nieto. La alternancia entre algunas expresiones más rudas y coloquiales (“cagarruta de cabra maltesa”), junto con sentencias en latín que, a su vez, dejarán en evidencia la incultura del Cura Taboada. Y con el uso de un vocabulario más refinado en alguna que otra ocasión, lo que encaja con las veleidades artísticas del nieto. Uno de los logros de Cela es que su prosa respire el lenguaje de la calle. Cela es un escritor de contacto y los personajes de sus apuntes carpetovetónicos, todos de extracción popular, hablan reflejando el habla de esos seres que pueblan *las duras trochas castellanas*. Todos los diálogos que aparecen en los apuntes carpetovetónicos son la pura expresión del habla del pueblo castellano.

Sigamos con el tío don Ildefonso y su muerte, la anécdota macabra sobre la que gira el *vermú*:

En Estella se habló mucho de que mi tío debió morir en olor de santidad, que es un olor, por lo que allí pudo verse y olerse, entre a chotuno y a sebo rancio, pero no, desde luego, a muerto normal y del montón. Estaba seco como una bacalada y hasta es posible que no tuviera ni por donde pudrirse, pero lo cierto es que su cuerpo permaneció incorrupto durante las varias semanas que se gastaron en discutir quién había de pagar la fosa y demás gastos del entierro, porque allí todos se llamaban andana (La familia del héroe, 1965, p. 66).

Sin dejar atrás los delirios de los familiares del nieto de don Samuel Faquitrós, encontramos a otro personaje que parece afectado por una locura similar a la de don Quijote:

Después de haber cumplido ya los cuarenta, a mi tío abuelo don Ricardo, que carecía de toda cultura, se conoce que le atacó el microbio de la ciencia de forma tan virulenta y despótica que, en dos años, se hizo bachiller y, en los tres siguientes, doctor en filosofía y letras y en ciencias exactas (La familia del héroe, 1965, p.67).

Más adelante, Cela atacará de nuevo al clero. La anécdota empieza con *doña Vicenta* (mujer de su tío abuelo don Estanislao), que era

dueña de una sombrerería en cuyo escaparate campeaba una ecuánime advertencia: Se reforman, lavan y tiñen toda clase de sombreros. Especialidad en clero, magistratura e institutos armados. No se fía.

El cura Taboada metió baza en el discurso del nieto de don Samuel.

– Doña Vicenta conocía el paño y sabía con quién se jugaba los cuartos.

[...] – (habla el nieto) Yo les cuento las cosas sin adornos y sin poner nada de mi cosecha. Comprenda usted, presbítero Taboada, que no tengo interés alguno en demostrar lo que, por otra parte, era cierto como la luz del sol, esto es: que los clérigos, los magistrados y los militares (o mejor dicho, una determinada proporción de clérigos, magistrados y militares) solían largarse sin pagar a doña Vicenta (La familia del héroe, 1965, pp.70-71).

Las notas de humor negro se suceden constantemente en estos apuntes y, en estas páginas, destacaremos algunas de las más conseguidas. Una se corresponde al modo de describir la ceguera-miopía del *Angelino*, *un hombrín blandengue y rubiasco*, y *tan miope que estaba más cerca de ser ciego que de no serlo. [...] La verdad es que el pobre veía menos que un topo encerrado en un puchero (La familia del héroe, 1965, p.72)*. Asimismo, encontramos notas un tanto más macabras: *La Esthercita duró mucho, se conoce que se fue apergaminando poco a poco; cuando una persona se va apergaminando poco a poco, ya se sabe, no hay quien la mate (La familia del héroe, 1965, p.74)*.

En el *Quinto vermú* la ironía carga bien sus tintas en la descripción de las cinco tías del nieto de don Samuel. Es una descripción totalmente tremendista y que no deja títere con cabeza:

Mis cinco tías, doña Josefina, doña Luisita, doña Lolita, doña Herminia y doña Caridad, a cuyo conjunto llamaba mi padre la Vía Láctea, por eso de la mala leche, iban a veranear con sus niños al Sardinero, donde también veraneábamos nosotros. Las cinco eran bigotudas como garduñas, gordas como tiburones y estreñidas. Anda-

ban cuneándose de babor a estribor, igual que los barcos cuando los mece la mar gruesa, y vivían esclavas de sus rebeldes y endurecidos vientres y de sus aliviadoras lavativas. Como padecían de aerofagia, soltaban unos restallantes pedos y unos graves y profundos eructos, retumbadores como cañonazos (La familia del héroe, 1965, p.76).

Una vez más, en el desarrollo de la anécdota aparece una crítica al estamento eclesiástico. Esta vez, se inserta en el juicio de la catadura moral de un hermano marista exclaustrado. Sus apellidos terminados con el diminutivo '-illa' prefiguran el aire ridículo del personaje, así como su mote, "Rasputín":

Doña Luisita estaba separada del marido y vivía, con todo descaro, con un hermano marista exclaustrado que creía en la transmigración de las almas, convocaba a los espíritus y adivinaba el porvenir. Este sujeto, que era medio budista, atendía por Leónidas Velilla Zafrilla y había sido domador de pulgas en el famoso circo Hermanos Conradi; el Leónidas le tenía comida la moral a doña Luisita, a la que amenazaba con llamar al demonio para que le contaminase el alma (con riesgo evidente de su salvación). Mi padre le llamaba Rasputín y casi no le dirigía la palabra (La familia del héroe, 1965, p.77).

En estos apuntes carpetovetónicos se van alternando la aparición de personajes distinguidos por razones más loables con la de personajes que destacan por otras cosas, por ejemplo, el ser *un bebedor y un putero de marca* (La familia del héroe, 1965, p.82). En efecto, la literatura es reflejo de la vida y la sociedad española está plagada de gentes buenas o casi buenas y de gentes malas o no tan malas. Los personajes que desfilan en las anécdotas de los *vermús* son un trasunto de lo que las familias españolas son, un caldo de cultivo donde puede nacer de todo. Recordemos que la literatura (y nuestra historia), al decir de Cela, es un pendular constante "de la mística a la escatología": *Sí; el hombre no es gusano de confianza (como los gusanos de los muertos) ni tampoco laborioso y eficaz (como el gusano de seda). El hombre propende a verme intestinal, a lombriz de bandujo, a solitaria capaz de convertirse en látigo al menor descuido ("Gayola de grajos y vencejos", 1964, t.III, p.10).*

—Caballero: no es mía la culpa de que la historia discurra por cauces tan arbitrarios e incluso nefandos. A ruegos de nuestro común amigo el cura Taboada, les estoy contando a ustedes la historia de mi familia. El conjunto de las historias de todas las familias españolas, es la historia de España, la historia de la patria de nuestros mayores. La objetividad más absoluta es el mejor adorno del historiador. Si ustedes así lo quieren, me callo. Pero lo que no puedo, ni debo, ni quiero hacer es falsear la verdad. ¡Antes muerto que falsario! ¡Veritas filia temporis! (La familia del héroe, 1965, p.84).

En esta llamada a la objetividad se adivina el quehacer literario de Cela y, para legitimar este argumento, acudiremos a un fragmento de la reseña de Antonio Vilanova en la revista *Destino* en 1958 sobre la primera parte de las *Historias de España*, que puede muy bien aplicarse a la segunda parte, como podemos leer, y como ya vimos anteriormente a propósito del tremendismo y del apunte carpetovetónico *Zoilo Santiso, escritor tremendista* (1952):

“Lo que Cela quiere decir con esto es que, si para pintar la tremenda realidad de la vida, el escritor no tiene por qué recurrir a truculencias y efectismos melodramáticos, que es lo mismo que escribir con un puñal tinto en sangre, difícilmente podrá reflejar su áspera verdad si pretende convertirla en un cromo almibarado y dulzón, coloreado con miel y purpurina. El realismo ético del gran novelista gallego no admite el encubrimiento o la deformación de la verdad con veladuras hipócritas o idealizaciones románticas que atenúen su agria y desgarrada crudeza. Ante la barbarie y la ferocidad de la vida, ante la inconsciente y abyecta maldad de los hombres, no cabe más que la fría objetividad del espejo que refleja fielmente la imagen de la realidad circundante, a lo sumo ligeramente deformada por el filo hiriente de la sátira, que ha retocado el perfil del retrato para darle una apariencia grotesca” (Vilanova, 1995: p.137).

El nieto de don Samuel, que como ya dijimos es muy redicho, inventa una sentencia que se torna (si verdadera) irónica por completo porque es él quien la dicta: *El alcohol engendra la embriaguez y esta es el huevo do anida la ruina del hombre (La familia del héroe 1965, p.88)*. Por más cierta que sea la sentencia, si quien la dice es prácticamente un beodo, se anula un tanto su significado y se convierte en una burla.

– *Es ya algo tarde. ¿Qué, nos vamos de putas?*

El cura Taboada; don Bartolomé Fernández Urquidi, el viudo de la Paquita Esmeralda, y don Fidel Serrano, el de los bombones y los petisuses, buscaron una disculpa, y el nieto de don Samuel Faquitrós, el héroe de la cuartelada del balneario de Alboloduy, se fue de putas solo, a seguir hablando (La familia del héroe, 1965, p.91).

El fragmento que acabamos de destacar es el final del *noveno* y *último vermú*. Este desenlace nos hace pensar en *El cuento de la buena pipa* (1948) y nos damos cuenta de que los *vermús* han sido, también, el cuento de nunca acabar porque la sucesión de anécdotas familiares podría prolongarse sin fin. La historia de España y de sus gentes también es un cuento de nunca acabar y, con la familia del nieto de don Samuel Faquitrós, hemos conocido a un grupo de personajes que podrían representar a cualquier familia española, y eso es lo que importa. Cela, como *entomólogo del alma* (“Moscas andariegas y moscas turistas”, agosto de 1950, t.IX, p.690), bucea en las conciencias individuales para realizar un sondeo psicológico social con el que pueda denunciar las vilezas y corrupciones de una sociedad desgastada y enferma.

El "héroe" del que Cela nos habla en el epígrafe también se ha dado una vuelta por el callejón del Gato:

(Valle-Inclán en Luces de Bohemia): Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. España es una deformación grotesca de la civilización europea (en Vilanova, 1997: p. xix).

La cita de un artículo de Cela que destacaremos a continuación nos gusta especialmente como conclusión de este apartado y pone en paralelo los propósitos de la literatura picaresca del siglo XVI, junto a las intenciones de Cela como escritor:

Nuestro Lazarillo, que atenta contra todo, pero que no se atreve a insultar a nada ni a nadie, glosa o comenta los conceptos y las instituciones de la España del siglo XVI con una curiosa mezcla de respeto y desparpajo, que es quizá lo que más simpática nos haga su figura. Al lado de trozos burlones, donde no trata de herir la institución, sino su reflejo al pasar por las pecadoras manos de los encargados de mantenerla, nos encontramos con otros donde todo valor humano muestra su señal y la generosidad y la piedad de quienes le socorren, no deja de tener constancia a lo largo de sus páginas ("Sobre el Lazarillo de Tormes" ("Novela picaresca"), Arriba, Madrid, noviembre de 1944, t.IX, p.97).

Conclusiones

Creemos que sobre los apuntes carpetovetónicos todavía quedan muchas cosas por decir y analizar, puesto que sus posibilidades son infinitas. Como la vida, su lectura nos sorprende a cada rato y nos hace *millonarios de tangibles realidades* ("Fauna carpetovetónica", 1949, t.III, p.31).

Las notas líricas y sentimentales de los apuntes se unen a la burla, al humor negro y sarcástico para descorder la cortina que no nos deja ver el poso de verdad que se esconde bajo capas y capas de vicios sociales que han llegado a convertirse en típicas formas de vida española. Camilo José Cela pone el acento sobre esas costras de la sociedad y le corresponde al lector enjuiciar los vicios que nos definen. Queremos traer aquí una cita de uno de sus discursos, *La obra literaria del pintor Solana*, porque la entrega sin compensación que atribuye a Solana también es la suya:

El escenario de Solana se acuerda, en todo momento, con sus personajes y con sus temas. Madrid y la España árida, la carpetovetónica España de la barbechera y el rebaño merino, deben a Solana una atención excluyente de toda otra, una amorosa y puntual dedicación, una entrega sin reserva alguna y sin compensación posible (La obra literaria del pintor Solana, Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1957, p.28).

En efecto, hace tan suyas *las duras trochas castellanas* que el aliento de sus gentes y sus diálogos impregnan todas y cada una de sus páginas, al tiempo que se da la mano con la tradición literaria hispánica que tan bien conoce.

"Aprendamos a ver en el apunte lo que presenta de atroz caricatura de numerosas exigencias vitales, tenaz llamada al orden y la compostura espirituales, a la caridad, a la verdadera trascendencia. Como en el verso inaugural de Berceo, es menester entrar al meollo de esas llamadas sobre nuestra propia forma de vida, quitar la corteza a muchas manifestaciones del desvivirse hispánico. Quizá viéndolas, solamente viéndolas desde fuera, baste para comprenderlas, encarrillarlas, hacer regular y valedero su aliento desbordado" (Zamora Vicente, 1962).

BIBLIOGRAFÍA

A. Obras de Camilo José Cela

- CELA, CAMILO JOSÉ (1957): *La obra literaria del pintor Solana*, Madrid, Alfaguara.
- (1962): *La obra completa de C.J.C. Tomo I. Las tres primeras novelas*, Barcelona, Destino.
- (1964): *La obra completa de C.J.C. Tomo II. Cuentos (1941-1953)*, Barcelona, Destino.
- (1965): *La obra completa de C.J.C. Tomo III. Apuntes carpetovetónicos. Novelas cortas (1941-1956)*, Barcelona, Destino.
- (1973): *Historias de España I y II: Los ciegos, Los tontos y La familia del héroe, en El tacatá oxidado. Florilegio de carpetovetonismos y otras lindezas*, Barcelona, Noguer.
- (1976): *La obra completa de C.J.C. Tomo IX. Glosa del mundo en torno. Artículos, 1 (1940-1953)*, Barcelona, Destino.
- (1978): *La obra completa de C.J.C. Tomo X. Glosa del mundo en torno. Artículos, 2 (1944-1959)*, Barcelona, Destino.
- (1986): *La obra completa de C.J.C. Tomo XII. Glosa del mundo en torno. Artículos, 4 (1943-1961)*, Barcelona, Destino.
- (1989): *Elogio de la fábula*. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura. [http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/cela/discursos/discurso_02.htm Consultado: abril 2015]
- (1997): *El gallego y su cuadrilla*, ed. de Antonio Vilanova, Barcelona, Destino.

B. Estudios sobre Cela y los apuntes carpetovetónicos

- ALBORG, JUAN LUIS (1958): *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, pp.79-114.
- CRUZ MENDIZÁBAL, JUAN (1986): "Cela y el juego de ciegos. Los ciegos en Camilo José Cela: realidad y crítica", *Letras de Deusto*, vol. 16, núm.36, pp.187-194.
- DIAZ PLAJA, GUILLERMO (1977), "España en el espejo implacable de C.J.C.", en *España en sus espejos*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, pp.112-121.
- ESCOBAR LADRÓN DE GUEVARA, GUADALUPE (1981): *El cuento de Camilo José Cela*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- GAZARIAN-GAUTIER, MARIE-LISE (1999): "La ternura y la violencia en la obra de Camilo José Cela", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, núm. XVII, pp.143-177.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, MARÍA TERESA (1990): "La condición femenina en la narrativa de Cela", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp.35-37.

KIRSNER, ROBERT (1978): "Camilo José Cela: la conciencia literaria de su sociedad", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 337-338, pp.51-60.

LAGUNA, SILVIA (2000): "Dolor y vitalismo: una proyección filosófica de la obra de C.J.C.", *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 17, pp.273-286.

MALLO, JERÓNIMO (1956): "Caracterización y valor del 'tremendismo' en la novela española contemporánea", *Hispania*, vol.39, núm.1, pp.49-55.

[<http://www.jstor.org.sire.ub.edu/stable/335192> Consultado: Junio 2015].

MCPHEETERS, D.W. (1978): "Tremendismo y casticismo", *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 337-338, pp.137-146.

MOGA, EDUARDO (2004): "Realidad esperpéntica y objetividad narrativa" en los Apuntes carpetovetónicos de Camilo José Cela: un estudio sobre los apuntes dedicados a la poesía", *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, núm. XXXVII, pp.77-115.

ORTEGA, JOSÉ (1965): "Antecedentes y naturaleza del tremendismo en Cela", *Hispania*, vol.48, núm.1, pp.21-28.

[http://www.jstor.org.sire.ub.edu/stable/336393?seq=8#page_scan_tab_contents Consultado: junio 2015].

PLATAS TASENDE, ANA MARÍA (2004): *Camilo José Cela*, Madrid, Síntesis.

PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS (1997): *Las épocas de la literatura española*, 2012, Barcelona, Ariel.

RIDRUEJO, DIONISIO (1984): "C.J.C. en su retablo ibérico", en *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, pp.272-280.

RISCO ANTÓN (1990): "Para un estudio del humor en Cela", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp. 60-61.

RODIEK, CHRISTOPH (2008): *Del cuento al relato híbrido. En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*, Veruert, Iberoamericana, pp.27-41.

SENABRE SEMPERE, RICARDO (1990): "C.J.C. en la España árida", *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 518-519, pp.65-66.

SOBEJANO, GONZALO (2005): *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum.

SOTELO, ADOLFO (2008): *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*, Sevilla, Renacimiento.

SPIRES, ROBERT (1974): "El papel del lector implícito en la novela española de posguerra", *Revista Hispánica Moderna*, Jan 1, 38, 3, pp.94-102.

SUÁREZ, SARA (1969): *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid, Alfaguara.

TORRE, GUILLERMO DE (1962): "Vagabundeos críticos por el mundo de Cela", *Revista hispánica moderna*, núm. 28, pp.151-165.

VILANOVA, ANTONIO (1995): *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen.

VILANOVA, ANTONIO (1997): Prólogo a *Toreo de Salón* (1963), que se reproduce en: Cela, Camilo José (1997): *El gallego y su cuadrilla*, Barcelona, Destino, pp.VII-XLI.

VILAS, SANTIAGO (1968): *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, pp.178-194.

ZAMORA VICENTE, ALONSO (1962): *Camilo José Cela: (acercamiento a un escritor)*, Madrid, Gredos.

[<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1j9b0> Consultado: marzo 2015].

LA MÚSICA EN LAS NOVELAS DE CAMILO JOSÉ CELA

José Prieto Marugán

Resumen

Camilo José Cela no sentía ningún interés por la música. Existen testimonios de que no tenía por ella consideración alguna. Sin embargo, en muchas de sus obras, la música tiene cierta importancia, aunque no es, desde luego, relevante para la narración. La música de Cela no es la música culta de la sala de conciertos o el teatro lírico; es música popular, música de consumo. En las páginas siguientes se analiza la presencia de la música en el corpus novelístico del escritor gallego, ámbito al que, voluntariamente, se ha limitado el autor.

Palabras clave

Camilo José Cela, música, novelas, literatura, instrumentación

Abstract

Camilo José Cela did not feel a great interest towards music. Various testimonies attest to the fact that he did not hold it in any esteem. However, music has a certain relevance in a number of his works, though it is never of great relevance to the narrative. Music in Cela is not highbrow, concert music or that belonging to lyrical theatre; it is popular music, music to be consumed. This article analyzes the presence of music in Cela's novels, which is the part of his oeuvre that the author has willingly restricted himself to.

Keywords

Camilo José Cela, music, novels, literature, instrumentation

El origen de este estudio es casual. Un día que no puedo precisar leía *La colmena*, y en ella advertí varias referencias musicales. En aquel momento concebí la idea de realizar un trabajo dedicado a la presencia de la música en la obra del Premio Nobel gallego.

Así empecé a leer, sin orden ni concierto, esa es la verdad, las obras de Cela que tenía a mano. Pronto advertí que el propósito inicial iba a resultar poco menos que inabar-

cable. La producción del escritor de Iria Flavia es enorme y, sobre todo, la presencia de la música en sus páginas muy superior a lo que esperaba. Debía tomar una decisión y opté por reducir el ámbito del estudio a las catorce obras que fija el catálogo de la página web de la Fundación Camilo José Cela como novelas.¹

El estudio íntegro, del que proceden estas páginas, comprende cuatro apartados: **1 - La presencia de la música** (qué tipo, en qué entornos, qué profesionales se citan, qué funciones se le concede ...) y, un aspecto muy importante: qué conocimientos musicales pudo tener Camilo José Cela. **2 - Texto seleccionado de las obras**, con las referencias exactas de los textos que interesan, procurando que tengan un mínimo de sentido para el lector. **3 - Análisis de las voces musicales**, que agrupa palabras y expresiones relativas a las obras, instrumentos, personas, lugares .. y hasta refranes que denomino "musicales". **4 - Catálogo de términos musicales**, con la reseña de todas las palabras o expresiones encontradas, ordenadas alfabéticamente.

A fin de simplificar las referencias incluidas, utilizo siglas para cada una de las novelas, según la siguiente tabla:

CVA	<i>Cristo versus Arizona</i> (1988),
EADP	<i>El asesinato del perdedor</i> (1994),
LCA	<i>La catira</i> (1955).
LC	<i>La colmena</i> (1951).
LCDSA	<i>La cruz de San Andrés</i> (1944).
LFDPD	<i>La familia de Pascual Duarte</i> (1942).
MDB	<i>Madera de boj</i> (1999).
MPDM	<i>Mazurca para dos muertos</i> (1983).
MCHCSH	<i>Mrs. Caldwell habla con su hijo</i> (1953).
NAYDDLDT	<i>Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes</i> (1944).
ODT5	<i>Oficio de tinieblas 5</i> (1973).
PDR	<i>Pabellón de reposo</i> (1943).
SC36	<i>San Camilo, 36</i> (1969).
TDH	<i>Tobogán de hambrientos</i> (1962).

La presencia de la música

La música aparece en el conjunto de las novelas de Camilo José Cela con frecuencia. Es la música que acompaña a las actividades cotidianas de los personajes y sus situaciones; es, por así decirlo, música de diario. No es protagonista, sino elemento de am-

¹ www.fundacioncela.com

bientación, descriptivo. Y como las novelas de Cela son “populares” en el sentido de que sus personajes, su temática y desarrollo lo son, la música referenciada es también principalmente popular.

Una primera idea que podemos anotar es la sorprendente presencia de dos definiciones de gran contenido emocional: “la música es el aliento del amor” (ODT5, 138),² “la música es el alimento del amor” (ODT5, 138), en las que no falta, creemos, una clara intención de jugar con el sentido, el significado e, incluso, la fonética de las palabras.

El arte de los sonidos se relaciona con una actividad concreta: Gaudencio irá a misa cuando “termine de tocar la música” (MPDM, 29), y los hijos de don Jesús Manzanedo no mandarán “tocar la música” cuando él muera (MPDM, 90); también indica la disposición de alguien para ejercerla: el hermano de don Samuel Iglesias, está “muy bien dotado para la música” (MPDM, 226).

Cela recurre, por otra parte, a calificaciones muy concretas para las distintas músicas. Clara Erbecedo escucha **música clásica** (LCDSA, 20); la **música de banda** “tiene también mucha soledad” (SC36, 81); la **música de cuerda** “tiene menos emoción que la de viento también menos higiene y simpatía” (CVA, 503); para la **música de fondo** existe “toda una técnica” que no “debe ser nada difícil” (MCHCSH, 153); la **música de pulso y púa** “gusta mucho” a Vicent (MDB, 127); la **música de viento** es “buena para limpiar la sangre y mantener la voluntad bien orientada” (CVA, 500); la **música de violín** si el instrumento está hecho de madera de boj “da gusto oírla” (MDB, 134); la **música moderna**, por último, es muy arriesgada porque “cambia a cada momento” (TDH, 230).

¿De donde saca Cela los títulos de tantas obras musicales como cita, de tantas canciones que no siempre hemos sido capaces de localizar? ¿Estaban en su discoteca? ¿Las escuchaba mientras escribía? ¿Eran parte de su proceso de ambientación o documentación para la redacción de las novelas?

No hay en estas novelas descripciones, ni referencia siquiera, a grandes conciertos sinfónicos ni a la gran música, excepción hecha de algunos títulos de ópera y zarzuela. Y cuando recuerda nombres de compositores de música culta o clásica –denominaciones tan inexactas como inadecuadas– lo hace en base a sus obras más populares: *Para Elisa*, de Beethoven o su *Quinta sinfonía*, ofrecida en el popular concierto de la Banda Municipal de Madrid en el quiosco de Rosales; el nombre de Chopin figura asociado a sus valsos y no a otras composiciones de más enjundia; popular es la *Serenata* de Schubert y, por supuesto, los valsos de Strauss.

² Citamos la referencia bibliográfica poniendo las siglas de la novela y el número de la página, según la edición utilizada.

Las referencias al género operístico representan también a ese gran conjunto popular del que es buen ejemplo “La donna è mobile”. La excepción la constituye la cita a las óperas de Wagner con sus títulos en alemán. ¿Tendrá algún significado este detalle del idioma?

Si nos fijamos en las citas zarzueleras, volvemos a constatar la idea de popularidad: No hay recuerdo de representaciones, sino cita de fragmentos que la gente del pueblo conoce y canta.

Populares son también los recuerdos de espectáculos musicales: el protagonizado por Estrellita Castro en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid; y revistas de espectáculo y entretenimiento con ingredientes más o menos eróticos como *Las ansiosas*.

La música la hacen, cantando o tocando, toda clase de gentes: profesionales, aficionados con mucho interés, pobres gentes que se ganan la vida con ella, niños, soldados, borrachos ...

Utilidad de la música.

Con este título nos referimos a los diversos usos que de la música hacen los personajes de las novelas de Cela. En este contexto, la música es casi siempre útil, tanto para los personajes que la hacen como para los que la escuchan.

Cela destaca también las consecuencias e influencias de la música. En primer lugar su belleza misma: “la suave placidez que la música que escuchaban mis orejas –la primera que oyeron en su vida– diera a mi espíritu”, declara Lazarillo (NAYDDLDT, 354); Betty Boop y Miguel Negreira hablaron de “la belleza de la música” (LCDSA, 90).

El placer estético podríamos considerarlo como un grado de disfrute más elevado que el simple entretenimiento. En este grupo deberíamos incluir los personajes que escuchan música “activamente”, con intención de satisfacción artística, de aquellos que, en ese momento, no realizan otra actividad. Es el caso de quienes asisten a conciertos, óperas o zarzuelas. De este tipo de oyentes no hay en las novelas demasiados ejemplos.

La música sirve también para acompañar otra actividad, generalmente el trabajo. No hablamos de la música ambiental, que por cierto, a Cela no le gustaba nada, sino de las acciones musicales que realizan sus personajes mientras desarrollan la que es su actividad habitual. En *La colmena*, encontramos, a las criadas de servir, que cantan “ingenuos y descocados cuplés” (LC, 202); Margarita y Dorita, al servicio de doña Jesusa,

cantan mientras planchan; el matarife canta una “romanza de zarzuela” (LC, 279), mientras hace su trabajo. La conclusión que se desprende de esta actitud hacia la música la resume el propio escritor en *San Camilo* 36: “La música lo bueno que tiene es que permite pensar en otra cosa y hasta vaciar la cabeza como un cantarillo que se derrama” (SC36, 81).

No obstante, lo más habitual es que la música sirva de entretenimiento. Los personajes la buscan aunque sin mostrar hacia ella un excesivo interés: en *La colmena*, Don Trinidad García Sobrino, va al Café de doña Rosa llevando a su nieto a merendar y a “oír la música” (LC, 32); a Visitación le interesa “oír música” (LC, 146) y, sobre todo mirarse con su novio; la señora impedida a la que acompaña Dorita, va al café María Cristina a “oír un poco de música” (LC, 271).

Si hemos abierto un apartado para justificar la utilidad, múltiple y variada, de la música, hay que hablar también de la “inutilidad” de este arte. Pudiera ser que esta “inutilidad” no fuera achacable a la propia música, sino a nosotros mismos, o a la percepción que de ella tienen algunos, pero todo tiene su cara y su cruz, su haz y su envés. Y en el momento en que alguien considera que la música, o la pintura, o la literatura, no sirven para nada, estamos hablando de algo inútil. Que tengan razón, o no, quienes así piensan, es otro tema, fuera de la intención de estas páginas.

Aunque pueda resultar chocante para los aficionados y amantes de la música, hay que reconocer la existencia de personas para las cuales este arte o alguna de sus manifestaciones no tiene utilidad práctica. En las novelas del escritor gallego pueden encontrarse algunos ejemplos demostrativos de esta idea.

Son varias las ocasiones en que Cela introduce en sus obras términos, reflexiones o frases hechas para significar que algo no tiene importancia, que sirve para poco, o para nada. En el prólogo de *La colmena*, escribe el gallego: “todo lo demás es música de flauta” (LC, 17), incluso se lamenta de que “la literatura, como el violín”, sean “un entretenimiento que, bien mirado, no hace daño a nadie” (LC, 11).

En todo caso, la influencia de la música es evidente. Cuando Betty Boop rompió con el violinista le fue aconsejado “oír música de Mozart y de Beethoven” (LCDSA, 118). Pero hay más, al menos en opinión de Aurelia Borrego: “Mira, hija mía – dice a Begoñita Azcona–, si la música se mete en el corazón, desengáñate, es como un realquilado, que no hay quien lo eche. Cuando cuelgues la raqueta, que algún día será, no encontrarás consuelo comparable a la música. ¡Te lo digo yo, muchacha, que soy vieja y he sufrido muchísimos sinsabores! ¡Si no fuera por el arpa, a estas horas estaría muerta!” (TDH, 221).

Claro que para todo esto es necesario que los músicos toquen bien: “a los músicos no debe pasárseles nada porque en seguida se confían y abusan. Adelino Biendicho tocaba desafinado y rascón, Arnoldo C. Troncoso lo decía siempre, los de las bandas aún bueno, pero los que tocan solos son todos taralailas” (CVA, 435).

Los conocimientos musicales de Cela.

A pesar de las numerosas referencias musicales que pueden encontrarse en su obra, Camilo José Cela no tenía conocimientos técnicos de música, ni una afición destacada, ni siquiera un mínimo interés por este arte. Esta afirmación la corrobora su hijo. “Mi padre ha carecido siempre de oído musical”,³ y también Pedro Aguilar: “el gallego no era muy filarmónico, decía que ‘la música es uno de los ruidos más molestos.’”⁴

Sin embargo, sí tenía –y la demostraba en cuanto se le presentaba ocasión– mucha afición al tango y a otros tipos de música popular. Francisco García Marquina lo sostiene sin vacilación alguna: “Como ya se dijo, tiene más oreja que oído para la música, hecha excepción del tango y de la jota⁵”; “Camilo José Cela tiene el alma de tango: violento, literario sentimental. El tango es la única canción que soporta y que canta, junto con la jota. Para el resto de la música no tiene oído sino oreja... Cuando Cela entra en el salón del Hotel Miguel Ángel de Madrid, o el Don Pepe de Marbella, el pianista, después de unos parpadeos para coger el tono, ataca la melodía de *Garufa*⁶. La gente que rodea a Camilo conoce su devoción por este tango que él canta con mucho sentimiento y una voz gravísima.”⁷ Su hijo, Camilo José Cela Conde, nos ha confirmado la habilidad de su padre como “cantante de tangos”, y Pedro Aguilar reproduce en su simpático libro biográfico un par de confesiones demostrativas: “A mi lo que me hubiera gustado mucho hubiera sido ser boxeador o ser, qué sé yo, cantor de tangos o chulear mujeres, eso me hubiera gustado una barbaridad”, “Mi verdadera vocación, decía, era la de pastor de cabras o marinero de bergantín. Soplar aires ingenuos en una flauta o acariciar, como un dolor inmenso, el teclado de un viejo acordeón”. O ser arzobispo de Manila para ir rodeado de 40 monaguillos capados que cantaran sus glorias en tagalo.⁸ También gustaba del baile según Aguilar: “Aunque las piernas empezaron a fallarle en los últimos veranos, aún le vi bailarse un fandango en el tablao de Ana María en Marbella”, cuenta Raúl del Pozo, “hace cuatro agostos. Era muy bailón, desde que ganó el primer premio

³ Cela Conde, Op. cit., p. 100. Además de haberlo dejado escrito, Camilo José Cela Conde ha tenido la amabilidad de confirmárnoslo directamente.

⁴ Aguilar, Pedro. Las cosas de Don Camilo. Ediciones Cordero, Guadalajara, 2002.

⁵ García Marquina, Francisco. Cela: masculino singular. Plaza & Janés. Cambio 16. Barcelona, 1971, p. 81.

⁶ Título de un popular tango de origen uruguayo, escrito en 1927 por Víctor Soliño y Roberto Fontaina, con música de Juan Antonio Collazo.

⁷ García Marquina, Francisco. Op. Cit. p. 84.

⁸ Op. Cit., p. 55 y 109.

de chotis en Las Vistillas, donde se marcó el himno de Riego. Rafael Flórez dijo que era muy capaz de entregarse al tango, en la Boca, con un brazo levantado y la cabeza hundida junto a la de su pareja.⁹

A pesar de esta incapacidad expresada en varias ocasiones, Cela no tuvo reparo alguno en presentarse como un virtuoso de la flauta en cierta ocasión. La anécdota la cuenta su hijo:

“El episodio más célebre de los muchos que se sucedieron en el hotel Formen-tor fue el de un concierto de flauta que dio mi padre ante un auditorio selectísi-mo entre el que se encontraban Tomeu Buadas, Joaquín Soler Serrano y un no-table crítico musical italiano, cuyo nombre será mejor silenciar. Durante la cena la conversación derivó hacia el virtuosismo musical y CJC se aburríó muchísimo hasta que se le ocurrió decir, para pasmo de la mayoría de los comensales, que él era todo un maestro de la flauta. Tomeu le siguió enseguida la corriente y, después de muchos ruegos, todos quedaron invitados a llegarse hasta la *suite* del escritor para gozar del privilegio de un concierto en privado. Tomeu Buadas advirtió a la concurrencia de las severísimas consignas. Estaba permitido sen-tarse, pero no fumar, ni moverse bajo ningún concepto de la silla asignada. Las luces debían atenuarse unos minutos antes de la entrada del escritor (¿o será mejor decir del maestro?), y resultaba imprescindible mantener un silencio se-pulcral desde ese mismo momento. Nada de aplausos hasta haber terminado la obra, que por otra parte era brevísima.

CJC salió del cuarto de baño con un gorro de marinero de lana calado hasta las orejas, muy serio y con gesto de gran concentración. En medio de una expectación difícil de transmitir, se acercó la flauta a los labios. Quizá sea éste el momento indicado para aclarar que mi padre no ha sabido jamás tocar ningún instrumento, confunde la ópera y las sinfonías de Beethoven y, como Napoleón, cree que la música es uno de los ruidos más molestos e inútiles que existen, pero estuvo a la altura de las circunstancias. Dejó transcurrir un tiempo larguísimo, para soplar luego violentamente, durante dos o tres segundos, a la vez que se desmelenaba con pasión. Luego se puso a saludar con gran-des reverencias mientras Tomeu encendía las luces y los amigos vitoreaban y aplaudían a rabiar. El crítico italiano no estaba seguro de si le habían tomado el pelo o no pero, ante las dudas, optó por sumarse a los aplausos”¹⁰

Es evidente el carácter bromista y ocurrente de tal suceso, y, ¡quién sabe!, quizá crítico y sarcástico contra algún posible “entendido” o “experto”, reconocible por la concurrencia.

⁹ Op. Cit., p. 114.

¹⁰ Cela Conde, Op. cit., p. 113.

Según lo dicho, Cela no tenía demasiado interés por la música. Sin embargo, leyendo su obra, puede encontrarse algún resquicio en esta escasa afición.

En el mundo de la literatura, un escritor puede dejar señales de su propia vida personal en cualquier tipo de trabajo, aunque son las “memorias” las narraciones más apropiadas para hacerlo. Después de estos recuerdos, personales o profesionales, el género más adecuado para que el autor refleje sus aficiones o habilidades es, posiblemente, el llamado “libro de viajes”, sobre todo cuando este no es sólo producto de su imaginación, sino de la experiencia del camino.

El gallego escribió quince libros de viajes.¹¹ En alguno hemos encontrado pequeños detalles demostrativos de que Cela, identificándose como viajero, vagabundo o caminante, cantaba en sus rutas por los caminos españoles, descubriendo las más simples y sencillas emociones de las gentes.

En *Viaje a la Alcarria* encontramos una frase casi autobiográfica: “el viajero, al llegar a la calle, va cantando por lo bajo. Tiene mal oído y las canciones no sabe sino empezarlas.”¹² En *Viaje al Pirineo de Lérida* “el viajero cruza por Tabescán temprano aún y cantando canciones espirituales: el tango *Yira, yira*, los valeses *Ramona* y ¡*Viva María!* ¡*Viva el rosario!* etc.”¹³

Camino de Écija¹⁴, el vagabundo camina contento porque canta: “La copla que iba cantando la aprendió hace ya muchos años, cuando la guerra, en Gallur, provincia de Zaragoza:

*Y si no se le quitan bailando
los colores a la tabernera,
y si no se quitan bailando
dejailá, dejailá que se muera.
Y son, y son, y son unos fanfarrones ...*

En esta cita la música es muy concreta, pero en otros casos la acción de cantar es genérica. Por el camino que une Cartaya y Lepe, “el vagabundo marcha con el ánimo alegre y la cancioncilla brotándole de los labios. El vagabundo, cuando está contento, canta, aunque no sabe hacerlo, y lo pasa muy bien.”¹⁵

¹¹ Son los siguientes: *Viaje a la Alcarria* (1948), *Ávila* (1952), *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Vagabundo por Castilla* (1955), *Judíos, moros y cristianos* (1956), *Primer viaje andaluz* (1959), *Cuaderno del Guadarrama* (1960), *Páginas de geografía errabunda* (1965), *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965), *Madrid* (1966), *Viaje a USA* (1967), *Barcelona* (1970), *La Mancha en el corazón y en los ojos* (1971), *Nuevo viaje a la Alcarria* (1986) y *Galicia* (1990).

¹² *Viaje a la Alcarria*. Literatura Contemporánea, nº 49. Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 23.

¹³ *Viaje al Pirineo de Lérida*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976, p. 77. .

¹⁴ *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés. Barcelona, 1989, p. 176.

¹⁵ *Primer viaje andaluz*. Op. Cit. p. 318.

Estas citas tienen algo en común: el personaje reconoce no saber cantar, idea que volverá a figurar en otras referencias personales.

Cantar para entretenerse es muy normal, hacerlo para ganarse un plato de comida no lo es tanto. Sin embargo, parece que nuestro escritor se vio en esta circunstancia en su viaje *Del Miño al Bidasoa*:

“Como es sábado y día de yantar de balde en muchas casas nobles que hacen la caridad, el vagabundo, puesto en la cola de la hartura, saca la panza de mal año cantando unas coplejas que aprendió de niño y que, por más tiempos que sobre ellas pasaran, jamás habrían de envejecer ni ajarse; que la hierba es siempre joven –y el cantar–, porque su muerte no deja huella en el amargor de la memoria.

- ¿Quieren que cante otra?

- Si no le es molestia y un patacón le vale...

- Ya lo creo que me vale, señora, y aun sin él le habría de cantar una cantata que sé y que habla de dos amadores que tanto se amaban que hubieron de morir de parálisis.”

Hemos de entender “cantata” en el sentido de romance, pero la idea más importante es otra: ¿Quién esperaba encontrar a Cela cantando y haciéndolo para comer?

En este mismo libro, retrato de un paisaje enmarcado por dos importantes ríos, el gallego vuelve a recordarnos que canta, aunque ahora en compañía de un tal Dupont, vendedor de molinillos de papel; ambos, “por entretenerse, cantan el carrasclás¹⁶ por la parte del estribillo, por aquello de ‘qué bonita serenata’”.

En *Judíos, moros y cristianos*, Cela se desdice en lo que respecta a sus destrezas instrumentales. En el parador de San Antonio, en Villafranca de la Sierra,

– “a cambio de tocar la flauta, le dan aceite para mojar, pan con qué hacerlo, y vino para beber. ¿Sabe más piezas?

– Sí, señora, también sé *Ondiñas veñen*¹⁷.”

Desde el episodio de Mallorca lo presumíamos, pero no está demás que el novelista lo confiese.

¹⁶ Canción popular española, la letra de cuyas coplas varía desde el villancico hasta la de carácter bélico entonada durante la Guerra Civil. Parte del estribillo es lo que recuerda Cela.

¹⁷ Se trata del estribillo de la canción popular gallega conocida como *A rianxeira* (*La riancheira*). *Judíos, moros y cristianos*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas. Vol. VI. Barcelona, 1989, p. 68.

Otro aspecto a considerar en este asunto de la preparación musical de Camilo José es su afición y el conocimiento del mundo sonoro. En su parcial autobiografía, escribe: “No me llamaba la atención la música y parte de la que escuchaba en mi casa –ópera italiana y zarzuelas– me daban un asco horrible. Con el *Vals de las velas*, me ponía sentimental y lloraba.”¹⁸

Sí parece que gustaba de la música más popular. En el capítulo XII del *Nuevo viaje a la Alcarria*, escribe:

“El viajero, al llegar a Tendilla, se encuentra con que lo recibe la rondalla, lo menos veinte o veinticinco ejecutantes rascando con entusiasmo y buena disposición en sus instrumentos de pulso y púa.

- ¿Le gusta a usted la música de rasquen?

- ¡Huy, la que más!

- Ya nos lo figurábamos, por eso hemos salido a saludarle tocando unas piezas.

- Hombre, ¡muy agradecido! Siempre es agradable ver que le aciertan a uno con las aficiones.”

Insiste Cela en su desconocimiento, aunque esta cita de *Viaje al Pirineo de Lérida* le desmienta:

“El viajero no es hombre de buen oído ni tampoco muy aficionado a las misteriosas y delicadas artes de la música. Sin embargo, el viajero observa –aun desde su ignorancia– que los músicos de La Guingueta tienen un desmedido apego al compás de tres por cuatro: a los vales, y a las sambas con ritmo de vals, y los boleros con ritmo de vals, y los tangos con ritmo de vals, y los pasodobles con ritmo de vals, etc. Lo que mejor tocan son el pasodoble *Islas Canarias* y aquel otro (el viajero no recuerda el título) cuya letra asegura que la española, cuando besa, es que besa de verdad, porque a ninguna le interesa besar por frivolidad.”¹⁹

Algo más adelante en este libro encontramos una referencia a la flauta. El viajero, cerca de Bossost camina “despacio y silbandillo”, y responde a una mujer de Ginzo de Limina a la que encuentra cuidando vacas:

“- ¿Toca usted la flauta?

- No, señora, y bien que lo siento.”

¹⁸ *La rosa*, Espasa Calpe. 2ª edición. Madrid, 2001, p. 177.

¹⁹ *Islas Canarias* es una famosa obra del compositor José María Tarridas (1903-1992). En cuanto a la otra obra se trata de *El beso*, número musical de la revista *La estrella de Egipto*, escrita por Adrián Ortega (1908-2008), con música de Fernando Moraleda (1911-1985). *Viaje al Pirineo de Lérida*. Op, cit., p. 97.

Lo que sí parece claro es que las obras de Wagner no le agradaban. En *Judíos, moros y cristianos*, puede leerse: "Al vagabundo le azara el boato de la liturgia; tampoco le agradan las óperas de Wagner".²⁰ Y en *Viaje al Pirineo de Lérida* se confiesa "poco wagneriano". Esta escasa afición no presupone, sin embargo, desconocimiento de la obra del compositor alemán, pero resulta mucho más sorprendente esta otra cita en el *Primer viaje andaluz*: "desde un balcón entreabierto caen sobre las baldosas de la calle –unas baldosas en las que se podrían asar chuletas– las delicadas notas de la *Petite suite pour piano*, de Debussy".²¹ No es ésta, una obra que podamos calificar de muy popular entre el amplísimo repertorio de la llamada "música clásica"; precisamente por eso nos llama la atención que Cela la encuentre y la reconozca.²²

Cela debía tener interés por el flamenco. Es la conclusión más lógica después de leer las ¡24 páginas! que le dedica en *Primer viaje andaluz*. En este libro, el escritor gallego recuerda a los más grandes cantaores clásicos del género y ofrece personales definiciones de la mayoría de los palos flamencos: alboreás, alegrías, bulerías, cantes de Levante, cantos de trilla, cañas, caracoles, cartageneras, debblas, fandangos y fandanguillos, granaínas, jaberas, malagueñas, marianas, martinetes, mineras, murcianas, nanas, peteneras, polos, rondeñas, saetas, serranas, sevillanas, siguiiriyas, soleás, tangos, tonás, trilleras y verdiales. Añade, incluso una excelente definición: "El cante flamenco es un mar sin orillas, un mar que limita, a un lado, con el cante jondo; al otro, con el cante campero y popular; por abajo, con el cante que nadie sabe poner en su sitio, y por arriba –a ver si nos entendemos– con Dios Nuestro Señor."²³

El oratorio María Sabina

En un estudio dedicado a comentar la presencia de la música en la producción literaria del Premio Nobel gallego, aunque voluntariamente restringida a las novelas, como ya se ha explicado, no hemos querido dejar sin referencia la única obra que Cela escribió para el teatro musical.

Se trata de *María Sabina*, oratorio (Cela emplea el término "tragifonía", no existente en el *DRAE*) dividido en un pregón que se repite y cinco melopeas. El libreto está inspirado en la celebrada mujer de conocimiento mazateca llamada, precisamente María Sabina.²⁴ Fue una chamana mazateca, muy considerada por sus vecinos, concedora

²⁰ Op. Cit. p. 440.

²¹ Sencilla obra para piano a cuatro manos escrita entre 1886 y 1889 y estrenada este último año por Jacques Durand y el propio Debussy. Consta de los siguientes cuatro tiempos: En bateu, Cortège, Menuet, y Ballet. *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés, Barcelona, 1989. p. 73,

²² Según el libro, es en el pueblo de toledano de Ocaña.

²³ *Primer viaje andaluz*. Op. cit., p. 253.

²⁴ Su nombre era María Sabina Magdalena García (Huatla de Jiménez, cerca de Oaxaca, México, 1898 – 1985).

de la medicina tradicional de su tierra y experta en el manojo de hongos alucinógenos, entre ellos el teonanacatl (también conocido por “hongo sagrado”, “carne de Dios” o “carne del diablo”). Sus habilidades sanadoras despertaron el interés de algunos estudiosos.

María Sabina, obra trágica que narra la ejecución en la horca de la protagonista, emplea un lenguaje surrealista y onírico, planteado en forma de letanías. Está escrita para una narradora, la propia María Sabina, tres personajes casi circunstanciales (un pregonero, un alguacil y un verdugo) y coro.

La primera edición de esta obra fue publicada en la revista *Papeles de Son Armadans*, en diciembre de 1967. Se estrenó, con música de Leonardo Balada, en el Carnegie Hall, de Nueva York, el 17 de abril de 1970, bajo los auspicios de la Hispanic Society of América, teniendo como protagonista a María Soledad Romero. Un mes más tarde, el Teatro de la Zarzuela de Madrid recibía con manifiesta hostilidad de crítica y público esta obra.

Camilo José Cela Conde, en *Cela mi padre*²⁵, dice haber asistido a lo largo de su vida a algunos de los momentos de triunfo de su padre, entre ellos, “el pateo de *María Sabina* en el Teatro de la Zarzuela.” Más adelante²⁶, hablando de los extraños modos que seguía Cela para escribir sus obras (siempre con pluma, en verdadero recogimiento, y con multitud de correcciones, añadidos, tachaduras...) añade: “El poema sinfónico²⁷ *María Sabina*, por ejemplo, lo escribió Camilo José Cela de pie, apoyado sobre el atril de una columna de su casa de La Bonanova; el divieso heredado del navajazo que recibió en Casablanca en sus años mozos, de una ebullición recurrente, convertía en un suplicio el mero hecho de sentarse”.

En esta misma biografía existe prácticamente un capítulo dedicado a comentar el estreno madrileño de la obra del que copiamos:

“en el estreno español del jueves día veintiocho de mayo del mismo año, en el madrileño Teatro de la Zarzuela, las cosas transcurrieron de forma levemente distinta [al estreno neoyorkino].

La sala estaba también llena, pero el respetable público se tomó muy a mal la ópera, que estaba muy lejos, desde luego, de *La bohème*. Las señoras de traje largo, los caballeros de esmoquin y algún otro jovencito de bufanda y abrigo²⁸ patearon a rabiar, interrumpiendo la función, mientras mi padre, siempre cor-

²⁵ Op. cit., p. 49.

²⁶ Op. cit. p, 145.

²⁷ Ignoramos por qué lo llama “poema sinfónico”.

²⁸ Esta descripción de la vestimenta resulta un poco tópica; en Madrid y a finales de mayo, es más que probable que no haga falta abrigo, mucho menos bufanda.

tés se ponía de pie en la platea más cercana al escenario y, sonriente, saludaba con grandes reverencias. La gente, al ver su reacción redoblaban los pateos y los rugidos. Recuerdo en especial el de una de las señoras que gritaba sofocada de ira pero sin apear el tratamiento: “¡Más respeto, señor Cela!”. Mi padre continuó levantado, imperturbable y saludando con la mano, hasta que el pateo murió por agotamiento.”

Los diarios, al reseñar el estreno madrileño de *María Sabina*, hablaron de “división de opiniones”. Se conoce que ya entonces el nombre de Camilo José Cela imponía demasiado como para referirse pura y simplemente al pateo. Algún crítico, como el del diario *Madrid*, vinculado, según es sabido, al Opus Dei, se atrevió a indicar tímidamente lo siguiente: “No fue, a nuestro juicio, un acierto la selección de obras españolas para este VII Festival de Ópera madrileño”. Hubo también una voz claramente hostil: la del cronista del *ABC*, que se permitió ironizar sobre el texto de la ópera.²⁹ CJC envió de inmediato al diario una respuesta que reproduzco textualmente en la medida que representa un hecho insólito. Creo haber advertido antes que el escritor jamás responde a las críticas; he aquí la excepción:

Señor director de ABC:

Me refiero a la reseña que el crítico musical suplente de ABC hace de mi tragifonía “María Sabina” en el número de hoy de tu periódico. Nada he de objetar, claro es, a su juicio por dos razones: una substantiva –el respeto que profeso a la crítica, al margen de suplencias, calidades o intenciones –y adjetiva la otra– el principio, al que me debo, de no contestar jamás a nada que pueda referirse a mi labor profesional.

Sin embargo, no quisiera silenciar algo que, por serme ajeno, no debo dejar sin réplica. Vuestro crítico musical suplente asegura que en mi texto “previamente había entrado implacable la censura”. Es falso. La censura no tachó una sola línea de mi poema, como puedes ver en el ejemplar que te envío adjunto. Los cortes, en función del acoplamiento del texto a la partitura y de la partitura al texto, los decidimos Leonardo Balada y yo después de haber pasado todos los trámites administrativos, por nuestra propia y exclusiva conveniencia y sin intervención –que no hubiéramos admitido– de la censura ni de nadie. Porque te sé amigo de la verdad me permito enviarte estas breves palabras, que dejan las cosas en su sitio.”

La obra está dedicada “A los niños que fuman flores de magnolio con fundada esperanza”.

²⁹ La crónica iba firmada por Leopoldo Hontañón (“VII Festival de la Ópera. “La púrpura de la rosa”, de Torrejón y Velasco y “María Sabina”, de Leonardo Balada”). Se publicó el 30-5-1970 y vertía duras críticas tanto sobre el texto como sobre la música.

Análisis de las voces musicales

Vista la extensa nómina de palabras y frases relacionadas con la música en el corpus novelístico del escritor gallego, hemos considerado interesante agruparlas en varios apartados que den una idea global de la utilización por Cela de estos términos. Tales apartados y el número³⁰ de sus referencias son los siguientes: Acciones musicales y sus efectos (41 referencias), formas musicales (108), instrumentos (145), lugares donde se hace música (70), la naturaleza (74), obras (199), personas, personajes y conjuntos (32 reales y 572 ficticios), profesionales o asimilados (79), refranes, frases hechas y coloquiales (51), técnica musical en general (24), y varios (17).

Sólo referenciamos los términos propiamente musicales o aquellos otros que pudiendo ser otra cosa, están utilizados como musicales o con evidentes referencias al arte de los sonidos.

En esos apartados nos limitamos a la sola reseña de los personajes, instrumentos, formas, etc. musicales mencionados por Cela. La explicación más completa y pormenorizada de cada uno la ofrecemos en el capítulo que hemos llamado Catálogo de Términos Musicales.

La cita de las variadas referencias no es exhaustiva; puede faltar alguna que no consideramos representativa o que, simplemente, ha quedado trasapelada.

Acciones musicales

En este primer apartado del capítulo que dedicamos al análisis de los términos musicales escritos por Cela en sus novelas, incluimos los que más relación directa tienen con la música: cantar, bailar, silbar y tocar. Añadiremos algunos otros, de menor importancia, pero también presentes en el atractivo corpus novelístico de nuestro Premio Nobel.

En todas las novelas de Cela encontramos, con mayor o menor presencia, las acciones a que nos referimos. Sólo son excepción "silbar", que no aparece en *La cruz de San Andrés*, y "bailar" y "tocar", no encontradas en *La familia de Pascual Duarte*.

Bailar es actividad frecuente entre los personajes de las novelas celianas. Son numerosos los que lo hacen, en lugares diferentes y con distinta habilidad, desde el verdadero profesional, caso de Tobías Pandorado, "bailón de oficio" o Cesarín Catarroja Trainera

³⁰ Las cantidades expresadas pueden variar ligeramente en algún caso, en función de cómo se hagan los recuentos. Esta posibles oscilaciones no tienen, a nuestro juicio, relevancia alguna.

quien “suele quedar finalista en los concursos de chotis”, hasta el torpe y patoso Claudio, que confiesa: “yo no bailo más que el pasodoble”, los tres, personajes de *Tobogán de hambrientos*.

Con excepción de Fred Astaire (TDH), todos los que bailan son personajes de ficción, la mayoría identificados con nombre y apellidos. Sin embargo, no faltan nombres genéricos (maricones, ahorcados, condenados a muerte, marineros ...) e incluso entes como las ánimas de la Santa Compañía, e incluso, la propia muerte, ambas citadas en *Madera de boj*.

Todos estos individuos y personajes bailan una considerable variedad de danzas, tanto de origen folclórico o campesino (joropo, muñeira, corrido...) como de extracción urbana más moderna (foxtrot, one-step, cancán, tango, rock-and-roll...), sin faltar, claro está, las formas de origen salonesco e incluso aristocrático (vals, rigodón, chotis, pasodoble...). No faltan, además, referencias de tipo genérico: el “suelto”, lo “agarrao”, lo “moderno” y hasta “música de jazz”.

Hemos de reseñar, también, la presencia del término bailar con significado no musical, concretamente con el de robar (“nos han bailado a la niña”), en *La catira*.

Danzar es, en el lenguaje cotidiano, vocablo equivalente a “bailar”. En la novelística de Cela aparece en *Pabellón de reposo* y *La cruz de San Andrés*.

Se indican en *Tobogán de hambrientos*, unos muy curiosos modos de bailar practicados por solteras y por casadas: “poético, epiléptico, suplicante, cachondo, peguntoso, dominador, gimnástico, distante, abolerado, amoroso–palpanucas y amoroso–respiratorio; con frecuencia, estos módulos ideales no se dan puros, sino que se presentan mezclados y entreverados.”

Cantar. En las novelas de Cela son muchos los personajes que cantan. Se contabilizan unos 120, de los cuales sólo dos son reales: Paul McCartney (EADP) y La Goya (SC36). El resto son personajes literarios entre los que no faltan los genéricos: católicos, ciegos, cómicos, criadas, curas, enterradores, jardinero, la multitud, niños de un coro, trovadores, un borracho, un misionero, un niño, una tiple... Están presentes también seres fantásticos a los que Cela atribuye la posibilidad de cantar: alma en pena, esposas del Cordero, masa coral de mendigos, muertos, sirenas... e incluso existen referencias canoras a cosas inanimadas como las ruedas y el eje de un carro.

Por supuesto figuran cantando distintas aves: calandria, canario, jilguero, loro, mirlo, ruiseñor, verderol...; aves propias de Venezuela, exóticas para nosotros: capiscol, guacaba, quirirí, picoeplata, soisola, tautaco, tecolote, turpial, y algunas de escaso vuelo,

como el gallo o el pollo. Están también presentes otros animales que en la realidad no cantan, como el caimán, la libélula o el dragón, pero que les hace cantar la fantasía del novelista. Hay referencia a esta acción en las olas. No falta incluso, la sorprendente afirmación de que algunas plantas, los crisantemos o los cardos cantan.

La variedad de lo que se canta es bastante amplia y abarca obras concretas, identificadas por su título o mediante la inclusión de alguna parte de su texto. También se citan de forma genérica.

Entre las primeras podemos recordar: *Rattling rakes nature makes* y *La Pensilvania* (las dos en CVA); *Ave María*, de Gounod, *La Carmañola*, *Desde Santurce a Bilbao*, *San Francisco sobre las olas*, *Y si no se le quitan bailando los colores a la tabernera*, *La donna è mobile*, *La Madelón* y *Gaudeamus igitur* (EADP); *Madama Butterfly* (LCA); *Muera el amor* y *Lo siento* (LCDSA); *La Marsellesa* (SC36); *La del manojo de rosas*, *Katiuska*, *Don Manolito*, *Los gavilanes*, *La canción del olvido*, *La montería* y *Luisa Fernanda* (TDH).

En cuanto a las formas citadas por su nombre común encontramos “canciones” y “coplas”, en general, y canciones de temática más concreta según señalan sus apellidos: de amor, de moda, de soldados, desafinadas, galesas, italianas, marinas, obscenas, prostibularias, revolucionarias o un específico “canto de las rameras huérfanas”, registrado en *Oficio de tinieblas* 5.

Otro grupo lo constituyen las canciones de inspiración u origen folclórico: barcarola, canta, cantar, corrido, fado, habanera, joropo, jota, parranda, rianxeira y tarantela; o lo que podemos llamar formas urbanas: balada, canción de moda, cuplé, charlestón, pasodoble, romance, romanza y tango.

No faltan referencias a la ópera, a la zarzuela y al flamenco, tanto de manera genérica como en dos de sus especialidades: seguidillas y caracoles.

Sorprende, por último, la presencia del canto fúnebre del gorigori, de dos temas de título extraño: “la loa de los sacrificados” y “la balada de las mil sorpresas”, y aún más la cita de un ciego cantando “los cuarenta iguales” (LC) y la del sobrino de Ángela López Moncada capaz de cantar “todas las capitales de Europa” (LCA).

Hemos separado del conjunto de referencias relacionadas con “cantar” tres expresiones muy concretas: cantar en rueda, cantar gregoriano y cantar misa.

Términos asimilable al que tratamos son: “canturrear”, acción que realiza Raimundo el de los Casandulfes (MPDM), unas mujeres no definidas (ODT5) y la protagonista de *Mrs. Caldwell*; “salmodiar” como un coro de voces blancas o los soldados del ejército

victorioso (ODT5) y “tararear”, actividad efectuada por los dos personajes ya citados que canturrean, además de un cubano que tararea un son y la multitud que tarareaba *La Marsellesa*.

Aunque no es cierto, y no faltarían ejemplos si los buscásemos, suele pensarse que el canto acompaña a la alegría; quizá por esa creencia resulta extraño que encontremos el canto en el lugar, no alegre precisamente, que se describe en *Pabellón de reposo*. Otro efecto del canto lo encontramos en *La familia de Pascual Duarte*, en el que leemos que las perdices se espantan “al canto del caminante”.

Silbar es, junto a cantar, la acción musical más frecuentemente citada. Y como en el canto, tanto silban las personas como los animales, especialmente los pájaros. Entre las primeras podemos citar: Amo de Lázaro, Ángel jovencito, Blas, Catuxa Bainte, Ebumgala, El Estirao, Eliacim, Eudosiso, Evaristo, Floro Cedeira, Gerard Ospino, Gus Coral Kendall, Ivon hormisdas, Ladislao Tercius, Leprosos, Libélula, Martín, Martín Marco, Niño, Pascual Duarte, Raimundo el de los Casandulfes, Raimundo Lulio, Ricardiño, Sandalio Cabezuela Guadalén, Santiago, Sebastián, Tío Cleto, un hombre y unas viudas.

Entre las aves, Cela escribe que silban: Arrendajo, búho real, cuervo, lechuza, pájaros, picoeplata, quelele y turpial. Y los dos mirlos citados con nombres de persona Moncho (MPDM) y Tabeirón (EADP).

Silban, además, otros animales y cosas: Aguas del río, caracola de nácar, clarines del aire, el tren de la muerte, escorzos, grillos, la respiración, rubetas, sapos, un raro animal y zarzas.

Los silbadores ejecutan canciones, una copla, tangos argentinos y un número importante de temas musicales concretos citados por su título: *Corazón santo*, *Gallito*, *Himno de Riego*, *La bejarana*, *La Madelón*, *Ma petite Marianne*, *Marcha (o Himno) de Garibaldi*, *Oriamendi*. Hemos de resaltar, por último, que el mirlo Tabeirón silba la *Marcha Real* y un cuervo *La Marsellesa*.

Término equivalente a “silbar” es “chiflar” que también aparece en los escritos de Cela aquí estudiados, concretamente en *Oficio de tinieblas 5* y *El asesinato del perdedor*. El novelista gallego emplea también “asubiar”, equivalente gallego a “silbar” en *Madera de boj*.

Tocar es también actividad frecuentemente citada en el corpus novelístico de Cela. Lo que se toca son, como es natural, instrumentos musicales; entre ellos: acordeón, armónica, arpa, bajo eléctrico, corneta, flauta, furruco, guitarra, mandolina, piano, saxofón, trompeta, zanfona.

A estos instrumentos musicales hemos de añadir algún otro que “toca” por sí mismo, como la radio, o la esquila de un convento.

Verbos equivalentes a “tocar” son “tañer”, “pulsar”, “rascar”, “soplar” y, dependiendo de su uso, el término “sonar”.

Tañer y su efecto, tañido, los emplea Cela de forma muy poética y gráfica en *La catira*: “Por el cielo sonaba como una confusa melodía, como un gracioso y venenoso tañido de suavísima flauta.”; a Sniltza le gustaba “pulsar” el arpa, mientras que el ciego Clorindo tendrá que ganarse la vida “rascando” el cuatro.

Como es lógico, lo que se sopla son instrumentos de viento: fiscorno, corneta, gaita, saxofón. Aunque también se sopla el pasodoble (SC36) y la gente “escucha con respeto el soplido de los músicos” (SC36).

Sonar es acción equivalente a tocar, aunque no siempre se especifique el sujeto de la acción. Suena el esquilón de la parroquia (LFDPD), los músicos que encontró Lázaro (NAYDDLDT), el corazón (NAYDDLDT), un reloj (NAYDDLDT) y hasta los huesos de Alfonso cuando cayó desde un tercer piso (MDB). Carliños de Micaela (MDB) hizo sonar la bocina de un coche, aunque no sea ésta instrumento muy musical que digamos. Queda claro que en todos estos casos hay una persona detrás, pero otros sujetos son capaces de hacer sonar algo: el viento puede arrancar sonidos a una campana.

Nos queda una última cita: el día del Juicio sonarán las trompetas del fin del mundo (MDB), no sabemos si tocadas por alguien divino o humano, quizá suenen solas, porque en tal momento todo puede suceder.

Acciones también relacionadas con la música son “afinar” y “entonar”, esta última entendida como sinónimo de cantar: “la juventud entona canciones revolucionarias” (SC36). “Desafinar” es acción reprobable en un músico y en el caso del acordeonista Adelino Biendicho (CVA) arriesgada, pues el desafinar le costó una oreja. También encontramos “Desentonar”, tanto en su significado musical (LC), como en el que se refiere a no encajar en un entorno concreto (MCHCSH).

Otras acciones tienen que ver con las voces propias de ciertos animales, voces que en sí mismas tienen cierto aire onomatopéyico, como el “croar” de las ranas (NAYDDLDT), el “sisear” de la lechuza (NAYDDLDT), e incluso el “pitar” de la pavita (LCA). En este pequeño grupo podríamos incluir “zumbar”, pues en *La catira* el novelista lo asocia con una serpiente de cascabel.

Tres términos utiliza Cela relacionados con los sonidos repetitivos: **Repicar**; asociado a las campanas (MDB) y, en sentido figurado, llamar insistentemente (LCDSA), **tam-**

borilear, cuando mediante el uso de los dedos se imita la voz del tambor (PDR) o se describe el machacón sonido de la lluvia (MDB), y **repiquetear** con algún instrumento como la campanilla (MPDM) o un simple palito sobre diversas cosas (MDB).

Aflautar en sencillamente hacer la voz más aguda, pero es término asociado en muchas ocasiones con el afeminamiento. No olvida el literato gallego hacer referencia a la castración como causa de este cambio de timbre, tanto en casos accidentales como los que nacieron de la histórica y felizmente desaparecida práctica de la emasculación. Con ambas intenciones encontramos el término en diversas novelas de Cela: *La catira*, *Mazurca para dos muertos*, *Oficio de tinieblas 5* y *San Camilo 36*.

Palabra similar es **atiplar** (*La colmena*, *Madera de boj*, *Mazurca para dos muertos*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Oficio de tinieblas 5* y *Tobogán de hambrientos*). Nuestro novelista llega, incluso, a inventar un nuevo término, **amadamar**, claramente relacionado con la idea más negativa que subyace en algunos casos en la voz aflautar; dice el gallego que “los hombres con voz amadamada son muy criminales y peligrosos ... los hombres de voz amadamada son muy traidores y rastreros ...” (SC36).

Otras voces que hacen referencia a acciones musicales y no requieren explicación adicional son: “acompañar”, “componer”, “escuchar música”, “enseñar la solfa”, e incluso “acomparar”, en su significado de regularidad.

Formas musicales

Entendemos por forma cualquier estructura de las obras musicales, más o menos reglada y presentada con mayor o menor libertad. Estamos, en consecuencia, hablando de patrones a los que las composiciones musicales se adaptan en distinta medida, según los criterios de los creadores.

En todas las novelas del escritor gallego encontramos alguna referencia a estas formas musicales. Las más citadas son el vals, citado de manera genérica o con la referencia específica de “vals vienés” y aún con la americanizada de “valse”, en trece de las obras; el tango aparece en once; la canción y la polca, término especialmente genérico, se encuentra en ocho, el pasodoble en siete, la mazurca en seis y, por último, la marcha y el fox, escrito en esta forma, o como foxtrot o fox-trot se han referenciado en cinco novelas. No parece necesario comentar que hemos contabilizado las novelas en las que aparecen estos términos, no el número de veces que se citan. Obsérvese, además, que todas estas formas son de extracción popular y la mayoría bailables.

El recuento de las formas clásicas, citadas de manera genérica arroja estos resultados: Fantasía (SC36), fuga (ODT5), momento musical (LC), polonesa en general (ODT5) y

concretamente las de Chopin (MPDM, ODT5), sinfonía (ODT5, SC36), sonata (MPDM) y suite (SC36). A todas ellas, de naturaleza instrumental, debemos añadir la cantata, citada en MCHCSH.

Formas clásicas de danza son la gallarda (TDH), el minué (SC36) y la pavana (EADP, ODT5, TDH).

Aunque en sentido estricto no siempre la tengan, existen términos generales que, para nuestros propósitos, podemos considerar formas: cánticos (TDH), canto (LCA), himno (MPDM, SC36, ODT5), lamento (MCHCSH), melodía (CVA, LCA, MCHCSH, ODT5, PDR y TDH), y tonada (MCHCSH). El término canción, encuadrable en este grupo lo encontramos en CVA, EADP, LC, LCDSA, MCHCSH, MDB, NAYDDLDT y ODT5. A estas canciones, en general, podríamos añadir las que Cela "apellida", con intención de destacar su especificidad: canción de moda (LC), canción infantil (MDB), canción revolucionaria (SC36, ODT5), canciones de la frontera (CVA), canciones de soldados (ODT5), canciones galesas (MCHCSH), canciones italianas (TDH), canciones marineras (MCHCSH) y canciones prostibularias (ODT5).

El mundo del baile incluye el ballet (TDH) como ejemplo de danza clásica, y otros términos de origen popular: bailables (ODT5), baile de salón (TDH), baile español (CVA) y baile flamenco (TDH). A ellos añadiremos el vocablo danza de manera genérica (EADP, MDB, SC36 y TDH) y como danza de la muerte, danza macabra en MDB, MPDM y ODT5. Aunque en verdad es una enfermedad, técnicamente llamada corea, su nombre popular la relaciona con la música, nos referimos al baile de San Vito (CVA, MDB y ODT5).

Los espectáculos líricos que, aunque extraordinariamente variados, responden a grandes estructuras globales, no faltan en estas novelas. La ópera aparece en EADP, MDB y TDH, la comedia musical en ODT5, la revista en SC36, las variedades (Cela escribe varietés) en TDH y la zarzuela en EADP, LC y TDH. No faltan las referencias a pequeñas unidades musicales propias de estas grandes formas: aria (EADP, TDH), cavatina (TDH) y romanza (EADP, LC y TDH). Los títulos concretos de óperas o zarzuelas, los registramos en el apartado de las obras.

La música que podemos considerar religiosa tiene presencia a través de estas formas: gorigori (MDB), letanía (ODT5), melopeya (LCA), misa cantada (CVA, EADP y MPDM), salmodia (MPDM, ODT5), tedéum (EADP) y villancico (ODT5).

Las formas de origen popular son las de mayor presencia en la novelística del escritor gallego. Son más de cincuenta los ejemplos, a los que hemos de añadir denominaciones que identifican aires regionales, flamenco y folclore. Agrupar esta cincuentena larga de estructuras musicales puede hacerse de muy diversas maneras. Nosotros hemos

optado por una sin ninguna intención científica ni metodológica. Atendemos, eso sí, al contexto en que las cita Cela.³¹

Formas populares de carácter general son: el cantar (LCA, PDR y TDH), la copla (LCA, LFDPD, ODT5, SC36), la coplilla (LCA, SC36) y el cuplé (ODT5, SC36).

Formas españolas son: chotis (TDH), jota (LC, MDB, MPDM), muñeira (MDB), parranda (MDB), pasacalle (MPDM, ODT5, 249), pasodoble (EADP, MDB, MPDM, ODT5, SC36 y TDH), seguidillas (LFDPD) y zorzico (TDH).

Como formas flamencas encontramos: cante (TDH), caracoles (SC36), cartageneras (TDH), coplas flamencas (LC), fandangos de Huelva (SC36), flamenco, en general, (LC, SC36, TDH) y malagueñas (TDH).

Formas de origen europeo: cancán (MPDM), czarda (LC), charlestón (MPDM, MDB, SC36), galop (MPDM), java (MDB, MPDM), mazurca (CVA, EADP, MDB, MPDM, ODT5, TDH), polca (CVA, EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5, SC36, TDH), rigodón (MDB, ODT5), tarantela (LCDSA, MCHCSH), vals vienés (LC, MCHCSH, PDR, TDH), vals (CVA, EADP, LCA, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5, SC36, TDH), valse (LCA) y varsovia (EADP).

Formas de América Latina: aguinaldos (CVA), bambuco (LCA), canta (LCA), cha-cha-chá (EADP), corrido mejicano (MDB, CVA, LCA), galerón (LCA), guaracha (LCA), habanera (EADP, ODT5), joropo (LCA), rumba (LCA), samba (ODT5), son (LCA, MPDM), zambe (LCA) y zumba que zumba (LCA).

Formas originarias de América del Norte: blues (ODT5), fox, foxtrot o fox-trot (CVA, LC, MPDM, SC36, TDH), jazz (LCDSA), one step (CVA), rock-and-roll (TDH), slow-fox (SC36) y zambe (LCA).

Instrumentos

Son muchos los instrumentos musicales citados por Cela en sus novelas. A ellos hemos de añadir aparatos mecánicos y eléctricos que producen sonidos musicales y cosas diversas utilizadas como instrumentos. Incluimos también, referencias a partes de algunos instrumentos y grupos instrumentales.

³¹ Por ejemplo, cuando el novelista se refiere al bolero, lo hace a la "canción de ritmo lento, bailable, originaria de Cuba y muy popular en el Caribe, de compás de dos por cuatro y letras melancólicas", y no al "aire popular español, cantable y bailable en compás ternario y de movimiento majestuoso" (DRAE).

Antes de ocuparnos de cada uno de estos grupos, dejemos constancia de algunos detalles que sugiere Cela en relación con los instrumentos musicales.

Debemos pensar que Cela era consciente de que para hacer música no basta con la técnica, para tocar un instrumento correctamente hay que tener tranquilidad. Ádega lo dice claro: “no consigo tener paz en la cabeza, y así no hay quien toque bien ni el acordeón ni nada” (MPDM).

Por otra parte, el novelista asocia cualidades, sonidos y situaciones no musicales a ciertos instrumentos. El acordeón “es instrumento sentimental y sufre cuando se le lleva la contraria” (MPDM). O los hace presentes en situaciones que les son totalmente extrañas: los cuerpos de Andrés y Adela “suenan como dos arpas siniestras cuando se estrellan sobre la acera” (SC36).

A veces introduce datos técnicos específicos y muy concretos. En *Oficio de tinieblas 5*, escribe que el violonchelo está “afinado a la octava grande de la viola” (ODT5). Seguramente quiso decir “grave” porque el concepto “grande”, como su opuesto, no es aplicable a una octava: ¿es más grande un Do que otro Do?³²

No faltan historias extrañas y anormales en las que un instrumento es protagonista: “De casa de la Mediateta echaron una vez a un primo de Raimundo que es artillero de segunda en el regimiento 16 ligero, que queda mismo detrás, porque tiró un piano por el balcón, se pusieron de acuerdo cinco o seis artilleros amigos, uno era cabo, y tiraron el piano por el balcón, ¡qué bestias!, ¡menos mal que no pasaba nadie!” (MPDM).

No siempre el instrumento aparece en un ambiente musical: “Las otras putas aún pueden aguantar varios años los embates de los padres de familia barbudos y de los hijos de familia barbilampiños y también maricones y tañedores de laúd o fagot y clavicémbalo u ocarina, según las circunstancias” (EADP); “es más fácil tocar el laúd que la mujer desnuda” (ODT5); “entre la terronera, irritada y mortal, zumbó su atroz maraca la cascabel” (LCA); “las lluvias se abren sobre la tierra y por el cielo retumba la maraca áspera del invierno tropical” (LCA); “el mundo es una caja de resonancia y la piel de la tierra es como la badana del tambor, igual que el parche del tambor” (MPDM).

Es curioso que Cela referencie instrumentos porque no se sabe tocarlos: Farruquiño Quintáns no sabe tocar el acordeón (MDB); tampoco sabe hacerlo Benicia (MPDM), ni Vicent (MDB). El narrador de *Mazurca para dos muertos* confiesa: “no sé tocar ni el violín, ni la armónica, ni el salterio, ni el banjo, yo no sé tocar más que la gaita y para eso mal.”

³² Cabe la posibilidad de un error tipográfico en la edición que hemos utilizado y que aparezca “grande” en lugar de “grave”.

En algunos casos Cela incluye marcas comerciales: “La gramola que le regaló Raimundo el de los Gandulfes a nuestra prima es marca Odeón modelo Cadete” (MPDM); el instrumento de la señorita Ramona es de la “marca Cramer Beale and Co³³. y tiene dos candelabros de plata de adorno” (MPDM); en *San Camilo 36*, incluye Cela el anuncio de un aparato de radio marca “Crosley 1936 modelo Imperator” (SC36).³⁴

Con objeto de dar una idea global de la presencia de los instrumentos en las novelas de Cela, los hemos distribuido por grupos. Prescindimos de clasificaciones científicas, complejas y engorrosas para quienes no son expertos y nos decantamos por distribuirlos sólo por su manera de producir el sonido. De acuerdo con esta premisa, los grupos y sus elementos son los siguientes:

Instrumentos de cuerda: arpa (EADP, LC, LCA, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36, TDH), bajo eléctrico (EADP), bandolín (EADP, TDH), bandurria (EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, TDH), banjo (CVA, MDB, MPDM), cítara (ODT5, SC36), clavecín (ODT5, TDH), clavicémbalo (EADP), cuatro (LCA), guitarra (CVA, LCDSA, LDFPD, MCHCSH, MDB, ODT5, PDR, SC36), guitarrillo (LC), instrumentos de cuerda (LCA), instrumentos de pulso y púa (MDB), laúd (EADP, LC, MCHCSH, MPDM, ODT5), lira (MCHCSH, MDB, MPDM, ODT5), mandolina (LCA), piano (EADP, LC, LCA, LCDSA, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36, TDH), pianoforte (TDH), pianola (CVA, MPDM), salterio (MPDM), viola (ODT5), violín (CVA, LC, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, NDYDDLDT, ODT5, PDR), violonchelo (ODT5, PDR) y zanfoña (MDB, MPDM).

Instrumentos de viento: acordeón (CVA, EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, SC36, TDH), arístón (ODT5), armónica (CVA, MDB, MPDM, TDH), armonio (MPDM, ODT5), bocina (LC, MDB), bombardino (CVA, MPDM), caramillo (EADP, LCA, TDH), clarín (LCDSA, ODT5, SC36, TDH), clarinete (EADP), claxon (MDB, MCHCSH), cornamusa (EADP, ODT5), corneta (CVA, EADP, MCHCSH, NAYDDLDT, ODT5, SC36), cornetín (LC, SC36), corno inglés (CVA, ODT5), cuerno (MDB), expresivo (CVA, ODT5), fagot (CVA, EADP, LC, NAYDDLDT, ODT5), fiscorno (ODT5), flauta (CVA, EADP, LCA, LCDSA, MCHCSH, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, SC36), gaita (LC, MDB, MPDM, ODT5), harmonium (CVA), oboe (CVA, ODT5), ocarina (EADP, MPDM, ODT5), órgano (ODT5), pipiritaña (LCDSA), saxofón (CVA, EADP, MDB, MPDM, TDH), silbato (ODT5), trombón (CVA), trompa de caza (ODT5) y trompeta (CVA, EADP, LCDSA, MDB, ODT5, SC36, TDH).

Instrumentos de percusión: batería (EADP, MPDM), batintín (SC36), bombo (LCA, MPDM), cadena (MDB), campana (CVA, EADP, LC, LCA, LCDSA, LDFPD, MCHCSH, MDB,

³³ Empresa constructora de pianos y editora de música con sede en Londres, fundada en 1824 por el compositor Johann Baptist Cramer, asociado con Robert Addison y Thomas Frederick Beale.

³⁴ Crosley es una prestigiosa marca de aparatos de radio cuyos modelos actuales tienen la apariencia de los antiguos aunque, naturalmente, ofrecen la más moderna tecnología

MPDM, ODT5, SC36, TDH), campanil (LCA, NAYDDLDT), campanilla (LC, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR, SC36), candombe (LCA), carraca (ODT5), cascabel (MCHCSH, SC36), castañuelas (LFDPD, MPDM), cencerro (MDB, NAYDDLDT), choca (MDB), esquila (CVA, LC), esquilón (LCA, LFDPD), furruco (LCA), jazz-band (MPDM), maraca (LCA), marimba (SC36), pandereta (LFDPD), pandero (MDB, MPDM), platillos (MPDM), tambor (CVA, EADP, LCA, MPDM, NAYDDLDT, ODT5), tam-tam (SC36), timbal (MPDM), triángulo (MPDM) y zambomba (LCA, LCDSA).

Instrumentos mecánicos: aparatos que producen un sonido a partir de distintas fuentes: Caja de música (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH), fonógrafo (CVA, MDB, MPDM, TDH), gramófono (MCHCSH, MPDM, ODT5, SC36), gramola (MPDM), magnetófono (ODT5), radio (LC, LCA, MCHCSH, MDB, MPDM, SC36, TDH), radio de galena (MDB), tocadiscos (LCDSA) y vitrola (MPDM).

Conjuntos instrumentales: A Cebrisca (MDB), Agrupación Sinfónica Panamericana (LCA), banda municipal (EADP, SC36, TDH), banda (CVA, ODT5, SC36, TDH), coro (CVA, LCDSA, MDB), coro catedralicio murciano (TDH), coro de funcionarios (ODT5), coro de la catequesis (MPDM), coro de la parroquia (EADP), coro de voces blancas (ODT5), Doble sonido (LCDSA), El Ilota Sarnoso (EADP), Key's (LCDSA), Los Criollos de Nueva Segovia (LCA), Los Poetas del Ritmo (TDH), masa coral de mendigos (EADP), Orquesta (CVA, ODT5, SC36, TDH), Orquesta Atlántida (LCDSA), Orquesta de zingaros (PDR), Os Cachafellos (MDB), Sallyv's (LCDSA), Samar's (LCDSA), Sexteto de Unión Radio (SC36) y Unión Radio (SC36).

Cosas utilizadas como instrumentos: bacinilla (MPDM), batuta (ODT5, SC36), botella (MPDM), caracol marino (PDR), caracola marina (MPDM), carros, ejes y ruedas (MDB, MPDM), disco (MDB, SC36), fuente (MCHCSH, SC36), marco de ventana (MPDM), mesa (MPDM), orinal (SC36) y vaso (MPDM). En este grupo podríamos incluir la referencia a la marca de discos La Voz de su Amo (MDB).

Partes de un instrumento: arco de violín (NAYDDLDT), caja de resonancia (MDB), cejilla (ODT5), cuerda de violín (ODT5), sordina (TDH) y traste (ODT5).

Varios: elementos no identificables como instrumentos pero utilizados como tal: Instrumentos de música (ODT5), instrumentos raros (ODT5), pie (LCA) y teclado (TDH).

De las relaciones anteriores se pueden obtener los instrumentos más citados: Campana, en doce ocasiones; piano, diez citas; flauta, también en diez ocasiones; violín, nueve referencias; arpa, ocho veces; guitarra, también ocho citas; acordeón y trompeta, ambos en siete ocasiones, y con seis citas cada uno, campanilla y corneta. El resto de instrumentos aparece en cinco o menos ocasiones.

Por último y para no hacer reiterativo en exceso este análisis, digamos que en todas las novelas de Camilo José Cela se citan instrumentos musicales. Ordenadas de mayor a menor y excluidos la voz, los instrumentos mecánicos, las cosas y los grupos, salen estas cuentas.

Oficio de tinieblas 5 – 31 referencias: armonio, arpa, campana, campanilla, carraca, cítara, clarín, clavecín, cornamusa, corneta, corno inglés, expresivo, fagot, fiscorno, flauta, gaita, guitarra, laúd, lira, oboe, ocarina, órgano, piano, silbato, tambor, trompa de caza, trompeta, viola, violín y violonchelo.

Mazurca para dos muertos – 28 citas: acordeón, armónica, armonio, arpa, bandurria, banjo, batería, bombardino, bombo, campana, campanilla, castañuelas, flauta, gaita, jazz-band, laúd, lira, ocarina, pandero, piano, pianola, platillos, salterio, saxofón, tambor, timbal, triángulo y violín.

Cristo versus Arizona - 20 instrumentos: acordeón, armónica, banjo, bombardino, campana, corneta, corno inglés, esquila, expresivo, fagot, flauta, guitarra, harmonium, oboe, pianola, saxofón, tambor, trombón, trompeta y violín.

El asesinato del perdedor – 20 citas: acordeón, arpa, bajo eléctrico, bandolín, bandurria, batería, campana, caramillo, clarinete, clavicémbalo, cornamusa, corneta, fagot, flauta, laúd, ocarina, piano, saxofón, tambor y trompeta.

Madera de boj – 17 referencias: acordeón, armónica, campana, campanilla, cencerro, cuerno, choca, flauta, gaita, guitarra, lira, pandero, piano, saxofón, trompeta, violín y zanfoña.

La catira – 14 citas: arpa, bombo, campana, campanil, candombe, caramillo, cuatro, esquilón, flauta, furruco, mandolina, maraca, piano y tambor.

San Camilo 36 – 14 instrumentos: acordeón, arpa, batintín, campana, cascabel, cítara, corneta, cornetín, flauta, guitarra, marimba, piano, tam-tam y trompeta.

Tobogán de hambrientos – 13 citas: acordeón, armónica, arpa, bandolín, bandurria, campana, caramillo, clarín, clavecín, piano, pianoforte, saxofón y trompeta.

La colmena – 11 referencias: arpa, campana, campanilla, cornetín, esquila, fagot, gaita, guitarrillo, laúd, piano y violín.

La cruz de San Andrés - 10 instrumentos: arpa, campana, clarín, flauta, guitarra, piano, pipiritaña, trompeta, violín y zambomba.

Mrs. Caldwell habla con su hijo – 10 referencias: acordeón, bandurria, campana, cascabel, corneta, flauta, guitarra, laúd, lira y violín.

Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes - 7 citas: campanil, campanilla, cencerro, corneta, fagot, flauta y violín.

Pabellón de reposo - 5 referencias: campanilla, guitarra, piano, violín y violonchelo.

La familia de Pascual Duarte - 4 citas: guitarra, campana, castañuelas y pandereta.

Por su cercanía con la campana, quizá deberíamos incluir en este apartado el resultado de su sonido, la “campanada”, que aparece en *La familia de Pascual Duarte*, aunque no como término “musical” sino en su significado de escándalo. De manera similar, traemos la referencia de “cencerrada”, que registramos en *Pascual Duarte* y en *Tobogán de hambrientos*.

Lugares donde se hace música

Son bastantes los citados por Cela donde se hace o se escucha música, como podemos comprobar en estas líneas.

Al aire libre encontramos sitios genéricos: un solar (LC) o las puertas de iglesias y tabernas (MCHCSH). Otros lugares corresponden a sitios geográficos gallegos: Cabo Vilán (MDB) parece el decorado de una ópera de Wagner; Centulo (MDB), donde silba la ría (MDB); la laguna de Antela (MPDM), donde se encuentran las campanas de Antioquía; Valverde (MDB) donde se escuchan campanas.

Sitios abiertos en Madrid son el Campo del Moro (SC36), donde canta un ruiseñor; el Jarama (SC36), río en cuyas orillas se puede bailar; los merenderos de la Bombilla (LC), donde también se baila; el Paseo de Rosales (SC36), donde ofrece sus conciertos la Banda Municipal.

A estos lugares hemos de añadir Navalcarnero (TDH), pueblo madrileño donde se presentó el Trío Los Poetas del Ritmo, y el lejano y exótico Malone (CVA), donde la tierra suena como un tambor.

Cela también recuerda locales donde se baila: Finisterre (LCDSA) y la Hípica, locales gallegos. Otros citados de manera genérica: cabaret (LCA, TDH) y el baile, en su acepción de lugar donde se baila (LCA, SC36, TDH). Se baila también en casas privadas: el ático en el que vive Pirula (LC), la casa de don Isaac (MPDM), las casas, en general, (MPDM), los garajes (TDH) y en las cocheras de los autobuses se canta (ODT5).

No falta la música en los cafés como el de Doña Rosa y el de María Cristina (ambos en LC), el de Los dos Leones (MPDM), el Café-cantante el Rubí (NAYDDLDT) y los “cafés con música”, citados de esta manera general en *La colmena*.

Los lupanares y sitios de mala fama también disponen de música: la casa de la Mediateta y la de la Parrocha, ambas en *Mazurca para dos muertos*. Un lupanar, citado de manera genérica, lo encontramos en *Oficio de tinieblas 5*.

Cabarets y salas de fiesta son lugares apropiados para escuchar música. En la novelística de Cela aparecen varios en la capital de España: California (TDH), Conga (TDH), Dancing Cuba (SC36), Eden Concert (LFDPD), El Búho Rojo (SC36), Fourteen (SC36), Ideal Rosales (SC36), La Cigale Parisiën (SC36), Mackinlay's (LCDSA), Maigú Pigalle (SC36), Metropolitano (SC36), Pelikan Kursaal (SC36), Pompeya (SC36), Salón Conchita (TDH) y Stambul (SC36). Fuera de Madrid encontramos el Hotel Embajador, en La Coruña (LCDSA), el Bombón de Oro en Alcázar de San Juan (TDH), y fuera del país, Baton Rouge, local citado en *Cristo versus Arizona*. No falta en este apartado la mención de tipo general a una Discothèque (MDB).

Dos locales en los que se canta flamenco son citados por Cela: la Taberna de Torremejía (LFDPD) y un tablao (TDH).

Por último, no falta la referencia a teatros dedicados a la música: el Palacio de la Música (LC), el Teatro Maravillas (SC36) y el Teatro de la Zarzuela, de Madrid (SC36)

La naturaleza

No descubrimos nada al afirmar que en nuestro entorno ambiental, en la naturaleza, hay música o, si se quiere ser más genérico, sonidos de todo tipo, algunos hasta musicales. Como es natural, estas manifestaciones sonoras están presentes en la novelística de Cela.

Como en apartados anteriores las resumimos y ofrecemos agrupadas. Comenzamos por la cita de elementos de muy distinta clase: el aire (LCA), el viento (MPDM), el mar (MDB), las olas (PDR), el río Bermún (MPDM), un “raro animal” (MDB), y hasta el cardo (PDR) y las zarzas (MPDM).

Otro grupo lo hemos constituido con los animales domésticos, aunque solo tiene un par de representantes: bueyes (CVA) y un can (LCA).

En contraposición, el conjunto de animales salvajes es más numeroso y variado: Caimán domado (CVA), comadreja o donosiña, su nombre en gallego (MPDM), chacal

(ODT5), escorzo (NAYDDLDT), nécora (MDB), rana (MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR), raposa (MPDM), rubeta (NAYDDLDT), sapo (NAYDDLDT) y serpiente (EADP).

No faltan los insectos de los tipos más comunes: cigarra (LC, PDR, SC36), grillo (NAYDDLDT, ODT5, SC36, TDH), gusano (ODT5), ladilla (SC36) y libélula (MCHCSH).

El grupo más numeroso es, como cabe esperar, el de las aves, tanto cuando cantan por sí mismas como cuando son imitadas. En primer lugar Cela las cita en general, tanto como aves (LFDPD), y uno de sus diminutivos, avecica (LCA), como con el nombre común de aves canoras (ODT5), pájaros (LCA, MCHCSH, ODT5), pajaritos silvestres (CVA), pajarito solitario (LCA), y un extraño conjunto en *Oficio de tinieblas 5*, al que repetidas veces llama "pájaros muertos".

Aves cercanas a nuestro entorno geográfico son: alcaraván (ODT5), arrendajo (LCA), búho (CVA, MDB, ODT5), calandria (EADP, ODT5), canario (SC36), cuclillo (NAYDDLDT, ODT5), cuervo (MDB, MPDM), gallina (ODT5), gallo (LFDPD, MDB, ODT5), golondrina (ODT5), gorrión (ODT5), jilguero o su equivalente en gallego, xílgaro (LCDSA, LFDPD, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36), lechuza (LFDPD, MPDM, NAYDDLDT, SC36, TDH), mirlo (EADP, MCHCSH, MDB, MPDM, NAYDDLDT, ODT5, PDR, SC36), pájaro carpintero (LCA), pollo capón (CVA), ruiseñor y reiseñor, en gallego (EADP, MDB, MPDM, ODT5, PDR, SC36, TDH) y verderol (ODT5, SC36).

Hemos de añadir un grupo importante de aves exóticas: ave del paraíso (MDB), loro (CVA), un para nosotros desconocido "mosquitero musical" (EADP), y hasta nueve pájaros propios de Venezuela, capiscol, guacaba, güirirí, pavita, peraulata, pico-e-plata, soisola, tautaco y turpial, que son citados en *La catira*.

Hablando de aves, no deja Cela de recordarnos, con palabras, el típico sonido de la voz de media docena de ellos. Estas aves y sus onomatopeyas son: calandria, EADP ("pitiur, pir, pir, pitiur, pir, pir"), güirirí, LCA ("güi-ri-ri!"), mirlo, EADP ("sriie, sriie"), mosquitero musical, EADP ("dididi, duí, duí, o, deá, deá, deá"), ruiseñor, EADP ("choqui-choqui-choqui" y "pin-pin-pin") y tautaco, LCA ("tau-tac, tau, tac").

Entre todos estos animales, los que aparecen en mayor número de novelas son: mirlo, ocho ocasiones; jilguero y ruiseñor, siete; y rana, grillo y lechuza, cuatro veces.

Por último, dos curiosidades: la idea de relacionar el canto de un ave con la muerte de un hombre, aparece en *La catira*, novela donde el ave es una pavita, y en *Oficio de tinieblas 5*, en la que el ave anunciadora de la tragedia es un búho. La segunda curiosidad es que hay animales, aves concretamente que tienen nombre: Moncho (cuervo, MPDM) - Tabeiron (mirlo, EADP) - Chirlirenciño (mirlo, MDB).

Obras musicales

Hay en el corpus novelístico de Cela un número importante de obras musicales citadas tanto de manera genérica como por su título concreto. Es posible agruparlas de muy diversas formas aunque no siempre resulte sencillo; en ocasiones nos traiciona la terminología: música popular es *A rianxeira*, también lo es *Mi jaca*, pero a esta última todo el mundo hispano la pondría como “copla”, nombre, por otra parte, aplicable a gran variedad de composiciones y no sólo a un tipo determinado de canciones españolas.

De todos modos y sólo con el ánimo de ofrecer una idea general de las obras citadas las recogemos en las siguientes líneas.

En primer lugar comenzaremos por recordar aquellas obras relacionadas de manera genérica. Todas son canciones aunque Cela las califica: canciones armoniosas (LCDSA), canción de moda (LC), canción que canta Nicolás (NAYDDLDT), canción revolucionaria (SC36), canciones de la frontera (CVA), canciones de soldados (ODT5), canciones galesas (MCHCSH), canciones italianas (TDH), canciones marineras (MCHCSH), una canción (EADP, MCHCSH, NAYDDLDT) y una canción infantil (MDB).

El mundo de la ópera también está representado. Predominan las wagnerianas: *El anillo del nibelungo* (ODT5), *El holandés errante* (ODT5), *El ocaso de los dioses* (MDB, ODT5), *El oro del Rin* (ODT5), *La walkiria* (ODT5), *Parsifal* (MDB), *Rienzi, el último tribuno* (ODT5), *Tanhäuser* (MDB, ODT5) y una “ópera de Wagner”, sin especificar (MDB). Otras obras del género son: *La traviata* (ODT5), *La bohème* (SC36), *La Dolores* (MPDM), “La donna è móbile”, fragmento perteneciente a *Rigoletto* (EADP, LC), *Madama Butterfly* (LCA) y *Nabucco* (MDB).

La opereta sólo aparece una vez, gracias a la cita de *La viuda alegre* (LC).

En cuanto a la zarzuela, encontramos: *Alma llanera* (LCA), *Bohemios* (LC), *Don Manolito* (TDH), *Doña Francisquita* (SC36), *Katuska* (SC36, TDH), *La bejarana* (LCA), *La boda de Luis Alonso* (MPDM), *La Calesera* (MPDM), *La canción del olvido* (TDH), *La del manojito de rosas* (LC, TDH), *La Dolorosa* (SC36), *La leyenda del beso* (MPDM), *La montería* (TDH), *La verbena de la Paloma* (LC, MDB), *Los Gavilanes* (TDH), *Los voluntarios* (MPDM), *Luisa Fernanda* (LC, TDH), y una zarzuela, inexistente para la que Cela sugiere ofrece el título de *Cuquita, pescadora de amor* (TDH). El género de la revista está representado por *El salto de cama*, *La chula tanguista*, *Las ansiosas* y *¡Que me la traigan!*, todas ellas referenciadas en SC36. A las zarzuelas y revistas podríamos añadir dos espectáculos titulados *Melodías de la Raza* y *Oriflomas de España*, citados en LC y TDH, respectivamente.

No falta, desde luego, la denominada música clásica, con referencias muy variadas: *Ave María*, de Gounod, (EADP, ODT5), *Cascanueces*, de Chaikovsky (LCDSA), *Claro de luna*,

de Beethoven (MPDM), *El conde de Salisbury*, de William Byrd (TDH), *La primavera* de Vivaldi (EADP), *Las patinadoras*, de Constant Lambert (MCHCSH, TDH), *Para Elisa*, de Beethoven (MPDM, ODT5), *Quinta sinfonía*, de Beethoven (SC36), *San Francisco sobre las olas*, de Liszt (EADP), la *Serenata*, de Schubert (ODT5, SC36), vales (LCDSA, ODT5) y polonesas de Chopin (MPDM, ODT5), sin especificar cuales, una inexistente *Sinfonía de la rosa de té*, de Vivaldi (EADP), y cinco vales de tipo vienés que podemos incluir en este grupo por su estructura sinfónica: *El Danubio azul* (EADP), *Voces de primavera* (MCHCSH) y *Leyenda de los bosques de Viena*, de Strauss, (MPDM), *Olas del Danubio*, de Ivanovici (MCHCSH) y *Vals de las olas*, de Juventino Rosas (MPDM).

Otros vales con menos pretensiones instrumentales son: *Gertrudis la patinadora*, *Los bosque de El Tirol*, *Pepita*, *Ramona*, *Vals de las horas* y *Vals de las velas*, todos citados en EADP. El *Vals de las horas* aparece también en LCDSA y el *Vals de las velas* en LCDSA y MPDM. Por último, dejemos constancia de *Almas gemelas* (LCA) y la cita de “vales ingleses” en LCDSA.

Himnos de carácter religiosos encontramos tres: *Corazón santo* (MDB, MPDM), *Gaudemus igitur* (EADP) y *Tantum ergo* (LC). Los de exaltación política o patriótica son los siguientes: *Cara al sol* (MPDM), *Hijos del pueblo* (SC36), *Himno de Riego* (EADP, MDB, MPDM, SC36), *La Madelón* (EADP, LC, MDB, MPDM, ODT5, SC36), *La Marsellesa* (LCA, MPDM, SC36), *Marcha de Garibaldi* (EADP) o *Himno de Garibaldi* (ODT5), *Marcha del Antiguo Reino de Galicia* (MDB), *Marcha Real* (EADP, MDB, MPDM), *Oriamendi* (MDPM), *Puente de los franceses* (ODT5), *Tierra a la tierra, polvo al polvo* (CVA). A ellos hemos de añadir las citas genéricas del himno alemán (LC), el filipino (SC36) y un para nosotros desconocido himno del Club de las Solteras (SC36).

La viudita del Conde de Oré (LC) y *La viudita del conde laurel* (ODT5), son canciones infantiles; a ellas podríamos añadirles la *Nana bávara* citada en EADP.

La frontera entre folclore y música popular es, en ocasiones, muy sutil y siempre fuente de controversias y discusiones entre los expertos. A nosotros, que sólo buscamos un acercamiento general a las citas musicales existentes en las novelas del Premio Nobel gallego, nos basta con agrupar las obras musicales de ambos tipos. De Argentina se referencian los siguientes tangos: *Buenos Aires la Reina del Plata* (SC36), *Cuesta abajo* (MPDM), *Flor de arrabal* (ODT5), *Flor maleva* (ODT5), *Floreillas primaverales* (ODT5), *La cumparsita* (LC), *Melodía de arrabal* (MPDM) y *Yira, yira* (MPDM, TDH). Colombia tiene en el bambuco una música propia; dos aparecen recordados por Cela en *La catira: El nido parisién* y *San Trifón*. Cuba está representada por tres canciones: la para nosotros desconocida *Como soy de Vuelta Abajo* (MPDM), y las dos popularísimas *Quizás, quizás, quizás* (TDH) y *El manisero* (ODT5). A ellas hay que añadir el son *Muévete, Irene* (MDB, MPDM).

De Francia recuerda Cela una muy conocida canción, *La vie en rose* (ODT5) y una polca: *París, París* (MPDM). México es recordado en *Cristo versus Arizona* por medio de varios corridos: *Don Pedrito Jaramillo*, *Doña Elena y el francés*, *El corrido de José Mosqueda*, *Gregorio Cortez*, *Kiansis I*, *La casada infiel*, *La pastora*, *La Pensilvania*, *La realidad*, *Los sediciosos*, *Mariquita va al altar* y *Rito García*. A ellos debemos añadir el vals *Los enemigos de México*. Portugal es referenciado de manera genérica, por sus fados (MDB), Puerto Rico por la canción *Piel canela* (LCA), y Venezuela por *Florentino y el diablo*, *El cambur* y *Galerón del beso* (LCA).

Como es natural, la música española está muy presente. Tenemos lo que podríamos llamar música publicitaria, identificada por esa *Copita de ojén* que se cita dos veces (MPDM, SC36). El mundo del folclore más vulgar lo representan *Y si no se le quitan bailando los colores a la tabernera* (EADP) y el machacante soniquete de *No me mates con tomate* (MPDM). Al folclore gallego pertenece *A rianxeira* (LCA); al montañés *Desde Santurce a Bilbao* (EADP), al catalán el villancico *Desembre congelat* (ODT5) y a un folclore, digamos más culto, podemos adjudicarle el *Romance de don Gaiferos* (MPDM).

El mundo de la copla, ampliamente entendido, está presente gracias a la cita de: *Eres diferente* (TDH), *Herencia gitana* (SC36), *Lo siento mi amor* (LCDSA), *Los campanilleros* (SC36), *María de la O* (SC36), *Mi jaca* (MPDM, SC36) y *Muera el amor* (LCDSA). Por último el popular pasodoble aparece en varias ocasiones con títulos señeros: *El gato montés* (SC36, TDH), *Gallito* (MDB, TDH), *Las provincias* (SC36), *Marcial eres el más grande* (MPDM, TDH), *Pasodoble de Casa Carmena* (SC36) y *Tarde de sol* (LCA).

Cuatro vales de corte popular, que no hemos podido situar geográficamente, son *Corazón que gime*, *Horas de pasión*, *Noche campestre* y *Virgencita*, todos en *La catira*.

Por último, un grupo de músicas que engrosan el socorrido grupo de “sin clasificar”: *Bernardino Chiricahua*, *Copla del muerto de hambre*, *Inspiración*, *Las solteras de Wymola* y *Rattling rakes nature makes* (CVA); *La Carmañola*, *La petite tonkinoise* y *Las solitarias huérfanas montenegrinas* (EADP); *Corazón que gime*, *Dominó*, *La ponchera de plata*, *Mango maduro*, y *Pigalle* (LCA); *Good night* y *La novia del calafate* (MCHCSH); *Balada de las mil sorpresas* (MDB); *Concierto de las esferas*, *Fanfinette*, *Ma petite Marianne* y *Mon amour* (MPDM); *Be careful it's my heart* y *Lingit culum meum* (ODT5); *Aleluya*, *Nanette* y *No, no* (SC36), y *¿Por qué tardas amor?* (TDH).

Personas, personajes y conjuntos

Impresiona la cantidad de nombres y apodosos que utiliza Cela en sus novelas. Son nombres sonoros, explícitos, casi de filiación y con absoluta apariencia de pertenecer a

personas reales. Sería muy curioso comprobar si alguno de ellos existe o existió en la realidad. Ignoramos, por otra parte, si se ha compilado un censo de todos los relacionados por Cela en sus novelas. Si no fuera así, ahí queda la idea; sería un trabajo largo, sin duda, pero curioso y que habría que hacer con detenimiento y paciencia.

Incluye el novelista algunos intérpretes profesionales porque, mejor o peor, se ganan la vida con la música. Es el caso de Macario y Soane, componentes del dúo que toca en el Café de doña Rosa, tocan el piano y el violín, respectivamente; el violinista al que echaron del Café de doña Rosa, por imposición de don José Rodríguez de Madrid; otro violinista es el melencólico que toca las *Czardas* de Monti; un niño que canta flamenco y se gana la vida yendo con sus coplas de bar en bar, Matildita, que “da cuando puede, alguna clase de piano”, todos ellos en *La colmena*.

El grupo más numeroso de intérpretes lo forman los aficionados que hacen música sin que ésta sea su profesión. Aunque alguno hay que siente la necesidad de crear, de componer, casi todos son lo que podríamos llamar ejecutantes. Es el caso de Jaime Arce que “cantaba por lo bajo algún que otro trozo de zarzuela”; María Angustias, que quiso dedicarse al cante, y Paco el Sardina, tocador de guitarra, los tres de *La colmena*.

En nuestro análisis consideramos inicialmente tres grandes grupos: personajes históricos, personajes con nombre concreto y aquellos que lo tienen genérico.

Si ordenamos las novelas por el número creciente de personajes históricos que, de una u otra forma se relacionan con la música, tenemos: *San Camilo*, 36 (13 personajes). *El asesinato del perdedor* (11), *Oficio de tinieblas* 5 (9), *La cruz de San Andrés y Tobogán de hambrientos* (8), *Mazurca para dos muertos* (6), *Madera de boj* (3), *La colmena* (2), y *La catira* (1). No aparece ninguno en *Cristo versus Arizona*, *La familia de Pascual Duarte*, *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* y *Pabellón de reposo*.

Entre los **personajes históricos** citados encontramos compositores de música popular y clásicos. Antonio Carrillo (LCA), Manuel Alejandro (LCDSA) y Pedro Elías Gutiérrez (LCA), pertenecen al primer grupo. Los clásicos son: Antonio Vivaldi (EADP), Charles Gounod (ODT5), Federico Chopin (EADP, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36, TDH), Franz Liszt (EADP), Franz Schubert (ODT5), Giacomo Puccini (ODT5, SC36), Giuseppe Verdi (ODT5), uno de los dos Johann Strauss (TDH), Ludwig van Beethoven (EADP, LCDSA, MPDM, ODT5, SC36), Peter Ilich Chaikovsky (LCDSA), Ricardo Wagner (MDB, ODT5), Vittorio Monti (LC), William Byrd (TDH) y Wolfgang A. Mozart (LCDSA). Hemos de añadir a Pablo Sorozábal citado en *San Camilo 36* en su doble actividad de compositor y director de la Banda Municipal de Madrid. Además y asociado con el mundo de la música clásica encontramos en *San Camilo 36* al prestigioso crítico Adolfo Salazar.

No faltan referencias a intérpretes, todos relacionados con el mundo de la música popular o con el de la revista y las variedades. Entre los primeros: Angelillo (SC36), Antonia Mercé "La Argentinita" (SC36), Antonio Chacón (TDH), Carlos Gardel (LCDSA, MPDM), Edith Piaf (MDB), Fred Astaire (TDH), Paul McCartney (EADP) y Raquel Meller (TDH). Los intérpretes más relacionados con el mundo del teatro, de la revista y de las variedades son: Alady (SC36), Amparito Sara (SC36), Bella Turquesa (SC36), Estrellita Castro (SC36), La Chelito (TDH), La Goya (SC36), Rocío Jurado (LCDSA), Tina de Jarqué (SC36) y Tórtola Valencia (LCDSA). Lily Pons, la famosa soprano, es recordada en *Mazurca para dos muertos*, pero no en calidad de cantante sino como intérprete cinematográfica.

Por último, Cela cita unos cuantos personajes históricos a los que relaciona con la música, aunque apenas tienen nada que ver con ella. Son estos: Adán y Eva (EADP), Caín y Abel (EADP), el Rey David (MPDM), Apolo y Mercurio (ODT5), Santa Icí, que hace referencia a Santa Lucía (MDB), Giuseppe Garibaldi (EADP), Rasputín (EADP) y Thomas Alva Edison (TDH).

Consideramos **personajes concretos** a aquellos de ficción que aparecen identificados por un nombre propio, con o sin apellidos o sobrenombres. Los transcribimos junto a la novela a que pertenecen.

En *Cristo versus Arizona*, son: Adelino Biendicho, Arturito Richard Stoneman, Bill Hiena Quijotoa, Cam Coyote Gonsales, Clarita Gavilán, Chabela Paradise, Chuchita Continental, Daniel, Douglas Roscommon, El narrador, El músico de la chupadera de San Mateo, Gerard Ospino, Gus Coral Kendall, Heriberto Espinosa, Hermana Clementina, Hermanas Torres, Jefferson, John Gibbon, Jovita, Luther, Margarito Benavides, Marinne, Martinita Bavispe, Pedro del Real, Pierre Duval, Sundance Kid, Ted y Ursulita.

En *El asesinato del perdedor*, Benjamín Collazos Martínez, Monje Barterot, La Abuelita, Fidel Barbaño Matueca, Cándido Maroñas Maroñas, Abraham el Lelilí, Ambrosio Bartolomé Arcenillas, Elsa, Mrs. Belushi, Norbert, Wences L. Wences, Petra Mandioca, Maggie, Nicolás Mengabril Artieda, Greta von Ratzel y Hans Schofschach.

En *La colmena*, Alfonso Seoane, Carmen de Oro, Dorita, Esperanza de Granada, Fidel Bustamante, Jaime Arce, José, José María, Julio García Morrazo, Leoncio Maestre, Marcario, Margarita, María Angustias, Martín Marco, Matildita, Novio de Margarita, Paco el sardina, Rosario Giralda y Saludable Fernández.

En *La catira*, Adelito Rosas, Catalina Borrego, Cecilia, Cleofa, Clorindo, Divino Pastor Manueles, Doctor Wohnsiedler, Evaristo, Feliciano Bujanda, Ferminito Vázquez, Filiberto Marqués, Gregorio Pérez, Helios López, Ildefonso Ramos, Jean Jacques, Job Chacín,

Juan Evangelista Pacheco, Manuel Colmenares, Marcelo Mendoza, María del Aire, Nueva de Lisímaco Cabudare, Publio Bujanda y Rafael Miquel López.

En *La cruz de San Andrés*, Apóstol de Obregón, Betty Boop, Esteban Rosende, Fabio Couto Martínez, José Luis Zabala, Julián, María Carlota, Miguel Negreira, Severino Fontenla y Smiltza.

En *La familia de Pascual Duarte*, El Estirao, Pascual Duarte, Santiago y Zacarías.

En *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, Eliacím, Eusebius W. Clownish, Fiorella dei Campi, Miriam, Mrs. Caldwell y Tom Dickinson.

En *Madera de boj*, Arthur Hicks, Botiflor do Peido Amarelo, Celso Tambura, Cura de Carnota, Elisabetiña de Casiana, Eudósio, Farruquiño Quintáns, Floro, Floro Cedeira, Guido Valtelini, Hermano Narciso, James E. Allen, Knut Skien, Liduvino Villadavil, Oliver Lovell, Pepiño Tasaraño, Petronilo, Polipia, Ricardiño, Rosalía a Tranqueira, Serafín, Spirto Santo Vilarelho, Susito, Trinidad Suárez Tembura, Vincent y Xerardiño Aldemunde.

En *Mazurca para dos muertos*, Ádega, Adela, Benicia Segade Beira, Brégimo Faramiñáns Jocin, Cidrán Segade, Claudio Montenegro, Concha da Cona, Cosme, Doroteo, Faustino Santalices Pérez, Fina la Pontevedresa, Florián Soutullo Dureixas, Gaudencio Beira, Georgina, Lázaro Codesal, Leoncio Coutelo, Los Guxindes, Madre de la señorita Ramona, Manueliño Remeseiro Domínguez, Martiñá, Matías Chufreteiro, Moncha, Policarpo el de la Bagañeira, Raimundo el de los Casandulfes, Rosalía Trasulfes, Rosicler, Señorita Ramona, Tío Cleto y Venancio León Martínez.

En *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*, Abraham, David Andrade, Madeleine, Nicolás, Simón y Tomás Suárez.

En *Oficio de tinieblas 5*, Abel de Laura, Ansuperonimo, Bola de Nieve, Chicos Esculanus, Embungala, Enano Barrabás, Flaga IV, Florón el Querubín, Galatea IV, Gigante Ferragús, Harumichi no tsurak, Hombre vestido de Pierrot, Huérfano color salmón, Huérfano con varices, Incendiario de la santa tea, Ivon Hormisdas, Louis Fons Vitae, María Pipí, Nicolás Chaicor, Oficial de alabarderos, Orlando, Simón Yfroles y Ulpiano el lapidario.

En *Pabellón de reposo*, La señorita del 40 y Raimundo Lulio.

En *San Camilo 36*, Chato Getafe, Domingo Ibarra, Dominica Morcillo Fernández, Evelina Castellote, Gerardo Sanemeterio, Ginesa la Murcianita, Guillermo Zabalegui, Irma Hollywood, Isabel Ballester, Isabelita Nájera, Juani, La Hebrea, Lolita, Lolita Diaman-

te, Lolita Domínguez, Lupita, Maripi Fuentes, Miss Dolly, Rafaela, Roger Sisters, Senén, Toisha y Vicario.

En *Tobogán de hambrientos*, Amadeo, Aurelia Borrego, Begoñita Azcona Iturriberrí, Belencita Catarroja Trainera, Blas, Canuto Gutiérrez Táliga, Cesarín Catarroja Trainera, Claudio Budia, Deogracias Callosa, Doña Dorotea, Dor and Francis The Rabbit Sisters, Dorotea, Felipín, Ginesica de Mazarrón, Hermano de don Romualdo Ramírez, Hermengaudio Tobalina, Villaroquel, Hijos de doña Lola Jubilla, Ivanovich, Joaquín Pérez Z., Joaquina Borrego, Juliana, La Joaquinita, Leocadinina, Magín de la Vega y Peralejo, María de la O de Frigiliana, Marujita, Moisés Borrego, Nabetse Ledif, Norberto Izalzu, Novio de la Joaquinita, Paquita, Paquita de Castro del Río, Patricio Caliente, Rafaelita la de los Guarretes, Rafaelito, Romano Regla, Sandalio Cabezuela Guadalén, Sebastián, Soledad Paterna, Tobías Pandorado Expósito, Tomasa Surrulla y Toribio Panadero.

Consideramos **personajes indefinidos** a aquellos que aparecen identificados con un nombre común. Como en el grupo anterior son numerosísimos y algunos de ellos curiosos.

En *Cristo versus Arizona* hemos encontrado: jóvenes casadas, la muerte y presos.

En *El asesinato del perdedor*: Bndolero, condesa ciega, escocés navegante, los perdedores, misionero, mozas, mujeres y tesorero capón.

En *La colmena* aparecen los siguientes: ciego, criada, matarife, niñas, niño que canta flamenco, planchadoras y vírgenes.

Cinco son los que encontramos en *La catira*: ángeles, el peón, maraquero, negros y peón.

En *La familia de Pascual Duarte* sólo aparecen "compañeros de soltería y de libranza".

Mrs. Caldwell habla con su hijo, presenta los siguientes: carpinteros de ribera, escolar entristecido, exministro, guardas del depósitos de cadáveres, minero italiano y pintores de naturalezas muertas.

Más numerosa es la presencia de estos personajes en *Madera de boj*: ánimas de la Santa Compañía, benedictinos, católicos, ciego, cómicos portugueses, cura, espíritu de un fraile redentorista, habitantes de Caramiñáns, moro sublevado, negros, querubín, ser vivo, titiritero, tripulantes del Salier, vieja y viudas.

También es relevante el número encontrado en *Mazurca para dos muertos*: ciego, esposas del Cordero, fraile motilón, hijoputa, indio peruano, jovencita, legionario

cubano, muda, muertos, muertos de Antioquía, narrador, primas, puta, republicano y zurupeto.

En *Oficio de tinieblas 5* es donde hallamos la relación más numerosa: abuelita vestida de negro, abuelito, amante afgana de tu primo, amante boliviana de tu primo, amante guayanesa de tu primo, amantes muertos, bufones, castrati del Vaticano, cazadores a caballo, hippies, huelguistas, indios chibchas, los que quedan vivos, mandilandines, maorí, monjas de clausura, mozas de la península del Labrador, niños bizcos y selváticos, novia de tu primo, obreros, policías en edad madura, sepultureros borrachos, soldados, trovadores, venecianos y verdugo.

En *Pabellón de reposo* son sólo cuatro: criada, marineros, mendigos y una mujer.

San Camilo 36, presenta esta lista: ángeles, borracho, ciego, criada, chíbiris, inflagaitas, la juventud, las tísicas, mendigos, miliciano, nicaragüense, niñas, pianista nicaragüense, trapero y virgen citarista.

Por último, *Tobogán de hambrientos*, sólo presenta cuatro: ángeles, flamencos, las nenas y marquesona.

Todos estos personajes, tanto los concretos como los indefinidos, cantan, bailan, silban, tocan distintos instrumentos y no faltan compositores y hasta directores de orquesta.

Profesionales

En nuestra lengua hay tres maneras de identificar a quienes tocan un instrumento musical: Con un nombre específico (pianista, violinista...), con el del propio instrumento (fulano es trombón en una orquesta...) o anteponiendo cualquiera de los términos relacionados con la actividad musical (tocar, tañer, soplar...) al nombre del instrumento (mengano toca el piano, perengano tañe el arpa...). Cela emplea indistintamente las fórmulas indicadas, incluso crea un vocablo inexistente en nuestro *Diccionario*: arpisto (LCA).

No falta tampoco en nuestro lenguaje la ausencia de un sujeto que haga sonar un instrumento, utilizando en este caso algún tiempo impersonal del verbo. Aunque siempre hay alguien o algo que lo provoca, es frecuente escuchar o leer frases como éstas: "suenan las campanas", "tocan los clarines"; etc.

A los propósitos de estas páginas, consideramos como profesionales de un instrumento, no sólo a los que se ganan la vida con él, sino a todos los personajes que los tocan.

La mayoría de los personajes citados se limitan a tocar un sólo instrumento o a ejercer una sola actividad de este tipo, cantar o bailar, aunque no faltan quienes ejercen dos o más. Los hay verdaderamente polifacéticos: Tío Cleto (MPDM) toca la batería, la bandurria, la flauta, silba, canturrea y canta; Chuchita Continental (CVA) toca la guitarra, el acordeón, la armónica, canta y baila, y Gus Koral Kendall (CVA) toca el saxo, canta, baila, silba y se define como director de orquesta.

Personajes que cantan y tocan algún instrumento: Cam Coyote Gonsalves (CVA) banjo; Claudio Budia (TDH) bandolín; Clorindo (LCA) cuatro; Concha da Cona (MPDM) castañuelas; Faustino Santalices (MPDM) zanfoña; hijo de doña Jubilla (TDH) saxofón; Jean Jacques (LCA) piano; Juan Evangelista Pachecho (LCA) el furruco; Julio García Morrazo (LC) guitarrillo; marineros (PDR) acordeón; monje Basterot (EADP) acordeón; Paul McCartney (EADP) bajo eléctrico y Presentación Bujanda (LCA) maracas.

Cantan y bailan: Benicia Segade Beira (MPDM), Evelina Castellote (SC36), Flaga IV (ODT5), Lolita Domínguez (SC36), María de la O Frigiliana (TDH), Marujita (TDH), Saludable Fernández (LC), Ted (CVA), Isabelita Nájera (SC36), los ángeles (TDH).

Silban muchos personajes: Daniel (CVA), Tabeirón (EADP), Martín Marco (LC), Santiago y El Estirao (LFDPD), Eliacím (MCHCSH), Ricardiño, Floro Cedeira, Eudosiso y Viudas (MDB), Martiñá y un republicano (MPDM), Ivon Hormisdas y Embungala (ODT5), Raimundo Lulio (PDR), Sebastián y Sandalio Cabezuela Guadalén (TDH).

En las novelas de Cela podemos encontrar acordeonistas, arpistas, campaneros, campanilleros, cantantes, cantaoras, cantores, compositores, citarista, cornetas, cupletistas, chantres, danzarinas, directores de coro y de orquesta, dulzainero, fagot, flautista, gaitero, guitarrista, laudista, maraqueros, musicógrafos, músicos de distinto tipo en general, oboísta, organista, percusionista, pianista, profesores de solfeo y de violín, rumberas, saxofonistas, trompetisa y violinista.

Y personajes que tocan la armónica, el armonio, el bandolín, la bandurria, el banjo, la batería, el bombardino, las castañuelas, el cornetín, el cuatro, el fiscorno, la lira, la mandolina, la ocarina, la trompa, la zanfona y la zambomba.

Las distintas especialidades de la voz humana están representadas en la novelística de Cela, aunque no excesivamente.

La voz de soprano aparece con referencia a dos personas: Isabel Ballester (SC36) citada en un anuncio radiofónico como protagonista de un concierto y Lily Pons (MPDM) por su participación en una película y no tanto como cantante. La hispana denominación de tiple, sólo la encontramos como referencia secundaria en EADP y ODT5, además de

la cita de Fiorella dei Campi (MCHCSH) y la de Vicente García Martínez (LCDSA), sacerdote con voz de este tipo.

Son dos los tenores citados: Guido Valtelini (MDB) y Toribio Panadero (TDH). Los barítonos son tres: Juan Evangelista Pacheco (LCA), Tom Dickinson (MCHCSH) y un miliciano (SC3). En cuanto a los bajos, Cela recuerda dos especialidades: la de bajo cantante que es Orlando (ODT5) y la de bajo profundo, asignada a los padres Cuadrado y Castrillón (LCDSA) y a las ranas (PDR).

No faltan personajes relacionados con otras actividades musicales: el artista de variedades Alady (SC36), el crítico Adolfo Salazar (SC36) y un par de musicógrafos o divulgadores, Gregorio Pérez y Filiberto Marqués (LCA).

Refranes, frases hechas y coloquiales.

No es Cela en sus novelas un escritor excesivamente refranero, aunque no faltan en ellas sentencias de este tipo o similares (frases hechas, coloquiales, modismos...), en especial en las obras de ambiente popular.

El tema no da para muchos análisis salvo que entremos en terrenos lingüísticos, distinguiendo entre frases hechas, locuciones adverbiales, refranes ... lo que no pretendemos. No obstante, podemos destacar algunos detalles sobre las expresiones de este tipo relacionadas con la música que pueden leerse en las novelas estudiadas en este volumen. En primer lugar, dejemos constancia del número de expresiones existentes: 64, que se distribuyen así: *La catira* (20 referencias), *Tobogán de hambrientos* (17), *Mazurca para dos muertos* (7), *San Camilo*, 36 (4), *Cristo versus Arizona* (3), *La colmena* (3), *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (3), *Oficio de tinieblas* 5 (2), *El asesinato del perdedor* (2), *La familia de Pascual Duarte* (2) y *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1).

Entre todas estas frases, algunas aparecen más de una vez. Son, concretamente: "Aso-mar la gaita" (LCA y TDH), "Cantar las tripas" (LCA, NAYDDLDT, ODT5, SC36), "Echar las campanas a [al] vuelo" (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH) y "Templar gaitas" (MPDM, TDH), que las encontramos cuatro veces. "Canto [cantos] de sirena" (ODT5, SC36), "Coser y cantar" (LC, MPDM, TDH), "Empezar el joropo" (LCA), "Quitar lo bailado" (MPDM, TDH), "Ser otro cantar" (EADP, SC36) y "Tener oído, tener buen oído" (CVA, LCA), aparecen en tres ocasiones. Y "Andar en coplas" (LCA), "¡Arpa y nos fuimos!" (LCA), "En menos que canta un gallo", (NAYDDLDT), "Estar [alegre] como unas castañuelas" (LFDPD, SC36) y "Llevar la voz cantante" (LCA, TDH), están dos veces.

Si analizamos los refranes y frases desde otros puntos de vista, encontraremos algunas curiosidades.

Son una docena las expresiones que, en su formulación, tienen relación con el canto: “Cantar como los ángeles” (TDH), “Cantar guaracha” (LCA), “Cantar las alabanzas” (LCA), “Cantar las tripas” (LCA, NAYDDLDT, ODT5, SC36), “Cantar victoria” (EADP), “Canto [cantos] de sirena” (ODT5, SC36), “Coser y cantar” (LC, MPDM, TDH), “Del coro al caño” o “Del caño al coro” (TDH), “En menos que canta un gallo” (NAYDDLDT), “Llevar la voz cantante” (LCA, TDH), “Otro gallo [me, te, le] cantara” (LCA) y “Ser otro cantar” (EADP, SC36). A ellos podríamos añadir una más, de origen gallego: “Viva Dios e cante o merlo, que tras do vrano ven o inverno” (MPDM).

Las siguientes frases apuntan a la danza o al baile: “Bailar a su aire” (TDH), “Bailar al son que tocan” (TDH), “Bailar de coronilla” (TDH), “Bailar el galerón” (LCA), “Bailar en un tusero” (LCA), “Bailar la voz” (TDH), “Donde tigre pone baile, burro no saca pareja” (LCA), “Menear el solomillo” (TDH), “Meter los perros en danza” (LFDPD), “Que se joda y baile” (MPDM), y “Quitar lo bailado” (MPDM, TDH).

Frases en cuyo enunciado aparece un instrumento musical: “A bombo y platillo” (MPDM), “Al que no le guste el son, que le eche la colcha al arpa ” (LCA), “Aguantar los discos” (LCA), “¡Arpa y nos fuimos!” (LCA), “Arpa, maraca y buche” (LCA). “Asomar la gaita” (LCA, TDH), “Como fruta de maraca” (LCA), “Echar las campanas a [al] vuelo” (LC, MCHCSH, NAYDDLDT, TDH), “Embolsar el violín” (LCA), “Estar [alegre] como unas castañuelas” (LFDPD, SC36), “No venir con gaitas” (TDH), “Palo de maraca [Poner como] (LCA) y “Templar gaitas” (MPDM, TDH).

Un tercer grupo de frases y refranes tiene que ver con las formas musicales: “Al que no le guste el son, que le eche la colcha al arpa ” (LCA), “Andar en coplas” (LCA), “Bailar el galerón” (LCA), “Cantar guaracha” (LCA), “Empezar el joropo” (LCA) y “Esta vida es un fandango” (TDH).

Cerramos este comentario indicando que Cela registra varios refranes españoles, uno gallego, “Viva Dios e cante o merlo, que tras do vrano ven o inverno”, (MPDM) y algunos extranjeros. Estos últimos son “Bailar el galerón” (LCA, colombiano), “Al cabo la muerte es flaca” (CVA, mexicano), y “Al que no le guste el son que le eche la colcha al arpa”, “¡Arpa y nos fuimos”, “Arpa, maraca y buche”, “Bailar en un tusero”, “Cantar guaracha”, “Como fruta de maraca”, “Donde tigre pone baile, burro no saca pareja”, “Embolsar el violín” y “Empezar el joropo” (LCA, todos venezolanos). Hay que añadir “Cantar las alabanzas”, incluido en *La catira*, “Discurrir menos que el músico de la Chupadera de San Mateo”, en *Cristo versus Arizona*, y “Hacer el coro”, en *La familia de Pascual Duarte*.

Técnica musical en general

Incluimos en este apartado términos muy relacionados con la música, aunque Cela no siempre los utilice en un contexto musical.

Entre ellos tenemos palabras pertenecientes al vocabulario técnico de la música: acorde (EADP, LCA, ODT5), armonía (CVA, MDB, TDH), arpeggio (CVA, ODT5, PDR), cadencia (LCA, ODT5), compás (LC, LCA, MCHCSH, MDB, MPDM, PDR, SC36, TDH), contrapunto (LCA, ODT5, SC36, TDH), entonación (CVA, MDB), escala (PDR, SC36), falsete (LFDPD, TDH), monocorde (ODT5), quinta (ODT5), ritmo (EADP, LCA, MCHCSH, MDB, TDH), ritmo binario (ODT5), seis por ocho (LCA) y trémolo (ODT5).

No faltan palabras que se relacionan con las formas de estudiar la música y con los materiales que se emplean: de oído (MPDM), de solfa (MPDM), solfa (LCA, MPDM, NA-YDDLDT), solfeo (CVA, ODT5, TDH), notación (LCA), papel pautado (ODT5), pauta (LCA) y pentagrama (ODT5).

Relacionadas con la música existen un par de expresiones encontradas en *Oficio de tinieblas 5*: “colocación de la voz” y “cambio de voz”.

Por último, tres adjetivos asociables a términos técnicos musicales: armoniosa (LCDSA, PDR, TDH), melodiosa (LCA, MPDM, ODT5), rítmico (LCA).

Varios

En la mayoría de las clasificaciones hay un grupo que, necesariamente, debe albergar elementos de difícil encaje en los conjuntos que se establecen. En nuestro caso lo hemos llamado “varios”, denominación tan socorrida como poco original.

En él damos cabida a la palabra “arrocito”, término venezolano que significa fiesta pobre con música y baile; a la referencia a un festival, el Certamen Musical de Panamá, cuyos detalles desconocemos; y a un libro *Valsiao, escobillao y zapatiao*, sobre el joropo, citas todas ellas incluidas en La catira.

Incluimos, además, dos curiosas referencias de LCDSA: “El Gaitero Bucólico”, marca de papel higiénico, y “el Puerco Espín Trompetero”, nombre que puede adoptar un verdugo para no ser aislado por sus vecinos.

Cerramos esta capítulo con la reseña de la frase **voz de flauta** con la que Cela alude de manera genérica a comportamientos o actitudes afeminadas en MDB, MPDM y NA-YDDLDT.

Conclusiones

Si tuviéramos que resumir en una palabra este trabajo, quizá deberíamos utilizar la de “sorpresa”, porque, después de conocer que Camilo José Cela no se interesaba por la música, incluso no tenía por ella la menor consideración, causa sorpresa la cantidad de referencias musicales incluidas en sus novelas (como en el resto de sus obras). Música, ya lo hemos dicho, de carácter popular, música que acompaña las actividades habituales de los personajes, música “de diario”, de ambiente, como también hemos apuntado.

En términos generales, la música citada en estas obras no es “escuchada”; en el sentido en que se escucha un concierto o una representación lírica, es decir con atención exclusiva en el sonido. Es música que “suena”, que acompaña a otras actividades; incluso cuando por la narración parece que los personajes la requieren expresamente.

Es lástima que no podamos conocer los detalles de cómo y por qué nuestro Premio Nobel incluía las manifestaciones del arte de los sonidos a sus escritos, pero el hecho es que autores, canciones, instrumentos, formas musicales y personajes “músicos” están presentes en ellos.



Camilo José Cela. 1952

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, PEDRO. *Las cosas de Don Camilo*. Ediciones Cordera, Guadalajara, 2002.
- CELA CONDE, CAMILO JOSÉ. *Cela mi padre*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1989
- CELA Y TRULOCK, CAMILO JOSÉ. *Oficio de tinieblas 5*. Editorial Noguer. Barcelona, 1975.
- *La catira*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
 - *La colmena*. 20 edición. Editorial Noguer, Barcelona 1976.
 - *La familia de Pascual Duarte*. Ediciones Destino. Col. Destinolibro, nº 4 – 4ª edic. Barcelona, 1976.
 - *Viaje al Pirineo de Lérida*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
 - *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. Ediciones Destino. Col. Destinolibro, vol. 58. Barcelona, 1979.
 - *San Camilo 1936*. Editorial Noguer. Decimocuarta edición. Barcelona, 1981.
 - *Mazurca para dos muertos*. Literatura contemporánea. Seix Barral. Barcelona, 1984.
 - *Tobogán de hambrientos*. Plaza & Janés. Barcelona, 1987.
 - *Judíos, moros y cristianos*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. VI. Barcelona, 1989.
 - *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. I. Barcelona, 1989.
 - *Pabellón de reposo*. Ediciones Destino y Planeta de Agostini. Obras completas, vol. I. Barcelona, 1989.
 - *Primer viaje andaluz*. Plaza & Janés, Barcelona, 1989.
 - *Cristo versus Arizona*. Ediciones Destino. y Editorial Planeta–De Agostini. Obras completas, vol. 37. Barcelona, 1990.
 - *Viaje a la Alcarria*. Literatura Contemporánea, nº 49. Seix Barral, Barcelona, 1993.
 - *El asesinato del perdedor*. Seix Barral. Biblioteca breve. Barcelona, 1994.
 - *La cruz de San Andrés*. Editorial Planeta, Barcelona 1994.
 - *Madera de boj*. Espasa Calpe, Madrid, 1999.
 - *La rosa*. Espasa Calpe, Madrid, 2001.
- GARCÍA MARQUINA, FRANCISCO. *Cela: masculino singular. Biografía íntima de C.J.C.* Plaza & Janés. Cambio16. Barcelona, 1991.
- LÓPEZ VILLABRILLE, FAUSTO. *Colección de juegos para niños de ambos sexos*. Madrid, 1885 (Ed. digital de www.cenvantesvirtual.com).
- MARIBLANCA CANEYRO, ROSARIO. *Bailar en Madrid. 1833-1950*. Madrid, 1999.

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO. *Cantos populares españoles*. Sevilla, 1882.

SBARBI, JOSÉ MARÍA. *Florilegio o Ramillete alfabético de refranes o modismos comparativos y ponderativos de la lengua castellana, definidos razonadamente y en estilo ameno por...*
Edición digital (de www.cervantesvirtual.com) basada en la de Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1873.

HIPERTEXTUALIDAD Y PARALELISMOS LITERARIOS ENTRE *MIENTRAS AGONIZO* (1930) Y *PABELLÓN DE REPOSO* (1943)

María Isabel Rovira Martínez de Contrastas
Universitat de Barcelona

*National literature does not mean much these days;
now is the age of world literature, and every one must contribute
to hasten the arrival of that age.*
Johann Wolfgang von Goethe

Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído.
Jorge Luis Borges

Resumen

La hipertextualidad, los paralelismos literarios y la íntima correlación entre *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner y *Pabellón de reposo* (1943) de Camilo José Cela, ya observada por eruditos y estudiosos con anterioridad, presenta tanto divergencias como similitudes lingüísticas, formales e ideológicas que se analizan y desarrollan en el presente trabajo, y que, tanto en uno y como en otro supuesto, demuestran que el diálogo entre ambas obras fue dinámico, intenso y prolífico.

Palabras clave

Hipertextualidad, tradición, originalidad, innovación, influencia, estrategias narrativas, literatura occidental

Abstract

The intertextuality, influence and intimate correlation between William Faulkner's *As I Lay Dying* (1930) and Camilo José Cela's *Pabellón de reposo* (1943), previously noted and observed by a variety of scholars and critics, presents both linguistic, formal and ideological divergences and similitudes, which are extensively analyzed and developed in the present article, and which in both cases conclusively demonstrate that the dialogue between both texts was dynamic, intense and deeply prolific.

Keywords

Intertextuality, tradition, originality, innovation, influence, narrative techniques, Western literature



Camilo José Cela en Palma. 1956

Introducción

Al gran escritor, a aquel cuya huella artística pervive inmarcesible en la historia de la literatura, aquel cuyo legado trasciende y paulatinamente se torna indeleble más allá de su tiempo, no le basta con poseer un dominio inusitado del lenguaje, ni con saber intuir y después plasmar con magistral elocuencia la más insondable intimidad de sus coetáneos. Tampoco le será suficiente con seguir con pertinaz insistencia la corriente artística imperante de su época y tiempo histórico, sea esta aleccionar con obras satírico-lúdicas cargadas de un didactismo subyacente, bien sea componer obras que sigan el criterio inapelable del corazón, de carácter lacrimógeno y enteramente sentimental, o bien sea ser el perfecto amanuense de su tiempo histórico y retratar con soberbia elocuencia y certera precisión las ideas, gentes y obsesiones de este. Quizá tampoco le bastará con ser un genio improvisador de la ilusión, soberano productor de universos fantasiosos e ignotos que acompañan al lector a la deleitosa evasión del mundo de las ideas puras que ofrece el arte, siempre en rabiosa contraposición a la parca y prosaica realidad de su receptor. Y es que tal vez el mayor logro del gran escritor sea conseguir en sus obras la amigable reconciliación y el cauteloso acotamiento de distancias del más notorio e inevitable maridaje de la obra clásica y universal: el encuentro y reconciliación ineludible entre la innovación artística que crea una superación en relación a lo precedente y la indispensable preservación de aquella tradición que la atestigua y ampara, que siempre contemplará el cambio en recelosa ambivalencia entre la más pura fascinación y la más absoluta aprensión.

El estudioso Haus Robert Jauss desarrolla en detalle esta hipótesis en su célebre *La literatura como provocación*, donde en relación a esta idea asevera lo siguiente: «Las modificaciones de la serie literaria, sin embargo, sólo se convierten en una sucesión histórica cuando la antítesis entre forma antigua y forma nueva permite también conocer su mediación específica» (Jauss, 1976: 191). Es decir, tal vez la obra que adquiere verdadera transcendencia, y entendemos transcendencia no como éxito pecuniario o celebridad transitoria, sino como la capacidad de influir en el ideario colectivo de sus coetáneos y sucesores, es aquella que innova y experimenta a partir de una base artística canónica y conocida, o en palabras de Jauss:

«El caso ideal de la objetivabilidad de tales sistemas de relación de la historia literaria lo constituyen las obras que primeramente evocan el horizonte de expectación de sus lectores marcado por una convención en cuanto a género, al estilo o a la forma, para en seguida destruirlo paulatinamente, lo cual no puede servir únicamente para un intención crítica, sino que también puede producirse de nuevo efectos poéticos. Así, Cervantes, a base de las lecturas de Don Quijote, hace nacer el horizonte de expectación por parte de los lectores de los viajes libros de caballería tan estimados, que luego viene a parodiar con profundo sentido la aventura de su último caballero.» (Jauss, 1976: 172).

Paradigmático de este fenómeno que expone Jauss, William Faulkner (1897-1962) irrumpió impertérrito en 1930 el panorama literario de su país con la publicación de *Mientras agonizo*, una novela que se aleja de todo su trabajo anterior y radicaliza hasta las últimas consecuencias la experimentación artística sobre la base de estrategias literarias canónicas en la tradición anglófona del momento, tanto norteamericana como británica. Entre las herramientas transgresoras que desarrolló, propulsó y otorgó un nuevo estatus, se encuentran la polifonía narrativa, el denominado *stream of consciousness*¹, la disrupción de la cronología secuencial en el relato y la caracterización hipercompleja y redonda de los personajes, algunas de estas ya existentes, tal y como explica el crítico Antonio Vilanova:

«Y la técnica audaz con que intenta captar la simultaneidad de actos en el tiempo, la confusión del pasado y del presente en la alquimia mental del recuerdo o del sueño, así como la mezcla extraña de sensibilidad morbosa y regresión salvaje al mundo de los instintos, no constituyen, desde el punto de vista técnico, ninguna novedad para el conocedor de *Ulises*. La dimensión insigne del genio de Faulkner, verdadero iniciador del naturalismo superrealista vigente en la novela americana de hoy, estriba en haber logrado inyectar patetismo trágico y emoción humana a un tipo de relato caótico y antinovelesco que el genio de Joyce hacía imposible superar.» (Vilanova, 2014: 57).

No obstante, estas innovaciones, que tuvieron ingente y notoria influencia en los escritores posteriores de todo el mundo, no fueron arbitrarias ni accidentales, ni tampoco buscaron responder solo a inquietudes de índole estético-superficial. Y es que fue precisamente a través del uso de estos mecanismos de profunda introspección, del empleo del multiperspectivismo que terminó por doblegar completamente la pretendida objetividad narrativa, del reflejo de la intemporalidad del pensamiento del hombre y de la plasmación del alma humana en sus infinitos matices que Faulkner consiguió transmitirnos su mayor legado. Es decir, tal vez la relevancia de Faulkner en la tradición literaria occidental, así como en el fenómeno hispanoamericano del *Boom*, no radica ni se puede dilucidar contabilizando con incesantes taxonomías la recurrencia de geniales e insospechadas metáforas, de insólitas y sorprendentes herramientas narrativas o de brillantes e inusitados usos del lenguaje en su obra, sino más bien en la forma en la que su penetrante mirada alcanzó a ahondar en la psicología humana más rudimentaria y visceral que, como ya observó el estudioso Ricardo Gullón, resultó en unos trabajos literarios: «oscuros, sí, más ordenados en su oscuridad, y a trozos esclarecidos por ráfagas de una intuición penetrante, de un instinto que perfora los espíritus más herméticos y ofrece la presa desgarrada y viva todavía, palpitante y sufriente.» (Gullón,

¹ Según el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, la técnica de *stream of consciousness* fue empleada por primera vez por Edouard Dujardin en 1888 en su novela *Les Lauriers sont coupés* y más tarde notoriamente desarrollada por James Joyce, Virginia Woolf y el propio William Faulkner (Cuddon, 1992: 919).

1947: 2). Y es que en su férreo empeño, su implacable voluntad y su tenaz esfuerzo por retratar con concreción la desesperación de la *Gran Depresión* en el sur americano, nos mostró un palmario e incontestable espejo de la naturaleza humana o, como diría Antonio Machado, de aquello intangible que forma parte de los “universales del sentimiento”.

Más de una década después de que Faulkner hiciese historia en su país, en 1942, y en otra parte del mundo, en Buenos Aires, aparece por primera vez *Mientras agonizo* traducida al español por Max Dickman bajo la cautelosa supervisión de la editorial porteña *Rueda* y, al caer en manos del genial e irreverente Camilo José Cela (1916-2002), que un año más tarde publicará *Pabellón de reposo*, cambia para siempre el trascurso de la literatura española. En relación a la hipertextualidad de estas dos novelas, el crítico Paul Ilie fue uno de los primeros en explicar la influencia faulkneriana en Cela al hablar de la forma, a la vez similar y divergente, en que ambas exploran los límites y las posibilidades de la construcción narrativa: «Puedo aclarar esta distinción comparando la obra de Cela con *Mientras agonizo*, una novela que sin duda influyó en su experimento, ya que es probablemente el intento más drástico de fragmentación novelística anterior al de Cela.» (Ilie, 1971: 82).

Por su parte, la estudiosa Ana María Platas Tasende, en su publicación *Camilo José Cela*, afirma sobre *Pabellón de reposo*: «Sus antecedentes más próximos se hallan en *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y en *Mientras agonizo*, de William Faulkner, aunque también se señalan influencias de Proust, Gide, Hesse o Virginia Woolf.» (Platas Tasende, 2004: 70-71). No es de extrañar este vínculo, ya que Cela, al igual que Faulkner, fue un acérrimo defensor de la libertad del escritor para la experimentación y, como explica el especialista Adolfo Sotelo en *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor* se comprometió con la exploración de los límites, la innovación y la renovación de la literatura: «Para Cela la literatura jamás fue charada. Fue una actitud radicalmente renovadora y transgresora.» (Sotelo, 2008: 43). No obstante, Faulkner no influyó solamente en el juego magistral de Cela en *Pabellón de reposo* con el lenguaje narrativo, el dialogismo² y la fragmentación literaria, los saltos de temporalidad y el psicologismo de los personajes, sino que tuvo también notoria incidencia en el nuevo tipo de novela que crearon los integrantes del realismo de la generación del 36, definida con los siguientes parámetros por Vilanova:

«Desde el punto de vista técnico y formal, esta novela tiende a eliminar la escenografía ambiental y los grandes frescos descriptivos de la novela decimonónica, y a fragmen-

² El *Glosario de teoría de la narrativa* define *dialogismo* de la siguiente manera: «Cualidad del discurso novelístico por el cual este resulta de la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos.» (Sotelo, 1995: 6).

tar el desarrollo de la acción en una sucesión de escenas y episodios que a veces no tienen una línea argumental precisa. En cuanto al mundo que describe, ya se trata de una evocación del mundo aldeano y rural, ya del ambiente social y ciudadano, este nuevo tipo de relato no pretende abarcar en su totalidad la vida de un largo periodo histórico o de toda una época. Su propósito es más bien reflejar, en torno a la experiencia vital de unos personajes representativos, un aspecto concreto de la vida cotidiana y vulgar del mundo que le rodea. Frente a la extensión y dispersión de la novela realista clásica, concebida como crónica particular de una familia o historia social de toda una época, este nuevo tipo de novela se caracteriza, además, por una deliberada limitación y reducción, en todas sus facetas, del mundo novelesco que describe.» (Vilanova, 1967: 42).

Así, tal y como explica la investigadora María-Elena Bravo en *Faulkner en España*: "Para llegar a una cabal comprensión de la novela española, desde los años cuarenta hasta mediados de los sesenta, es preciso prestar atención a las fuentes en las que bebieron los novelistas durante esos años que en tantos sentidos marcaron crisis y desconcierto; Faulkner fue notablemente una de esas fuentes.» (Bravo, 1985: 9). Así, y a partir de todas estas ideas, el objetivo del presente trabajo es analizar, dilucidar y clasificar la influencia artística y la hipertextualidad literaria entre *Mientras agonizo* (1930) y *Pabellón de reposo* (1943).

Clasificación de los paralelismos literarios entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*.

I. Tres niveles del lenguaje narrativo: explícito, inferido e implícito.

Dada la inexistencia de una voz omnisciente de tipología decimonónica en *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*, todos los datos e información que el escritor quiera transmitir a sus lectores sobre los personajes, sus sentimientos, tendencias, preferencias, obsesiones y estados de ánimo en ambas obras requiere, entre otras estrategias, de un uso muy concreto y específico de la lengua. Veamos a continuación una clasificación y ejemplos de los tipos divergentes de lenguaje narrativo, su función y dentro de cuál de ellos se puede incluir a *Mientras agonizo* y a *Pabellón de reposo*:

A. Lenguaje narrativo de mensaje explícito: la voz conductora nos explica directamente las emociones, ideas y percepciones de los protagonistas, y el lector no tiene que inferir la historia, sino prestar atención y entenderla. Podemos observar muchos ejemplos de este narrador omnisciente en la novela decimonónica, verbigracia en *La Regenta* (1884-1885), cuyo autor documenta e informa de forma exhaustiva y explícita, por ejemplo, del proceso de enamoramiento de Ana Ozores en todos y cada uno

de sus matices psicológicos para que podamos comprender la historia, motivaciones, trayectoria y final de Ana:

«Ana se sentía caer en un pozo, según ahondaba, ahondaba en los ojos del aquel hombre que tenía allí debajo; le parecía que toda la sangre se le subía a la cabeza, que las ideas se mezclaban y confundían, que las nociones morales se deslucían, que los resortes de la voluntad se aflojaban; y viendo como veía un peligro, y desde luego una imprudencia en hablar así con don Álvaro, en mirarle con deleite que no se ocultaba, en alabarle y abrirle el arca secreta de los deseos y los gustos, no se arrepentía de nada de estos, y se dejaba resbalar, gozándose en caer, como si aquel placer fuese una venganza de antiguas injusticias sociales, de bromas pesadas de la suerte, y sobre todo de la estupidez vetustense que condenaba toda vida que no fuese la monótona, sosa y necia de los insípidos vecinos de la Encimada y la Colonia...» (Alas, 1984: 424).

B. Lenguaje narrativo de mensaje inferido: la voz conductora nos hace comprender indirectamente una situación sin explicárnosla de forma manifiesta, y el lector, a partir de las pistas sutiles presentadas por el narrador, tiene que inferir la conclusión de todo lo expuesto. Como muestra de este estilo, podemos observar que en *El Gran Gatsby* (1925) cuando un personaje, Nick Carraway, quiere mostrarnos su desagrado y animadversión hacia Tom Buchanan, le retrata y describe de tal forma que el lector tiene que discurrir y deducir su parcialidad sin que esta en ningún momento se afirme de forma manifiesta:

«Ahora era un hombre de treinta años, fuerte, rubio como la paja, con un rictus de dureza en la boca y aires de suficiencia. Los ojos, brillantes de arrogancia, dominaban su cara y le daban aspecto de estar echado agresivamente hacia delante, siempre. Ni siquiera la elegancia ostentosa y afeminada del traje de montar lograba ocultar el enorme vigor de ese cuerpo: parecía llenar aquellas botas relucientes hasta tensar los cordones que las remataban, y era perceptible la reacción de la imponente masa muscular cuando el hombro se movía bajo la chaqueta ligera. Era un cuerpo capaz de desarrollar una fuerza enorme: un cuerpo cruel.» (Fitzgerald, 2011:17).

Este matiz narrativo, que a simple vista parece trivial y arbitrario, tiene una función muy relevante dentro del relato, ya que toda la historia gira en torno a victimizar, ensalzar y sublimar a Jay Gatsby frente a su gran antagonista y archienemigo, Tom Buchanan. Para cumplir esta función y convencer al lector de que la omnipresente reafirmación del texto en relación a la incomparable valía de Gatsby es imparcial, la descripción las impresiones y opiniones de la voz narrativa tienen que ser expuestas de forma sutil o el mecanismo pierde efectividad al hacerse demasiado evidente al receptor.

C. Lenguaje narrativo de mensaje implícito: en vez de dar información directa acerca de las emociones, humor, experiencias y vicisitudes de sus personajes, el escritor focaliza y desvía la atención de la voz conductora hacia un objeto o una idea abstracta para transmitir al público aquello que desea comunicar, y el lector tiene que cavilar y conjeturar los significados subyacentes de este modo de expresión. Esta nueva fórmula narrativa es la base esencial y el eje vertebrador del nuevo tipo de literatura que representa *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*. Atrás queda el uso literario tradicional del lenguaje, que ahora deja de ser nítido, unidimensional e inteligible, y se torna sutil, opaco y enigmático.

En *Mientras agonizo*, una de las claves de comprensión más relevantes del texto es la profunda infelicidad de la matriarca de los Bundren, Addie, centro pivotal de la historia hacia el cual los restantes personajes gravitan indefectiblemente. Esta información es esencial y la fuente más efectiva para entender las acciones, pensamientos y decisiones de la propia Addie, la personalidad de sus hijos y marido, la dureza de las condiciones económicas y sociales del momento, e incluso para aprehender verdaderamente el final del relato. ¿Cómo hace retratar, plasma y comunica Faulkner la amarga y silenciosa desesperación de Addie a través de su propio testimonio? No es a través de un lenguaje de mensaje explícito o inferido, donde se narran o insinúan los acontecimientos que le han llevado a su situación actual, sino con el desvío de la atención a una sutil, curiosa y peculiar disertación sobre las palabras, que no es sino una forma alambicada de expresar el rechazo de Addie a su vida, su marido y sus hijos:

«Y cuando supe que llevaba en mis entrañas a Cash, me di cuenta de que la vida es terrible y de que esas son las cosas que nos trae. Fue entonces cuando aprendí que las palabras no tienen nada de bueno, puesto que nunca se ajustan ni siquiera a aquello que tratan de dar a entender. Cuando el niño nació, comprendí que la palabra “maternidad” ha tenido que ser inventada por alguien que, por lo que fuera, la precisaba para el caso; y que a los que de verdad han tenido hijos, nunca se les ha podido ocurrir preocuparse de si esa palabra existía o dejaba de existir. Comprendí que la palabra “miedo” ha tenido que ser inventada por alguien que jamás lo ha pasado, y la palabra “orgullo”, por alguien que nunca lo ha sentido. [...] Ni siquiera por parte de Anse, en todas las noches que había pasado con él. También él tenía una palabra. Amor, como solía decir. ¡Pero estaba yo tan harta de las palabras! Yo bien sabía que era como todas las otras: ni más ni menos que un roto para un descosido; que, llegada la hora de la verdad, de tan poco os sirve esa palabra como las demás...» (Faulkner, 1995: 172-173).

De igual modo, la narración, focalizada en el personaje de Dewey Dell, una adolescente que ha quedado embarazada con tan solo diecisiete años y que guarda en secreto esta noticia, nos explica el omnipresente estado de ansiedad, pesadumbre y tormento

que sufre. Durante el día vive angustiada por la gravedad de su circunstancia y la imposibilidad de tener acceso al anhelado aborto, y por la noche plagada de pesadillas recurrentes. Aquí el contenido onírico funciona como fuente informativa indirecta del estado de ánimo de la joven, su aprensión, soledad y zozobra:

«En el tiempo en que dormía acompañada de Vardaman tuve una vez una pesadilla, y creía que estaba despierta, pero que no podía ver ni podía sentir la cama debajo de mi cuerpo, y no podía pensar qué clase de cosa era yo, ni podía pensar cuál fuese mi nombre y ni siquiera podía pensar cuál fuese mi nombre y ni siquiera podía pensar si yo era una chica, y ni pensar tan siquiera podía; y ni siquiera pensaba si tenía yo ganas de despertarme, ni podía tampoco recordar lo contrario de despertar, y lo único que llegaba a saber era que yo sabía que algo estaba pasando, pero ni siquiera podía pensar ni discurrir, y entonces tuve un repente y supe que había algo que era un viento que soplabo sobre mí como si fuera un viento que viniera detrás de mí a soplarme por detrás desde donde él estaba, y yo no soplabo en la habitación, y Vardaman duerme que duerme, y todos los demás atrás, debajo de mí, yéndose como una pieza de seda fría que arrastrara por entre mis piernas desnudas.» (Faulkner, 1995: 117-118).

Cela y su pluma magistral imitan esta estrategia narrativo-lingüística en *Pabellón de reposo*, y cuando el escritor necesita que sus lectores perciban la atmósfera de neuroticismo hipocondríaco propio de estas clínicas, y que el mismo autor experimentó durante su ingreso, tal y como lo explica el especialista Adolfo Sotelo, que califica la novela como «la inacción desde la confesión» (Sotelo, 2008: 27), y tal y como lo confirma el propio Cela en el prólogo a la novela, lejos de explicárselo al lector directamente, fija la atención del personaje de la habitación 52 en una idea arbitraria y obsesiva: los espárragos. El ambiente pesimista-apocalíptico, la enfermedad y el confinamiento que sufren los tuberculosos, nos quiere transmitir el texto, es más que suficiente para que el más fuerte, estable y sano de los hombres sufra de las dolencias mentales que proliferan en esos centros. Veamos cómo el paciente de la 52, desquiciado por la impotencia y desesperado por la inopinada desgracia de su diagnóstico e ingreso, entra en una espiral de ideas obsesivas a especular inútilmente soluciones descabelladas e irracionales para curarse:

«Ahora me acuerdo de aquellas viejas latas oxidadas, de aquellas latas que tuvieron dentro sardinas en aceite, o bonito en escabeche, o quién sabe si hasta perdiz estofada, o espárragos, o cualquier otro manjar delicado. ¡Cómo me gustaban a mí los espárragos en conserva! Cuando tenía dinero compraba una lata, me encerraba en mi habitación, y zas, zas, zas, me los engullía enteros, como si fuera una avestruz. Ahora ya no sé si me gustarán. Hoy, cuando pasen el menú,

voy a decir que quiero espárragos, que me los den a la comida y a la cena. Bien me doy cuenta; espárragos es lo que yo debo pedir para que se me abra el apetito. ¿Cómo no se me habría ocurrido antes?» (Cela, 1989: 181-182).

De forma similar, el insuperable pavor, el desasosiego tormentoso y la turbada aprensión que siente la señorita tuberculosa de la habitación 40 ante la contingencia de la muerte no nos la explicita el texto de forma directa, sino a través, una vez más, de una obstinada y contumaz fijación con un elemento: el número 40 en rojo bordado en todas sus pertenencias. El personaje alega y sostiene repetidamente que su desazón y sobresalto viene a causa de vislumbrar una y otra vez la insidiosa cifra colorada, y que esa es su única preocupación, pero el lector atento tiene que deducir que su verdadero temor no es otro que la posibilidad de fenecer:

«Lo único que me preocupa, que me preocupa intensamente, abrumadoramente, es ir viendo mis pañuelos, mis combinaciones, mis blusas, mis medias, todas marcadas en rojo: 40, 40, 40, sin que hayan dejado escapar ni una sola. Es una obsesión que me persigue, que no me deja descansar, que se me aparece incluso entre sueño y sueño cuando al despertarme a medianoche, desvelada, enciendo la luz para distraerme y me tropiezo con el rojo 40 bordado sobre la almohada, al lado mismo de mi cabeza. Cierro los ojos y el número danza, dentro de mis párpados, como una roja estrella en un hondo cielo nocturno. Aprieto más y más; hago tremendos esfuerzos para alejar de mí las dos breves figuritas. [...] Dios sabe qué lejano soplo, qué oculta reserva vuelve de nuevo a hacer bailar en medio de mi sueño al número de mis pañuelos, de mis blusas, de mis medias: 40, 40, 40. [...] Según me dicen, antes hace tan sólo unos días, ese 40 iba marcado sobre ropa de hombre. Al pobre se los llevaron una noche, camino del cementerio.» (Cela, 1989: 207-208).

1. Polifonía narrativa

Una de los más notorios legados de Faulkner, tanto en Cela como en los escritores del denominado *Boom*, es el uso de la polifonía narrativa y, más concretamente, el soberbio magisterio con el que el escritor consiguió idear y aplicar este complejo mecanismo. La segmentación de voces, participaciones, intervenciones y perspectivas fragmentadas de sus personajes en *Mientras agonizo* requiere no solo manejar e imitar a la perfección varios registros lingüísticos, sino también maquinar y dar forma constitutiva a temperamentos dispares, intuir las acciones y declaraciones de los protagonistas de acuerdo con esos temperamentos dentro de una temporalidad lógica y, por último, hacerlos interactuar de forma natural y verosímil entre ellos. La repartición de narradores y el multiperspectivismo en las dos novelas que nos conciernen se dividen de la

siguiente manera: *Mientras agonizo* se estructura alrededor de 59 participaciones, repartidas entre 15 personajes, y *Pabellón de reposo* consta de dos unidades claramente diferenciadas en las cuales los 7 personajes (el señor de la 52, el de la 37, el de la 14, el de la 11 y las señoras de la 40, la 103 y la 37) intervienen dos veces en cada parte de la novela. Asimismo, y en relación a la distribución de intervenciones y el protagonismo y relevancia narrativa de cada sujeto ficcional, tal y como explica el estudioso Jordi Lamarca, el texto se organiza de la siguiente manera:

«De ellos, cuarenta y tres monólogos pertenecen a los Bundren: diecinueve a Darl, diez a Vardaman, cinco a Cash, cuatro a Dewey Dell, uno a Jewell, tres a Anse y uno a Addie; los restantes se reparten en las cifras y los personajes siguientes: dos para el Dr. Peabody, uno para MacGowan, seductor de Dewey Dell en la farmacia de Jefferson, uno para Moseley, otro farmacéutico al que Dewey Dell recurre para abortar, uno para el Reverendo Whitfield, padre de Jewell; y los adscritos a los vecinos y amigos de los Bundren, modestos granjeros o *rednecks* como ellos: uno a Samson, uno a Armistid, tres a Cora y seis a Tull.» (Lamarca, 1989: 88-89).

En el análisis entre cómo aplica la polifonía Faulkner y cómo la adapta Cela encontramos dos usos: uno ideológico común y otro disimilar en cuanto a forma. El objetivo, la ideología similar y subyacente en ambos escritores en el empleo de la multiplicidad de voces y la eliminación del narrador omnisciente fue erradicar toda pretensión de objetividad irrefutable y presentarle al lector la subjetividad y parcialidad inevitable del ser humano, cuya interpretación y percepción del mundo es siempre sesgada, parcial y está condicionada por su peculiar perspectiva, es decir, su personalidad e ideas preconcebidas, tal y como desarrolla el estudioso Edmond Volpe: «By its very nature, the internal monologue provides limited perspective, and as we move from mind to mind we realize the disparity between reality and the individual's perception of it.» (Volpe, 1981: 128).

La prueba más manifiesta de esta intención es la subrayada ironía y sátira con que ambas novelas nos muestran la, en ocasiones, absurdidad y falsedad de aquellas conclusiones que creemos de certeza irrefutable y que muchas veces son grandes equívocos con mera apariencia de verdad. En *Mientras agonizo*, por ejemplo, la pía vecina de los Bundren, Cora, cree fervientemente, persuadida y sin vacilación, que Darl es el hijo predilecto de la agonizante Addie, el único de sus vástagos que verdaderamente la aprecia, y que el otro hijo, Jewel, la rechaza, desprecia y maltrata. En cuanto cambiamos la perspectiva a Jewel y a Addie la paradoja se torna patente, y descubrimos de inmediato que no solo es Jewel el hijo más mimado y venerado por su madre, y es que la onomástica de su nombre no es balde, sino que además es el único fruto de su relación adúltera con su amante Whitfield.

De forma similar, en *Pabellón de reposo* vemos este fenómeno ejemplificado en un embrollo de amoríos, sucesión de despechos y desconcierto de sentimientos: mientras el joven de la 14 vive resentido porque está convencido de que su enamorada, la señorita de la 37, no le quiere ya, la joven de la 37, por su parte, sufre con desconsolada aflicción y vehemente abatimiento porque cree que el de la 14 le ha olvidado. Su tormento no cesa, porque el magisterio de Cela ríe de la justicia poética y de las expectativas del lector una vez más con mordaz escepticismo, y los personajes no llegan nunca a encontrarse.

En cuanto al aspecto formal de la polifonía en *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo*, hay una diferencia muy relevante en su aplicación, ya que aunque en ambas obras apenas existe trama, y la línea argumental es muy débil, la íntima relación entre esta y la perspectiva difiere en su uso más básico. Es decir, *Mientras agonizo* se estructura alrededor de la descripción del mismo hecho objetivo (el viaje familiar para inhumar a Addie en su ciudad de origen) desde diferentes miembros de la familia, entre los cuales ninguno es imprescindible para que la historia continúe. De hecho, el trayecto sigue su curso independientemente de quién lo narre y, en cambio, en *Pabellón de reposo*, la historia la constituye no un acontecimiento, sino la experiencia de cada uno de los pacientes, y si un enfermo no habla, no hay historia. Es decir, en *Mientras agonizo* el relato en sí es el argumento visto desde el punto de vista de varios personajes, mientras que en *Pabellón de reposo* la historia es la perspectiva de los protagonistas por sí misma.

Asimismo, y a partir de la polifonía de Faulkner, Cela y su ingenio sin límites conocidos inventa su propia versión del dialogismo y la radicaliza hasta el punto de permitirse crear, como parte de la multiplicidad de voces, un hilarante trasunto del autor que no solo tiene la desfachatez, el descaro y la osadía de interrumpir, antojadizo, a sus propios personajes a golpe y plumazo de inopinado epistolario en medio de la narración, sino que incluso interpela directamente al lector. Un ejemplo de este ejercicio de genialidad creativa lo encontramos en la segunda parte de *Pabellón de reposo*, cuando el texto exige la reaparición de un personaje de la primera parte y esta figura pseudoautorial requiere a su público con la siguiente interrogación: «El cocinero de alto gorro blanco y abultado vientre, el mismo cocinero que —¿no se acuerdan ustedes?— padece de reuma y pasea por el sendero (...)» (Cela, 1989: 250)“.

No obstante, no acaba aquí esta tendencia al intrusismo semificcionalizado, y en la segunda parte aparece también una carta altamente sospechosa de firma “C”, que se justifica ante las alegaciones sobre la dañina naturaleza de su novela para el sosiego psicológico de los tuberculosos de todo el mundo. Ante esta observación, que nuestro “C” no considera nada más que una calumniosa y exacerbada infamia, el personaje autor afirma taxativa y categóricamente que toda la novela es invento y ficción, despacha a gusto a sus críticos y despliega su sutil repertorio de circunloquios, ambages y eufemismos para exhortar educadamente a sus detractores a meterse en sus asuntos:

«La señorita del 37 es una entelequia; la del 40, un vacío; la del 103, una sombra esfumándose. El enfermo del 14 es una mera apariencia; el del 52, un simulacro; el del 11, un fingimiento. Todo es artificio y traza— decía don Quijote— de los malignos magos que me persiguen. ¿Por qué vosotros, buenos amigos, preocupación de mi amable comunicante a quien tan poco voy a complacer, no pensáis en algo parecido? Id contra vuestros malignos y mágicos perseguidores y no entorpezcáis mi marcha. Yo os prometo que tan pronto como piense que pudiera entorpecer la vuestra, me haré a un lado del camino. Y ya está bien de nota. Perdonadme y permitidme que vuelva a conceder el uso de la palabra a nuestra amiga la señorita del 13.» (Cela, 1989: 236)

III. Temporalidad narrativa: analepsis

La secuencia cronológica de la literatura tradicional y su segmentación ordenada de pasado, presente y futuro sufre una profunda transformación a partir de Faulkner, y todos los valores temporales quedan ahora subordinados a una misma función y rol dentro del texto: la experiencia del personaje o, como explica el crítico Francisco Yndurain:

«He hablado en varias ocasiones de un manejo especial del tiempo y de la rotura de la secuencia temporal corriente, para sustituirla por repetidos asaltos a fases distintas, y añadiré, por una distinta velocidad o tempo narrativo que se acomoda y pliega al tiempo psicológico. No estoy muy cierto de que el tiempo del novelista es más cualitativo que cuantitativo y que el estado de conciencia da la medida del tiempo y no la cronología objetiva.» (Yndurain, 1953: 28-29)

Es decir, la temporalidad objetiva carece ya de relevancia y, en vez de complementar y dar forma constitutiva a la trama, se focaliza únicamente en la percepción subjetiva del tiempo que tienen los protagonistas y en su necesidad bien de volver atrás para recordar algo, o bien de anticipar algo en el futuro. Asimismo, el caos temporal del relato busca imitar los procesos mental-cognitivos del hombre, ya que es de esa forma en la que funciona el raciocinio humano, sin secuencia lógica y dando saltos entre idea e idea a partir de una variedad infinita de estímulos.

La temporalidad ficcional de *Mientras agonizo* juega con nuestras expectativas, ya que su sucesión secuencial no constituye una línea ordenada, continua e incremental. De hecho, durante la trama cada personaje que interviene interrumpe la narración ordenada del viaje familiar a Jefferson con abundantes y sustanciosas analepsis: Darl recuerda con rencor y resentimiento el favoritismo y parcialidad de su madre hacia Jewel, Cora pondera el momento preciso en el que descubrió la infidelidad de Addie; Dewey Dell evoca la tarde en la que se queda embarazada y, más conspicuamente, cuando el cuerpo sin vida de Addie empieza a emitir un hedor repugnante, inopinada-

mente la matriarca “resucita” en las sucesivas páginas para detallar al lector las impresiones que tuvo el día que conoció a su marido Anse.

De forma similar, en el segundo capítulo de *Pabellón de reposo* nos anuncia la señorita de la 40 la aciaga muerte del adolescente de la 14, circunstancia a la que suceden arranques de llanto, sentimiento de impotencia y lamentos. No obstante, pasamos al siguiente capítulo solo para descubrir que este está narrado por el joven de la 14, al igual que Addie, “resucitado” a través de una analepsis para explicarnos su trayectoria desde la más tierna infancia, su historia familiar, sus vicisitudes e incluso el preludio de su muerte.

IV. Caracterización: personajes redondos³

A pesar de tener como una de sus mayores influencias artísticas, según propia confesión de Faulkner, a Virginia Woolf y, sobre todo, a James Joyce, tal y como observa el profesor Vilanova al afirmar que «el crudo realismo de William Faulkner, su método introspectivo de buceo interior, el audaz contrapunto de realidad y fantasía que contraponen el ensueño a la acción y el mundo real al pensamiento imaginario, proceden manifiestamente de Joyce» (Vilanova, 2014:57), existe una característica ideológica, que a la vez deriva en una diferencia de técnica narrativa en la que el autor de *Mientras agonizo* se separa de sus grandes modelos, y esto es en la caracterización y etopeya de sus personajes. Si bien en las novelas de Joyce y Woolf en general aún se identifica cierta sutil empatía y cariñosa parcialidad hacia sus protagonistas, verbigracia *Mrs Dalloway* o *Retrato del artista adolescente*, en *Mientras agonizo* podemos encontrar personajes muy relevantes, otros secundarios, tal vez uno de escasa incidencia, quizá otro de colosal influencia, e incluso uno, Darl, que tiene mucha más información que los demás, pero lo que no encontraremos son ni villanos ni héroes, ni concesiones ni justificaciones, ni empatía ni animadversión del texto hacia uno ni otro. Es decir, en *Mientras agonizo* las acciones no se juzgan, los comportamientos no se analizan ni las decisiones se explican o se cuestionan: simplemente se prestan a ser retratadas tal y como son a través de la técnica de *showing*.⁴

Un ejemplo de esta asepsia hacia los personajes tanto en *Mientras agonizo* como en *Pabellón de reposo* es la forma en la que se retrata la infidelidad, tema común a las dos obras. Si acaso existe en ambas novelas concepción del pecado, de la expiación y de la condena, si la moral condescendiente se presta a hacer apariciones, estas ideas siempre quedan deslegitimizadas en boca de los personajes. En la narración del adulterio de Addie se explica claramente su soledad y su infelicidad como causa de su traición a Anse, y ella misma confiesa no sentirse culpable por su “pecado”. La novela no solo

³ *Personaje redondo*: “Personaje evolutivo, complejo e imprevisible.” (Sotelo, 1995: 15).

⁴ *Showing*: «Mostrar. Relato objetivo, en el que predomina el estilo directo». (Sotelo, 1995: 16).

no condena a Addie, sino que ridiculiza la hipocresía religiosa y dañina de Cora en relación a su vecina adúltera:

«Yo no me andaba con tapujos; no trataba de engañar a nadie. Yo, por mí, no me hubiera preocupado en absoluto. Así que, si tomaba algunas precauciones, eran nada más las que él juzgaba indispensables, no para mi seguridad, sino para la suya; pero, en todo momento, igualitas que los vestidos que me ponía a la faz del mundo. [...] Un día me puse a hablar con Cora. Rezó mucho por mí, porque creía que yo era ciega para el pecado, y pretendió que me arrodillase y me pusiera también a rezar, pues es de esa gente que, como cree que el pecado no es más que una palabra, piensa también que la salvación no es tampoco sino cuestión de palabras.» (Faulkner, 1995: 177-179).

Por su parte, en *Pabellón de reposo* también se trata el adulterio sin valorar, enjuiciar ni especular acerca de posibles motivaciones del adúltero en cuestión, el paciente de la habitación 2. Simplemente se retrata y explica, sin más matices y con el uso de un lenguaje coloquial humorístico e hilarante para el que Cela tiene un talento abrumador e insuperable, cómo el hombre, al verse cerca de la muerte, se arrepiente de su desliz con su amante “la señorita Fifí” y da una serie de incesantes órdenes a su asistente personal para deshacerse de ella y propiciar la anhelada reconciliación con su esposa y su primogénita:

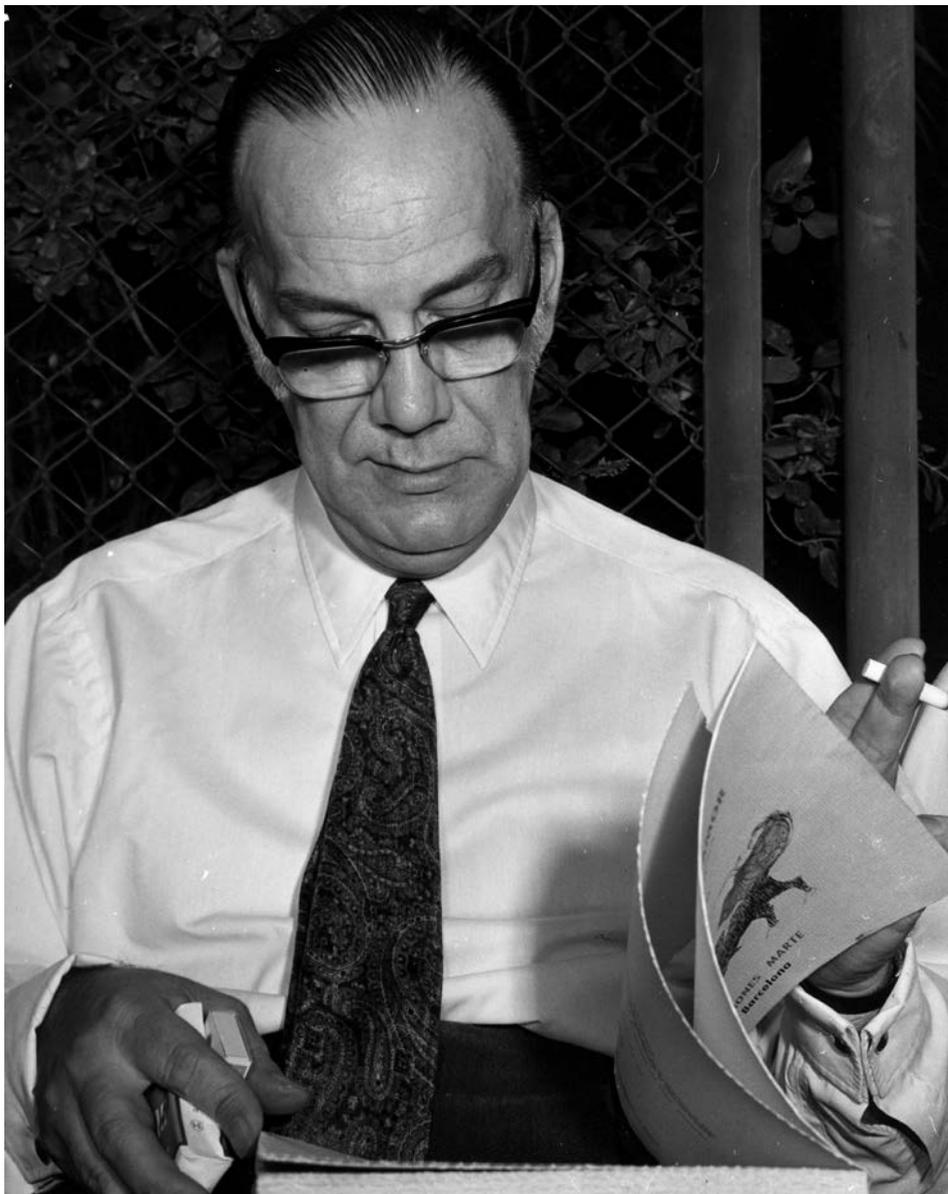
«A la señorita Fifí no le dé ni un cuarto. Sin escándalo. Diviértala, convídela, pásela, exhibala, pero de dinero, ni hablar. Antes del rumor, pague deudas. En último extremo, claro. Adiós y no olvide las instrucciones. [...] Al chofer de la señorita Fifí lo pone usted en la calle. Sin más preámbulos. A la señorita Fifí recuérdela discretamente que hace tres años era pincha de cocina. [...] Son muy buenas viniendo a verme; mucho mejores conmigo de lo que yo fui con ellas cuando ignoraba lo que las dos valían y me cegaban unos ojos hermosos, pero incapaces de ternura.» (Cela, 1989: 241 y 316).

V. Estructura circular

La hipertextualidad entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo* es, además de técnica y formal, también ideológica. Ambas novelas se produjeron en contextos sociológicos, históricos, políticos y económicos similares. El cuadro de desolación y pesadumbre de la postguerra, y el pesimismo nihilista que esto, unido a las graves crisis financieras que atravesaban Estados Unidos y España, se dejan traslucir en ambas novelas, y pervive también en casi todo el arte occidental del momento, verbigracia *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1953) en Gran Bretaña. La estructura circular sobre la que ambas

obras están construidas, en caso de *Pabellón de reposo* en sentido literal, y el *Mientras agonizo* en sentido psicológico, reflejan esa visión desilusionada del mundo.

Mientras agonizo se inaugura con el agonizar de la matriarca de la familia Bundren, mientras cada uno de sus familiares, demasiado ensimismados con sus propios asun-



En la Feria del Libro de Madrid. 1970

tos como para prestarle la mínima atención, gestionan con indiferencia y desapego sus quehaceres y obligaciones, y afrontan como pueden su sucesión alternante de desgracias y alegrías. ¿Y cómo finaliza la obra? De la misma manera, ya que tan solo instantes después de inhumar a Addie, su marido la reemplaza sin grandes miramientos con su segunda esposa, ante la atónita mirada de sus hijos:

“Estos son Cash, y Jewel, y Vardaman, y Dewey Dell –está diciendo padre, con su aire de perro apaleado, pero lleno de orgullo al propio tiempo, por su dentadura recién puesta y todo lo demás; pero sin atreverse a mirarnos. Y luego, sin darle importancia: Os presento a la señora Bundren”. (Faulkner, 1995: 267).

Asimismo, durante la trama de *Pabellón de reposo* se sucede una vertiginosa y mordaz entremezcla, entre el más puro caos y la más absoluta tragedia, del más amplio y heterogéneo repertorio de miserias humanas, en todo su glorioso abanico de matices y variantes: la silenciosa desesperación de los tuberculosos, su endémica y visceral soledad, sus amores y desamores, sus inevitables ataques de histeria y debilidad, sus desesperadas súplicas y apuradas plegarias de salvación que nadie, absolutamente nadie, parece escuchar, los desquiciantes esputos, los insidiosos números, las enervantes cifras, las insípidas mantas, la sucesión de cadáveres y carretillas, etc. Y todo: ¿para qué?, parece querer decirnos el texto. Es decir, el mundo ficcional acaba exactamente igual que empieza, en estructura circular, y este símbolo tiene la función de mostrar al lector que a pesar del dolor, del sufrimiento y del tormento de los enfermos, el mundo sigue su curso, altivo e indiferente ante tanta desgracia, ante tantos padecimientos, ante tanta pesadumbre y ante tantos desconsolados sollozos de los tuberculosos del pabellón:

A. (*Génesis de la novela*).

«Cuando el ganado se va, escapando de la sequía que ya empieza a agostar los campos y a hacer duros los pastizales, y se lleva lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus “chaise-longues”, mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo ya empiezan a sacar los brazos, pensando en su enfermedad.» (Cela, 1989: 179).

B. (*Colofón de la novela*).

«Cuando el ganado vuelve, escapando de las nieves que ya empiezan a cubrir los campos y a hacer difíciles los pastizales, y se trae desde lejos, por la montaña arriba, la leche y la carne, en el pabellón de reposo los enfermos siguen echados en sus “chaise-longues”, mirando para el cielo, tapados con sus mantas, de las que en este tiempo no se atreven a sacar los brazos, pensando en su enfermedad.» (Cela, 1989: 322).

Conclusión

En síntesis, el análisis comparativo entre *Mientras agonizo* y *Pabellón de reposo* presenta tanto divergencias como similitudes lingüísticas, formales e ideológicas, que en uno y otro caso demuestran que el diálogo hipertextual entre ambas obras fue intenso, vibrante y prolífico. No es de extrañar este vínculo, ya que más allá de las distancias, particularidades y características propias de su tradición literaria nacional, más allá del pasmoso y abrumador talento que ambos escritores tenían, los dos poseían lo que Jauss calificaría como *trascendencia*, es decir, la habilidad para casar la originalidad y la innovación, para retar desafiantes a la conquista de nuevas alturas y dimensiones al arte, pero siempre acompañado del ineludible esfuerzo de preservación y perpetuación de los clásicos. No obstante, quizá esta tendencia sistemática de los grandes artistas como Faulkner o Cela no sea para ellos un procedimiento deliberado, de calculada estrategia y de premedita ejecución, quizá sea simplemente que en la base esencial, en el núcleo más básico y rudimentario de las grandes obras universales existe un elemento común, que aunque sutil e imperceptible en un análisis superficial, no es por ello menos certero, vigoroso y resistente, a la experiencia humana que trasciende el diferencial de cultura.

Y es que existe algo en el arte, quizá un elemento inescapable al raciocinio humano y sus incesantes taxonomías, sus interminables listas y sus fastidiosos cálculos, tal vez incluso inescrutable al ojo científico y a sus infatigables hipótesis, quizá imperceptible al observador casual y puede que incluso inefable para el teorizador y sus apodícticas conclusiones, que trasciende y se niega, indómito, a confinarse y a dejarse someter y doblegar por las restricciones fronterizas y culturales que el ser humano le quiere imponer. Y es que las invenciones limítrofes y las barreras geográficas se pueden idear, construir y guarnecer, pero el arte clásico siempre será capaz de difuminarlas hasta traspasar las entrañas del hombre y vislumbrar dentro de estas con la diafanidad necesaria para mostrarnos su universalidad y sus anhelos, y para revelarnos, como lo ha hecho desde siempre, el misterio inescrutable del alma humana.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, LEOPOLDO (1984): *La Regenta*. Edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Espasa-Calpe.

BRAVO, MARÍA-ELENA (1985): *Faulkner en España*. Barcelona, Editorial Península.

CELA, CAMILO JOSÉ (1989): *Camilo José Cela. Obras Completas*. Tomo I. Barcelona, Editorial Destino.

CUDDON, J. A. (1992): *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, The Penguin.

FAULKNER, WILLIAM (1995): *Mientras agonizo*. Barcelona, Editorial RBA.

FITZGERALD, F. SCOTT (2011): *El gran Gatsby*. Barcelona, Editorial Anagrama.

GULLÓN, RICARDO (1947): *El misterioso William Faulkner*. Madrid, Editorial Cuadernos de Literatura.

ILIE, PAUL (1971): *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Gredos.

JAUSS, HAUS ROBERT (1976): *La literatura como provocación*. Barcelona, Editorial Península.

LAMARCA, JORDI (1989): *William Faulkner. Movimiento, cambio y modificación*. Barcelona, Editorial PPU.

PLATAS, ANA MARÍA (2004): *Camilo José Cela*. Madrid, Editorial Síntesis.

SOTELO, ADOLFO (2008): *Camilo José Cela. Perfiles de un escritor*. Barcelona, Editorial Renacimiento.

SOTELO, ADOLFO (1995): *Glosario de teoría de la narrativa*. Barcelona, Editorial PPU.

VILANOVA, ANTONIO (2014): *La letra y el espíritu (1950-1960): Letras universales*. Prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid, Editorial Devenir.

VILANOVA, ANTONIO Y AUTORES VARIOS (1992): *Las literaturas contemporáneas en el mundo*. Barcelona, Editorial Vicens-Vives.

VOLPE, EDMOND (1981). *A Reader's guide to William Faulkner*. New York, Syracuse University Press.

YNDURAIN, FRANCISCO (1953): *La obra de William Faulkner*. Madrid, Editora Nacional.

A N E X O

**VI PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA
PARA JÓVENES**

LOS GATOS QUE BEBÍAN CAFÉ

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA TORRES

IES Menéndez Valdés de Badajoz

Existe un momento exacto en el que sueños y realidad se funden en uno, un instante que dura lo que la conciencia del agraciado con estos dorados segundos tarde en actuar, una tranquila marea que con suave vaivén mece los pensamientos y los lleva a otra dimensión, mientras el cuerpo aún conserva algunas de las funciones que no dejan al individuo caer totalmente sobre el regazo de Morfeo, que se limita a susurrarle su canto de ensueño al oído invitándolo a la paz del espíritu, el perfecto estado de creación de fantasías, frágil y quebradizo; y no en vano, pues tal vez sea uno de los momentos donde la felicidad nos embriaga con mayor intensidad. Flotando en una espuma etérea, las suaves olas transportan la razón a una orilla lejana, alejada de todo mal que pueda enturbiar el clímax de la ordenada anarquía mental. No estamos dormidos, y esta fragilidad hace al sueño incorruptible, negándole la entrada a las pesadillas.

En uno de esos momentos en los que el arrullo del dios del sueño acunaba mis ideas en su seno, mi mente comenzó a divagar hacia lugares remotos e inexplorados en pos de la realidad onírica a la que se aproximaba. No podría decirse que soñé, puesto que en ningún momento crucé la difusa barrera del sueño, por lo que diré simplemente que volé sin necesidad de alas ni libros hacia un mundo fantástico con tintes de real; me trasladaba por un edén vagabundo del que podía salir con una chispa efímera que me hiciera recobrar la lucidez de nuevo, deseoso en mi inconsciencia de que esa chispa no hiciera acto de presencia.

La habitación en la que me encontraba meditando, observando las sombras del infinito, pronto se transformó en un callejón nocturno con niebla como telón de fondo. El único ruido audible era el ronroneo de algún aparato eléctrico perdido cuya vibración llegaba amortiguada a través de la niebla. El callejón, iluminado parcialmente por la luna, perdida entre las nubes, y por un par de farolas solitarias que hacían titilar su tenue luz blanca, estaba decorado con un muro no muy alto al fondo y un par de contenedores abiertos cuyo olor no llegué a imaginar en mi ensoñación, perdiéndose en la oscuridad todo aquel lugar que escapaba de mi campo visual.

Como en un intento de recordatorio de mi actividad en el mundo al que realmente pertenecía mi mente hacía unos instantes, me quedé igualmente estancado en mi

delirio a través de la fina venda de seda transparente de Morfeo, observando fijamente la pared del fondo del callejón, intentando adivinar la textura del ladrillo entre la oscuridad. Solo que, a diferencia de mi estancia en la realidad, esta vez algo interrumpió mi momentáneo lapso de la razón: un brillo del color de las aguas cristalinas de una profunda laguna que refleja un cielo azul despejado que tres veces iluminó mi mirada, pues tres fueron las veces que mis párpados se agitaron, y esos tres fulgores fueron los que me decidieron a dar un paso hacia la negrura. Hechizados, mis ojos captaron un rayo de color crema que había saltado de entre los contenedores y ahora estaba parado en el centro del callejón, expectante.

Cuando mis ojos estabilizaron el movimiento, descubrí que lo que había perturbado la tranquilidad del ambiente no era más que un gato siamés que ahora contribuía a esta calma, totalmente inmóvil, dirigiendo hacia mí esas lagunas relucientes que habían servido de preludeo mental para la realidad dentro de la ficción de su figura. Tras unos segundos de contacto visual, el animal saltó de nuevo a los contenedores, y su silueta se transformó en una elegante sombra desplazándose sinuosamente sobre los inexplicablemente extensos contenedores, alargados por esa deformación propia de los sueños que hace que todo cambie de tamaño en cuanto apartamos la vista. Con una voz clara, vívida, casi etérea, la sombra habló:

«Acércate, extraño, bañado por la luna.
Siente la niebla dulce de cristalinas dudas,
ábrete a estas rémoras solitarias y oscuras,
que rodean este mundo de poesías mudas.»

Es curioso el efecto de los sueños sobre el razonamiento, puesto que me pareció totalmente normal que un gato me estuviera hablando en verso, y tan solo me limité a tratar de descifrar el galimatías que me planteaba.

— Rompamos los límites de la entelequia –Dijo la suave voz del gato, al tiempo que la niebla comenzaba a condensarse a su lado, dando lugar a otra figura tangente de apariencia igualmente felina llegada también desde Siam, pero de mirada viva, gota de rocío sobre una hoja de encina azotada por la suave brisa. El animal que acababa de materializarse ante nosotros comenzó a rodearme velozmente hecho un rayo crema y marrón con chispas verdes, mientras que el otro permanecía imperturbable frente a mí.

— Tú. No pareces de por aquí. Eres nuevo, ¿verdad? –Una voz viva, de tono algo burlón, y con una pronunciación limpia, pero rápida y atropellada se dirigía hacia mí proveniente del gato de ojos color vida-. Ignora a mi amigo, es un aburrido. Se esfuerza tanto en ser solemne que a veces ni él mismo sabe lo que está diciendo. Lo

que me extraña es que aún no haya empezado con los latinajos. Da igual. ¿Qué te trae por aquí?

«No sé... ¿Qué hago aquí?» –Mi voz no perturbó en ningún momento el silencio del callejón. Simplemente lo pensé, consciente por motivos desconocidos de que, de alguna forma, los animales podían entenderme perfectamente.

— Pues si no lo sabes tú... –El gato no dejaba de moverse sin perder en ningún momento la elegancia en sus movimientos, ligeros, pero cortos, rápidos y a la vez seguros como el agua saltando con delicadeza entre las piedras de un arrollo.

— ¿Te importaría dejar de ir ab hoc et ab hac de una vez? –Había un deje de irritación en la celestial voz del otro, que había vuelto al mismo sitio que había ocupado anteriormente, en el centro del callejón.

— ¿Qué te he dicho? Cansino. No puede ser agradable ni cuando hay invitados. Ignóralo. –De igual forma que si estuviera hablando, el nervioso animal se dirigió con sus pasos cortos y rápidos, andando entre palabras directamente hacia su compañero. Cuando estuvieron ambos cara a cara, le lanzó una mirada de enorme expresividad, a la vez de reproche y burla, que se vio reflejada en aquellos ojos azules ahora totalmente estáticos.

Tras un largo instante de vacilación, algo cambió totalmente en la actitud idílica del callejón donde nos encontrábamos: En cuestión de décimas de segundo, aquel que parecía imperturbable se lanzó en rabioso frenesí contra su compañero, cuya expresión de burla se había hecho más intensa que nunca. La zarpa del atacante se dirigía directamente a matar la vida de aquellos ojos verdes; pero yo lo sabía, sabía que no lo alcanzaría, porque por mucha velocidad que llevara, podía verlo como lo que era, un millón de imágenes estáticas que, juntas al fin, formaban una simple acción. Y justo cuando la llegada de la imagen en la que verde y rojo se hacían uno parecía inminente, apareció el vacío. Un pitido sin sonido alguno, una mancha blanca. La escena se lapidó completamente de nieve. Y la nieve se deshizo al instante, dejando ver al fin el marco negro que trataba de ocultar, y lo que parecía el final no se volvió sino el principio.

Con una fuerte sacudida, levanté la tapa del ataúd en el que sabía que estaba encerrado, el que sabía que era de color blanco aunque la estancia estuviese privada de toda luz. La respuesta estaba ahí, y ya sentía los pasos del gato de ojos como furiosas chispas del inequívoco color que fluye por nuestras venas en el cual se había fusionado mi única compañía en el callejón solitario. Aunque ya no recordaba el callejón, sólo sabía que el gato de ojos rojos me perseguía como la conciencia al asesino primerizo. El gato de ojos rojos, ese que formaba parte de mí, de mi instinto animal, era el que ahora

estaba haciendo que el interior de mi cripta se llenara de niebla. Pude sentir sus uñas, clavándose en mi piel sin que mi cuerpo reaccionara al afilado tacto, empujándome a la niebla, llevándome de vuelta al ansiado fondo del ataúd. Y después, vacío.

Negro vacío, pues negro era el cielo nocturno por el que estaba cayendo, y negras se veían las aguas de la laguna donde finalmente aterricé, como negro era su fondo, y las plantas subacuáticas que en arrullo me llevaron a la arena imperceptible de la orilla igualmente envuelta en sombras. Y aún más negro era el gato que ante mí se paró, aunque las imágenes que pude entrever en su pelaje estaban cargadas de la luz que proyectaban sus ojos violetas. Allí vi el callejón, me vi a mí mismo, bajo un foco violeta; vi mi figura deformada, que desentonaba con la nitidez del callejón y todos sus elementos. Mi imagen iba desfigurándose más y más, y la visión se hacía cada vez más grotesca en las formas imposibles que adoptaba. Parpadeé y me vi esta vez con un valle a mis espaldas y una laguna que me observaba. Estaba mirando mi negro pelaje, veía en él imágenes cargadas de color que emanaban de mis ojos violetas.

Parpadeé otra vez y vi un ataúd blanco, con exquisitos ribetes dorados que se deformaban en afiladas puntas y cuyo interior yo intuía negro, pero cargado de luz, una luz verde proveniente del gato siamés que correteaba inquieto por el interminable acolchado interno de la oscuridad luminosa del ataúd.

Con el tercer parpadeo vi los ojos azules del tranquilo animal que había perturbado la paz del callejón añadiendo aún más tranquilidad al retrato que iluminaban las estropeadas farolas. Seguía allí parado, como una estatua viva en representación del paisaje que lo rodeaba.

Parpadeando por cuarta vez, el valle y la laguna se desvanecieron. Me encontraba ahora flotando en una densa niebla infinita iluminada por un millar de estrellas que eclipsaban el tenue brillo de la luna. Vi una mancha roja, que luego se convirtió en dos, y que finalmente se lanzaron a mis ojos.

Entonces sentí la verdad de mi naturaleza, cómo los colores y la ausencia de estos se mezclaban en un todo, un poder homogéneo, un disparo de fugaz estela directo a mi mente. Mi cadáver envuelto en una sábana negra reposaba en el igualmente negro fondo del blanco ataúd con exquisitos ribetes dorados que se deformaban en afiladas puntas; y yo lo miraba, me miraba, pero no veía nada, pues sabía perfectamente qué era lo que yacía allí, y sistemáticamente decidía ignorarlo. Allí descansaba pura naturaleza, un amasijo de reacciones químicas que funcionaban como un todo, aislado pero conjunto a la naturaleza universal. Me tumbé exactamente en la misma posición en la que ya descansaba, y sentí la tapa del ataúd cerrándose y a los cuatro gatos andando alrededor: uno lenta y elegantemente, otro a pasos cortos y rápidos,

varias veces adelantados por aquel que inundaba todo con sus ojos color sangre, y todos estos bañados por la sombra del desplazamiento incierto del incierto color negro del último, que lanzaba chispas violetas al cielo. Y como un todo, entonaron un alegre canto fúnebre inaudible, convertido finalmente en la cuenta atrás final, el principio y a la vez fin del universo cíclico, que mediante la expresividad del silencio sirvió de despedida de aquel mundo de ensueño en constante cambio que es la mente humana. La tapa del ataúd se abrió. Estaba en mi habitación, con la mirada clavada en la pared, se había hecho de noche y la oscuridad más absoluta me rodeaba.

Desperté.

CARRETERA 54

ANDREA PIÉ FERNÁNDEZ

Colegio Rafaela Ybarra de Madrid

Son las 7 y aún está sentado en la cama pero no se acaba de levantar, ni siquiera se ha acostado y, aunque lleva sin dormir más de un día, no puede tumbarse y simplemente cerrar los ojos. Mira el reloj: las 7 y un minuto, piensa que ahora si tuviese una vida normal estaría en clase, estudiando, puede que preocupado por algún examen, eso le gustaría. Las 7 y tres, las 7 y cinco, las 7 y diez, el tiempo pasa, las agujas se mueven en el caro reloj que lleva en la muñeca, pero no puede acostarse. ¿Por qué?, se pregunta, ya había ido otras veces con Daryl, Vinny y los demás a donde Paul había dicho que fueran, había vuelto y se había podido dormir. En eso había consistido su vida siempre, Daryl era el mayor, si decía: "Roba esto, Frankie", él lo hacía, si le decía que corriese él corría, si le decía que saltase él saltaba. Así funcionaba, "Tenemos que cuidar el uno del otro" le decía Daryl y él lo sabía, su madre se marchó hace mucho y su padre casi nunca aparecía por casa desde que volvió de combatir en Alemania por lo que estaban ellos dos contra el mundo. Un mundo que si le dejas te destruye.

Daryl tenía amigos, el tipo de amigos que si alguien se mete contigo le darán tal paliza que le dolerá al respirar durante semanas, todos se protegían, unos a los otros, era su forma de vivir. Y cuando vives de esa forma no tardas en conocer a tipos como Paul el Largo, un mafioso de segunda fila que había hecho mucho dinero durante los tiempos de la Ley Seca pero ahora controlaba una zona muy pequeña de Los Ángeles y sabía perfectamente donde estaban los límites; lo que podías hacer en una calle no lo podías hacer en la siguiente. Cualquier barman en la costa oeste sabía lo que tenía que servir a Paul cuando entraba por la puerta. Fueron los amigos de Daryl los que le presentaron a Paul el Largo y aunque solo contaba catorce años ya empezó a hacer trabajos para él. Frankie era una extensión de Daryl, siempre iba con él y meterse con Frankie era meterse con Daryl, nunca se metieron con Frankie, y como es lógico cuando Daryl entró a trabajar para Paul, Frankie también, daba igual que no tuviese más que doce años. Al principio eran recados sencillos: robar cosas de poco valor en negocios que no estaban bajo su protección y a cambio Paul siempre les daba cigarrillos Lucky Strike o dinero que superaba el valor de lo robado. Pasaron de tener que robar leche a los vecinos a comprarse una nevera y llenarla hasta arriba.

Las 7 y veinte, los recuerdos no dejan que Frankie se duerma, recuerda las piedras que tiraba a los escaparates, recuerda robar pequeñas cosas en las tiendas, recuerda al tendero persiguiéndoles, recuerda muchas cosas, como que no pasó mucho tiempo hasta que se vio junto a Daryl y a Vinny rociando un coche con gasolina en mitad de la noche, recuerda con ardía. Iban subiendo de nivel, cada vez les encargaba cosas más importantes, al año ya trabajaban en algunos de los clubs que eran propiedad de Paul sirviendo todo tipo de bebidas, después pasaron a donde de verdad se sacaba el dinero: los locales clandestinos de apuestas, partidos de fútbol, béisbol, las elecciones locales, todo valía, había apuestas sobre casi cualquier cosa y se obtenían amplios beneficios: dinero fácil que habría seducido a cualquier chaval en su situación. El único requisito era obedecer siempre a Paul, si les decía: "Ve a este sitio y roba esto", ellos iban, lo robaban, volvían, y le preguntaban: "¿Quieres que lo volvamos a hacer?". Era simple y hacía que la vida pareciese fácil y daba una sensación de poder que no había conocido antes.

Ahora las agujas del reloj marcan las 7 y treinta y cinco y sigue sin poder moverse, su cabeza está ocupada pensando en todo lo que le ha llevado hasta ahí. Un día Vinny llegó a casa con un encargo de Paul, un encargo "especial". No le gustó como sonó eso, aunque lo que a Frankie le gustase no importaba, entonces Vinny le puso un revólver en la mano a Daryl y le dio otro a Frankie. "Es por si acaso" dijo. En ese momento se le heló la sangre, siempre había conseguido evitar tener que disparar, no quería cruzar esa línea. Hasta entonces lo único que habían llevado eran bates de béisbol o tuberías para destrozar algún local con la intención de que el dueño pagase a Paul el Largo una comisión y pasase a formar parte de sus negocios "protegidos". Incluso un par de veces habían tenido que "asustar" a alguien que se había retrasado en los pagos pero Frankie siempre intentaba no tener que ser él el que daba los golpes. Y ahora tenía una pistola cargada en la mano y cuando los tres salieron por la puerta lo único que podía sentir es miedo. Pero esa vez no tuvo que disparar a nadie, solo aparcaron el coche en el parking en un restaurante

de carretera, esperaron, un camión se paró cerca de ellos y cuando el camionero se bajó Vinny les hizo bajar del coche y forzar con una palanca la puerta del camión para coger todos los paquetes de tabaco que cabían en el coche. Pero cuando volvieron y Frankie le quiso devolver el arma a Vinny, este le miró y negó con la cabeza. Ahora se esperaba de él que si le decían que disparase, el dispararía.

Así ha pasado otros diez minutos pensando y llega la noche anterior cuando Daryl le dijo: "Venga, toca ganarse el pan. Y no te olvides del revólver". Podía notarlo frío contra su piel. Vinny les llevó a un club, no era la primera vez que destrozaban un local pero este estaba muy lejos de la zona donde solían actuar. Eso era peligroso. Cuando en-

traron solo habían cuatro camareros recogiendo, que ellos empezasen a destrozarlo todo y que tres de los camareros saliesen corriendo fue todo uno. Sólo uno se quedó a defender el local usando un taco de billar pero Vinny le dejó en el suelo con un par de golpes. Ya casi habían terminado el trabajo cuando entró un hombre con una escopeta y disparó hacia donde estaba Daryl que se cubrió detrás de la barra, volvió a apuntarle, lo que provocó en Frankie una respuesta rápida, su instinto de protección no iba a dejar que matasen a su hermano: cogió su revólver y simplemente apretó su gatillo. La bala le alcanzó en el hombro y le tiró al suelo. Daryl se acercó a él y Frankie pudo ver la expresión de horror en su cara cuando dijo: "Es uno de los chicos de Sal". Todo el camino de vuelta estuvo callado. Frankie rezaba por no haber matado a aquel hombre. No quería ni pensar lo que Sal les haría por mandar a uno de sus chicos al depósito. Salvatore Maccio era uno de los jefes mafiosos más importantes de Los Ángeles de los años cuarenta, los otros mafiosos decían a sus espaldas que no era más que otro "espagueti" con suerte, y ahora ellos le habían cabreado. Vinny no paraba de repetir: "Ese cabrón de Paul nos ha hecho firmar nuestra sentencia de muerte". Paul era avaricioso y aprovechó que Sal pasaba mucho tiempo fuera de la ciudad con un proyecto de unos casinos en mitad del desierto de Nevada para intentar ganar terreno y le daba igual a quien se llevaran por delante.

Fue a las 8 cuando Frankie comprendió que lo que no le dejaba dormir era la expresión del rostro de su hermano en aquel local, en ella había

desamparo, miedo mezclado con la sensación de haber sido traicionado. Sólo había visto antes esa expresión: el día que su madre les abandonó, pero esta vez además eran perseguidos por la policía y media comunidad mafiosa de Los Ángeles.

Frankie no se tumbó, cogió su revólver, todo el dinero que tenía y dijo a su hermano: "Tenemos que cuidar el uno del otro". Esta vez era él quien iba a cuidar de los dos, salieron de la vieja casa de su padre sin ni siquiera mirarla, se subieron al coche, fueron a por Vinny y condujo todo lo rápido que pudo para poder salir de aquella ciudad, cogerían la carretera 54 a cualquier parte donde empezar otra vez.

QUERIDA MONOTONÍA

MIGUEL ANGEL POLLINO SÁNCHEZ

Inst. Gabriel Ferrater i Soler Reus

Anocheía lentamente con el sonido de la circulación de los coches de fondo. Las luces amarillentas de sus faros se mezclaban con las tonalidades naranjas de las farolas en un horizonte que contenía un despampanante colorido. A medida que avanzaba con mi Austin Healey de color cereza, el cielo ennegrecía tan rápido como yo podía ver las luces de las fábricas costeras encenderse. Poco a poco, el entramado eléctrico de la zona que rodeaba la carretera por la que yo circulaba, me envolvía de nuevo en una especie de magia. De hecho, cada anochecer me enamoraba de nuevo de ese lugar. Y es que aunque trabajara en el turno de noche, tenía el privilegio de ver como el sol se escondía para despedir un viejo día, y como salía otra vez en unas horas para dar la bienvenida a un nuevo día. Una nueva oportunidad quizá. La temperatura no era cálida, pero tampoco fría, por lo que podía llevar la lona del techo recogida. La brisa mediterránea me acariciaba la piel y a veces lograba ponerme los pelos de punta. Eran cerca de las diez, y el inicio de mi turno se acercaba. Aparqué el coche lejos de la plaza de parking que tenía asignada. Cada día la misma rutina, desviarme un minuto del camino correcto para aparcar cerca del barranco que tenía el paisaje nocturno más embelesador que jamás he conocido. Caminar diez minutos hasta la sede de la central, y fichar. Toda la maniobra requería salir de casa unos quince minutos antes de lo que debería, pero a mi me encantaba. Dejé mis pertenencias en la taquilla número treinta y cuatro de la segunda planta y me puse mi uniforme. Comprobé que las pilas de la linterna seguían funcionando un día más, y me puse dos de recambio en el bolsillo interior de la chaqueta. Me ajusté el cinturón a la altura correspondiente, suspiré y a las diez y tres minutos más o menos, empecé el turno. Me asigné yo mismo la taquilla en la planta más alta del edificio para así empezar la ronda allí, y no tener que saludar a quien fuese que acabara su turno a las diez. Yo siempre he sido muy tímido. Mi querido Austin Healey era lo único que me permitía evadirme de mi complejo social. No me gustaba nada relacionarme con otra gente. No había tenido ningún amigo hasta entonces y no era algo que me preocupara. Recorrí los largos pasillos durante horas, hasta que se hicieron las seis de la mañana y volví a mi taquilla. Me cambié y bajé por las escaleras traseras para evitar a cualquier empleado. Caminé mis diez minutos hasta el coche y volví a casa.

Cada día la misma acción. La monotonía dominaba completamente mi vida, pero tampoco hacía esfuerzo alguno para solventarlo. Al coger mi automóvil, divisé una estampa depresiva en la que arrasaban los tonos grisáceos. Todo el día lloviendo, y yo todo el día tumbado en la cama. Cuando se acercaban las nueve y media salí de mis aposentos y empecé a comerme una manzana antes de arrancar mi vehículo de color cereza. Cuando salí al exterior, las gotas de lluvia inundaron rápidamente el cristal delantero y me obligaron a tener que utilizar el limpiaparabrisas de manera constante. A medida que me iba aproximando a la central, la lluvia se hacía más intensa y yo bajé un poco la ventanilla delantera y apagué la radio. Los dos últimos minutos de trayecto, los hice bajo el sonido envolvente de la lluvia salvaje e incontrolada. Debo mencionar, que olvidé coger paraguas, por lo que dejé el coche en mi plaza de parking asignada. Los treinta segundos que duró la carrera desde mi coche hasta la puerta de aquella instalación productora de energía me dejaron empapado completamente. Un trueno hizo crujir el cielo momentos antes de que cruzara la puerta de la entrada. La misma rutina de siempre, pero con litros de agua encima multiplicando el peso de mi ropa. Cuando conseguí secarme del todo, empecé mi turno un poco más tarde de lo habitual. Pero aquella noche se iba a romper la monotonía diaria. Aquella noche la rutina daría paso al caos y la noche volvería oscuro el día.

Quedaban solo tres horas para que se hicieran las seis de la mañana cuando un estruendo retumbó por todo el edificio que estaba adjunto a la central. Sin pensar, ordené a mis piernas que se dirigieran lo más rápido posible al epicentro de tal alboroto y al llegar, encontré tres hombres discutiendo a voces intentando controlar las diferentes luces parpadeantes que se veían en la máquina de control de uno de los reactores. Poco entendía yo de cualquier proceso de obtención de energía que se estuviera produciendo ahí. Al fin y al cabo, yo solo era el encargado de la seguridad del edificio adjunto en el turno de noche. Las voces alarmantes de los tres hombres dejaron paso a un pitido que iba acorde al parpadeo de la luz roja procedente del techo y que iluminaba toda esa grandiosa sala de control. Era terrorífico, como si de una película de miedo se tratase.

Dos ingenieros aparecieron por la puerta lateral exaltados por la situación y pidiendo explicaciones al encargado de la sala de control. Después de casi una hora de discusiones, cerca de una docena de libros estaban dispuestos encima del panel de control abiertos por páginas distintas. Llamadas que no cesaban, gritos, desesperación.

Yo seguía al margen de todo, hasta que uno de los ingenieros me ordenó traducir un libro de un tamaño bastante considerable de los que había encima del panel de control.

Era de los pocos en la central que dominaba el ruso y a esas horas de la madrugada, debía ser el único que quedaba en la central. Expliqué tal y como pude aquellos tecni-

cismos entrelazados que escapaban totalmente de mis competencias y que me trasladaban a un mundo elevadamente abstracto. Aun con todo, no parecían satisfechos con lo que ponía en esas siete páginas que leí. Decidieron no llamar a nadie externo de la central, pese a que el encargado de la sala de control recomendó avisar al gobierno.

El ruido que hacía unas horas ya que no cesaba, se volvió infernal. Como si una cuenta atrás endemoniada nos alertase de un inminente cataclismo que parecía no tener remedio alguno. El destello que procedió a iluminarme la cara y posteriormente a dejarme sin visión momentáneamente, vino acompañado de una sordera instantánea y de un estado de shock demoledor.

No tengo constancia de la hora que era cuando las luces con tonalidades naranjas ahora pertenecían a ambulancias y no a las farolas que divisaba encima de mi Healey. Las luces azules de los coches de policía, también se abrían paso entre las nubes de polvo y de cenizas. Sin haber consumido nunca estupefacientes, podría decir que las imágenes que recorrían mi cabeza en esos instantes, habrían colapsado a más de un consumidor.

El cráter producido por la explosión no tenía menos de nueve metros y todos los que se nos acercaban iban con máscaras de película y trajes casi aeroespaciales. Era incapaz de percibir sonido alguno por cualquiera de mis orejas, y eso me preocupaba. Podía ver debajo de la máscara como se movían los labios de aquel hombre a pocos centímetros de mi cara sin entender en absoluto lo que decía. Inmóvil en el suelo, traté de comunicar a mi débil cuerpo que se levantase, pero fue un acto de desesperación inútil. Ninguna de mis extremidades respondía, y tampoco sentía dolor. No sabía hasta donde podían llegar las consecuencias de todo y la ansiedad empezó a apoderarse de mi. Todo giraba. Caras de médicos. Policías. La camilla, máscaras. Oxígeno. Cadáveres tapados con papel metalizado de color amarillo. Tanques. Militares. Caos. Oscuridad.

Desperté en una cama pequeña en una habitación pintada de verde oscuro. Estaba yo solo. Al no percibir el sonido del ambiente, entendí que me había quedado sordo. Dos militares de buena estatura me observaban a través de un cristal situado justo delante mío. Iban bien protegidos con máscaras y uniforme. Entraron a esa pequeña sala y me hicieron varias preguntas. No pude responder a ninguna debido a que no oía nada.

Incrédulos ante mi completo silencio, pusieron unas imágenes en la televisión que había en la parte superior derecha de la habitación. Multitud de tanques inundaban todo lo que antes había sido mi puesto de trabajo. Escombros y más escombros de tonos grisáceos se mezclaban en una orgía de fríos colores, solo diferenciados en un extremo.

Diferenciados por un color cereza que debía pertenecer a lo poco que quedaba de mi Austin Healey. Lo siguiente que se proyectó, fue un discurso del presidente y aunque yo era incapaz de escucharlo hablar, los subtítulos me notificaron de todo cuanto decía.

Secreto de estado, ocultárselo al resto de la población. Camuflar el accidente nuclear en simples tareas del ejército. No podía creer lo que estaba leyendo. Nuestro propio presidente engañando a todo un país y condenándolo. Condenándolo a vivir bajo las consecuencias de algo así solo por mantener el orden social. Un tremendo chillido salió de mi y como por arte de magia mi sistema nervioso reaccionó de golpe. De poco sirvieron mis alarmantes quejas que ni yo mismo escuchaba, pues ante la negativa de cumplir la orden militar impuesta por el mismo presidente, caí al suelo en una convulsión inexplicable. Es cierto que no sentí sonido alguno, pero la vibración que se trasladó en forma de calambre por todo mi cuerpo, me derrumbó en un charco de sangre que se originó a partir de una bala que atravesó mi pómulo izquierdo. Unas botas negras fueron lo último que vio mi ojo derecho antes de cerrarse. Antes de cerrarse en un eterno caos de oscuridad.

LÁGRIMAS NEGRAS

ROSETA CLAUDIA ÁLVAREZ ROIG

Universidad Autónoma de Madrid

Se despertó tumbada en el sofá, rodeada de envases de comida rápida, cigarrillos consumidos y botellas de whisky vacías. Un hilillo de baba le caía por la comisura de los labios, que conservaban aún el color carmín de la noche anterior. Ya era su rutina diaria. Llegaba todos los días al amanecer a su sucia habitación en ese sucio motel junto a la carretera, después de toda una noche de trabajo en el club. La comida basura, la única que se podía permitir; tabaco y alcohol, su intento de olvidar.

Un rayo de luna blanquecino se filtraba entre las roídas cortinas de la pequeña ventana que daba al patio de atrás. Por desgracia esa noche también tenía que trabajar. Libraba una noche cada dos semanas y esta no era esa noche. Intentó incorporarse, y tiró sin querer una de las botellas vacías al suelo, que se hizo añicos. Soltó un gemido de dolor. La cabeza le retumbaba, sentía que le iba a explotar.

Con cuidado, retiró la manta --un pobre intento de protegerse del frío--, y se levantó del sofá. Seguía con la misma ropa de la noche anterior, y al mirarse en el espejo, vio que tenía todo el maquillaje corrido, lágrimas negras que le caían por las mejillas.

Le venían recuerdos de la noche anterior como a flechazos. Leo Banner había estado allí otra vez. Su entrada en el club parecía haber amortiguado súbitamente el sonido de la fuerte e insoportable música y, durante unos segundos, todo a su alrededor desapareció cuando esos intensos ojos verdes encontraron los suyos, negro azabache. Parecía una ironía del destino que se hubiera enamorado tan perdidamente de un cliente. Él lo sabía, y disfrutaba jugando con ella. Ella lo sabía, y se dejaba.

Desde la distancia, había visto cómo Banner se acercaba a Max y, entre susurros y fajos de billetes, la miraban de reojo. Sabía a qué se debía ese intercambio. Se le iluminaron los ojos, y se le aceleró el corazón.

Terminó su actuación, bajó del escenario y fue a la parte trasera del club mientras se sacaba los billetes de la poca ropa interior que llevaba puesta. De entre todas las chicas, no era la más hermosa, ni tampoco la que mejor bailaba, pero tenía un grupo de admiradores, y Max estaba contento con ella.

Se puso una pequeña bata rosa y, después de servirse un chupito del que, probablemente, sería el peor whisky del mundo, se sentó en la silla de su camerino y se en-

cendió un cigarrillo. Llamaron a la puerta. Parecía que no tenía ni un momento de descanso en aquel lugar.

— Hola Mimí, buena actuación la de esta noche, cariño.-- Le felicitó Max, entrando por la puerta. Era un hombre bajito, gordo y sudoroso. Sus penetrantes ojillos negros eran como dos alfileres que se le clavaban en el alma. Mimí tenía la impresión de que sólo con mirarla sabía lo que estaba pensando. El pelo que le faltaba en la cabeza, le sobraba en el resto del cuerpo y llevaba unas botas de vaquero rojas que desentonaban con el resto de su atuendo.

Mimí se bebió el whisky como respuesta, e hizo una mueca. Sí, definitivamente, nunca había probado algo peor.

— Bueno, querida, tienes visita -le dijo, guiñándole un ojo.-. Vístete tan sexy como tu sabes. Haz que esté orgulloso.

Detrás de su amabilidad se escondía una amenaza. Ella sabía a qué se refería. Banner era su mejor cliente con diferencia, y en las ocasiones en las que pasaba por allí, siempre pedía su compañía, y era entonces cuando Mimí se jugaba realmente su empleo.

— Sala dos. Cinco minutos, Mimí -se tocó la muñeca con el dedo índice, a modo de advertencia, indicándole la hora en un reloj de pulsera imaginario-.

Y, como leyendo su pensamiento, añadió: — Aquí no descansamos, mi amor.

Max salió y cerró la puerta. Mimí sonrió. No podía evitarlo, y se odiaba a sí misma por ello, pero era el momento que esperaba con más ansia cada día. Sin embargo, sabía como acabaría la noche. Todas sus visitas terminaban igual. Hacía todo lo que Banner le pedía, y lo habría hecho igualmente aunque no le pagaran por ello. Se tomaban unas copas, hablaban, reían y, después, ella le daba todo su sincero amor, aunque sabía que nunca le sería correspondido. Después, a poco de romper el alba, Mimí llegaba a su mugrienta habitación en el mugriento motel junto a la carretera, donde rompía a llorar y bebía hasta quedarse inconsciente.

Apagó el cigarrillo, que estaba aún a medio terminar, y se puso el conjunto más caro que tenía. Se lo había regalado Banner en una de sus visitas, como era de esperar. Quería que estuviese lo más atractiva posible para él. Era un corsé palabra de honor con un tanga, ambos de encaje rojo, y unos ligueros negros que le sujetaban las medias por encima de las rodillas. Se puso unos tacones de aguja, también negros, y se soltó el pelo, que había llevado recogido en un moño para su actuación. Los oscuros bucles color caoba cayeron como una cascada por encima de sus hombros. Aguantando la respiración, se tomó otro chupito de aquel infame whisky, se pintó los labios de carmín, y salió por la puerta.

Le vio al fondo del pasillo, alto, moreno y tan elegante como siempre. Vestido de traje, cómo no. Mimí se paró en seco y le contempló desde la distancia. Estaba hablando con otra de las chicas, que no perdía ocasión para tocarle un brazo, el pecho, la cara, mientras reía como una tonta jovencita. Parecía que causaba la misma reacción en todas. Mimí no sintió ni un pinchazo de celos; aunque las encantara a todas, sabía que siempre la llamaba a ella, siempre era su compañía la que prefería. Mientras le observaba, él levantó la vista y la miró con intensidad, con picardía, de arriba a abajo. ¿Le pareció ver un destello de desprecio en sus ojos? Ignorando a su parloteante admiradora, Banner caminó hacia la sala dos y, con una mirada de superioridad y una sonrisa sarcástica, abrió la puerta, sujetándola para Mimí.

Ella caminó hacia él y entró en la sala privada, seguida de Banner, que cerró la puerta tras de sí. Una increíblemente triste felicidad la sobrecogió, y un escalofrío le recorrió el cuerpo cuando él se acercó y le acarició la mejilla.

Mimí quería que esos momentos nunca terminaran, y con una mezcla de felicidad y amargura veía cómo avanzaba la noche, y esas visitas llegaban a su fin. Era en esas ocasiones cuando, mientras Banner se despedía de ella dándole un beso y una propina, ella deseaba volver a la infancia, deseaba poder volver a ser tan inconsciente como entonces, cuando su vida consistía en correr y jugar, y sentía amor sin darse cuenta, confundiéndolo por cariño y risas. Se preguntaba cómo algo podía ser tan feo y sucio, y tan hermoso, al mismo tiempo, y cómo su voz y sus palabras tan hechizantes y brillantes, podían ser tan malvadas, a la vez.

“Tienes un efecto sobre mí, Leo, que no tiene nadie más. Es tu único defecto. Pisas mi corazón. Me haces llorar. Cada vez.” Pensó Mimí, nunca se atrevería a decirlo en voz alta.

CASI TODOS LOS MARTES LLUEVE

COVADONGA PUENTE RODRÍGUEZ

Universidad Camilo José Cela

Casi todos los martes llueve. Tiene gracia que ahora, desde que perdí la memoria, nunca olvide el paraguas. De eso se encarga Julia. De eso y de todo. Me despierta y me dice cuando debo dormir. Me prepara la ropa, selecciona las pastillas adecuadas para cada momento y comprueba que ya las tomé. Pone nombre a las caras que veo y caras olvidadas a los nombres que sí recuerdo. Digo "Rango" y ella encuentra y me muestra la foto de aquel perro que tuve de niña. Julia nunca olvida el paraguas.

Hoy me trajo a este entierro. Y como casi todos los martes llueve. Dice Julia que a este cementerio, el del pueblo, vinimos muchas veces. Cogida de su brazo, nos unimos a un grupo numeroso de personas que, sin hablar apenas, remontan lentamente las primeras cuestas. La comitiva se detiene frente a una construcción bloqueada por una puerta de forja oxidada. Julia y yo nos paramos también mientras un hombre viejo pugna con aquel portón hasta que logra abrirlo. Deja paso a otros dos más jóvenes, ambos uniformados, que acceden primeramente al panteón. Necesito fumar un cigarro pero Julia me pide que espere.

El hombre viejo se acerca hacia nosotros. Trae una sonrisa triste y las llaves del portón en la mano. Sin dirigirse a Julia, me besa en las mejillas. ¿No me gustan los besos? No, creo que no me gustan los besos. Cuando el hombre viejo se marche, deberé preguntárselo a Julia.

Dos filas paralelas de hombres vestidos de oscuro portan un ataúd que introducen después los dos uniformados en el estrecho hueco del nicho, valiéndose de una pequeña grúa. Luego cubren mecánicamente el hueco pasando y repasando una pequeña espátula. Misión cumplida, parecen decirnos cuando han acabado. Necesito fumar un cigarro pero Julia me pide que espere.

Todos salen del panteón cabizbajos tras los dos operarios. Todos menos nosotras. Se queda también el hombre viejo que algo le dice a Julia. No escucho sus palabras pero Julia responde moviendo la cabeza de un lado a otro y comienza a caminar cogiéndome del brazo hacia la salida donde el grupo espera. Algunos conversan en voz baja y

otros intentan ocultar su impaciencia. El viejo, mientras tanto, se afana en cerrar el portón y se reúne después con nosotras. Los tres nos situamos frente al grupo. Reconozco, tal vez, algunas caras amistosas. Intento recordar algún nombre que pueda asociar con ellas. Necesito fumar un cigarro pero Julia ni siquiera me dice que espere. Me aprieta un poco el brazo y me sonrío cansada. Julia sonrío siempre cansada. Y algunas veces llora.

El viejo se ha cerrado el abrigo y se ajusta la bufanda verde que le ciñe el cuello. Espera, como si fuera esperar todo lo que le queda después de haber cerrado el portón. El viejo necesita afeitarse. Necesitaría también un pelo más oscuro y enderezar la espalda y controlar el pequeño temblor de su mano derecha. Ahora guarda las llaves del portón en uno de los bolsillos del abrigo. Luego estrecha la mano de un señor que inaugura el ritual de saludos y condolencias. Te acompaño en el sentimiento, le dice el otro. Pero el viejo parece seguir solo mientras le da las gracias. Julia me susurra junto al oído: "Camilo". Creo que quiere decirme que el viejo o el señor que le estrecha la mano y le acompaña en el sentimiento se llaman Camilo. Cuando Julia me susurra algún nombre es para que yo lo ponga en alguna parte, en alguna cara próxima, en algún objeto cercano, aunque no siempre encuentro el lugar adecuado. Y entonces permanece flotando en mi cabeza un rato: "Camilo, Camilo, Camilo...". Luego, el nombre se marcha. Otras veces el nombre llega solo. Permanece asentado, recurrente, pidiéndome un lugar con insistencia. Sin innecesarias explicaciones, se lo trasmito a Julia: "Rango", y me muestra la foto de un perro; "Coronel Alemán, 14", y me enseña la dirección escrita en un sobre que guardo entre las páginas de un libro; "Neruda", y Julia deja el libro sobre mi mesa de noche. "Lito", le dije una tarde, y me mostró una pequeña y vieja foto de un niño que llevaba en su cartera de mano. Y se puso después a llorar. Julia, algunas veces, llora.

Regresamos caminando a casa. No estaba lejos, esto sí lo sabía. Unos minutos de tranquilo paseo bajo una lluvia escasa. Me aferraba a su brazo y muy juntas aprovechábamos las dos la protección de aquel paraguas tan oportunamente negro. Nuevamente fue el viejo quien nos abrió la puerta. Primero una puerta delgada de madera y cristal. Luego otra interior mucho más recia, que le costó mover. Tras un ancho pasillo, llegamos a una estancia amplia y poco iluminada. Julia, sin decir nada, se dirigió a una de las habitaciones, mientras el viejo se dejaba caer pesadamente en un sillón con brazos de madera. "Siéntate", me dijo, empleando el mismo tono que emplea quien habla solo. Permanecí de pie. No por contrariar al viejo ni para afirmar con eso una autonomía imposible. Permanecí de pie para esperar a Julia.

— Siéntate, repitió el viejo después de un rato.

— Espero a Julia -le respondí-, sin comprender del todo mis razones.

El viejo levantó la cabeza y se quedó mirándome como si me viera este día por primera vez. Con sus manos inhábiles pugnaba con uno de los tapetes de ganchillo blanco que cubría uno de los brazos del sillón de madera.

— Siéntate Julia, me dijo.

Después de unos minutos, Julia volvió a la sala y dispuso dos tazas de café sobre la mesa de roble que presidía la estancia. Trajo también pan frito. El viejo se sentó frente a mí y Julia permaneció de pie a su lado. Después abandono de nuevo el salón tras besar la cabeza del viejo. Él asintió sin decir nada.

Casi todos los martes llueve. No he vuelto al cementerio desde que Julia se marchó. Tampoco he vuelto al pueblo. Al viejo aún llegue a verlo algunas veces en esta nueva casa. Subía a mi habitación, se sentaba a mi lado junto a la ventana y preguntaba algunas cosas que yo no sabía. Creo que hace tiempo que el viejo no viene.

Las palabras se han ido con el viejo. Imágenes, algunas, me quedan todavía. También me queda el frío. Este nuevo casón no abriga. Sentada en una silla con ruedas recorro sus pasillos empujada por dos manos que no son la de Julia. Solo espero que vuelvan a llevarme esas manos u otras a una cama que, si no caliente, sí se lleva las caras que vagan de manera indolente por el nuevo casón y me trae más intensas las imágenes que todavía conservo.

He dicho, finalmente, mi última palabra: Julia. Nadie me muestra ahora de forma diligente la imagen que complete esa voz, que le de algún sentido. Y entonces permanece flotando en mi cabeza un rato: Julia, Julia, Julia.

— Eso es: Julia -oigo que me responde con impostada alegría una mujer vestida de blanco que se apoya en el marco de la puerta de la habitación mientras me mira-. Te llamas Julia, Ju-lia, subraya festejándolo con una palmada.

Al entierro de Julia acudió todo el pueblo. Todo el pueblo era poco decir pero era todo lo que podía decirse. A otras reuniones sociales tal vez podría faltarse, pero no a los entierros.

— Pobre Julia, declamaba una voz.

— Sí, pobres Julias -subrayaba otra-. Julia, la madre. Y Julia, la hija enferma, que siempre llamó Julia a su hermana, desde que perdió la cabeza.

El entierro de Julia fue un martes. Y casi todos los martes llueve.

Cátedra Camilo
José Cela **convoca:**

VI PREMIO DE RELATOS para jóvenes

2 CATEGORÍAS

- Estudiantes de bachillerato
- Estudiantes universitarios

Premios Bachillerato:

1º premio: 600€ + Lote de obras de C.J.C.

2º premio: 300€ + Lote de obras de C.J.C.

Premios Estudiantes Universitarios:

1º premio: 1000€ + Lote de obras de C.J.C.

2º premio: 500€ + Lote de obras de C.J.C.

Tema: libre

Extensión: 1.200-2.000 palabras

Entrega de trabajos: hasta el 21 de abril 2014

Fallo del jurado: 30 de mayo de 2014

Bases:

www.ucjc.edu

Cátedra Camilo José Cela
de Estudios Hispánicos

 UNIVERSIDAD
CAMILO JOSÉ CELA

 Cátedra Estudios Hispánicos
Camilo José Cela
UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA

Información y envío de trabajos

Universidad Camilo José Cela. Cátedra Camilo José Cela
C/ Castillo de Alarcón, 49. Urb. Villafranca del Castillo
28692 Villanueva de la Cañada (Madrid)
(NECESARIO CUMPLIMENTAR LA FICHA DE INSCRIPCIÓN
anexa a las bases en www.ucjc.edu o en catedracjc@ucjc.edu)

**VI PREMIO DE RELATOS
CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES**

JURADO

D. Adolfo Sotelo, director de la Cátedra Camilo José Cela de Estudios Hispánicos.

Dña. Alba Guimerá, profesora de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona.

D. Francisco López Muñoz, director de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Camilo José Cela.

Dña. Sonia Sánchez Martínez, profesora de la Universidad Camilo José Cela.

PARTICIPANTES BACHILLERATO

Alfonsín Uranga	Maria	<i>El final de mi primer libro</i>
Arroyo Benito	Mario	<i>Seguir tu propio camino</i>
Bablé Marruffi	Irene	<i>El miedo, la anorexia y las bailarinas</i>
Benzo García de Quevedo	Begoña	<i>Prisioneros de Madrid (extracto)</i>
Cañizares Funes	Marina	<i>¿Lo cambiamos?</i>
Capellá González	Paula	<i>Camiliño Joseasiño</i>
Carbajo Usano	Matilde	<i>La Torre de Hércules</i>
Carrió Ricardo	David	<i>Resplandores del Alba</i>
Castañón Fernández	Andrea	<i>Amistad fatal</i>
Cepeda Miranda	Paúl	<i>Conversaciones del mercado</i>
Crenes Medina	Rosa Elvira	<i>El colapso</i>
Crespo Hergueta	Carlos	<i>Bernadette</i>
Cueto Rodríguez	Sandra	<i>En busca de la libertad</i>
Díaz Morales	Nayara	<i>Reflejos</i>
Dorado Iglesias	María	<i>Segundas oportunidades</i>
García Obrero	Elisa	<i>Tacones y cristales</i>
García Torres	Miguel Ángel	<i>Los gatos que bebían café</i>
Giraldez de la Fuente	Rubén	<i>El mundo misterioso de Mathew</i>
Guilló Lara	Marta	<i>El origen la Tierra</i>
Herrero Ramírez	Candela	<i>Esta boca es mía</i>
Itoha Tejedor	Anabel	<i>Valor y Valores</i>
Lara Rico	Susana	<i>Esto no es un juego</i>
López Arnanz	Mónica	<i>Los colores desde la mesa invisible</i>
López Crespo	Cristina	<i>Ilusiones de adolescentes</i>
López Hernández	Miriam	<i>Mentes unidas, corazones unidos</i>
Martínez Mariscal	Javier	<i>Todo Cambia</i>

Miguel de Prado	Sandra	<i>La dorada luz del ocaso</i>
Moreiras Calero	Raquel	<i>Lucía</i>
Moreno Morales	Mireia	<i>El hombre de los cien relojes</i>
Novas Otero	André	<i>Una parte más del todo</i>
Oliveira Gasull	Ana Laura	<i>Larga vida a la reina</i>
Pajares Gay	Lucía	<i>Miénteme y dispara</i>
Pié Fernández	Andrea	<i>Carretera 54</i>
Pollino Sánchez	Miguel Ángel	<i>Querida Monotonía</i>
Reyes Noguerol	Irene	<i>Y yo me iré</i>
Roldán Zapata	Alejandro	<i>La dama de la noche</i>
Sánchez-Cañete Callejo	María	<i>Navegando por el paraíso de los recuerdos</i>
Tenero Ivars	Juan Antonio	<i>Libertad</i>
Todorova Toromanova	María	<i>El origen de mi especie</i>
Unzueta Pérez	Valeria Fernanda	<i>Seis hermanos</i>

PARTICIPANTES UNIVERSITARIOS

Aguilar Cubo	Irina Lara	<i>La Feria del Elefante</i>
Alejandro Dorado	Olga	<i>Nada</i>
Álvarez Roig	Roseta Claudia	<i>Lágrimas Negras</i>
Andreu Escudero	Francisco Javier	<i>El niño que no comprende</i>
Azcona Aliende	Eneko	<i>Sangre y barro</i>
Barahona Velásquez	George	<i>Catrinel</i>
Barnés Castaño	Celia	<i>Una inocente cualquiera de cualquier universo nacido o por nacer</i>
Belmonte Velasco	David	<i>Catarsis y Germinación</i>
Braojos Gómez	Noelia	<i>Sueños y metas</i>
Burillo Molinero	Sara	<i>El hombre de las calles</i>
Cañete Ramírez	Paula	<i>Ojo de pez</i>
Cárdenas Martín	Náyade	<i>Franqueando recuerdos</i>
Carmona Rodríguez	Joaquín	<i>Reina</i>
Catalá Gadea	Lluís	<i>Una gran responsabilidad</i>
Coello Díaz	Yonatan	<i>Las 7 claves de la felicidad en soledad</i>
Coll Fernández	María	<i>Salir corriendo</i>
de Benito Cháfer	Javier Ásdrubal	<i>La historia del Sol en el cielo, de la Luna y su sueño</i>
De la Fuente Canalejo	Rosa María	<i>Como no llegué a hacerlo</i>
del Campo Guilera	Marya	<i>Apática en catre forastero</i>
del Peral Pérez	Juan José	<i>Yemapel</i>
Díaz Altozano	Paula	<i>Tarde en la secretaria</i>
Duque Papagayo	Armando	<i>Sin visa para un sueño</i>
Elorza Múgica	Alejandra	<i>Amor terremoto</i>
Escarabajal Pérez	Natalia	<i>Con años y sin gafas</i>

Esteban Perales	Laura	<i>Ponerse en los ojos del observador</i>
Estrada Villas	Laura	<i>Quisiera</i>
Falces Sanz	Rubén	<i>Esperando el mejor café</i>
García David	Daniel	<i>Pirata sin tesoro</i>
García de Herreros	Marta	<i>El bosque de los abetos negros</i>
García Fernández	Carlos	<i>Ruptura</i>
García Sánchez	Laura	<i>Laila o la Muerte y el Derviche</i>
Gómez Galera	Esmeralda	<i>No sé escribir novelas</i>
González Pérez	Jorge	<i>Aire Fresco</i>
Gutiérrez Sanz	Víctor	<i>Menú para un aquelarre de sirenas</i>
Hernández Iraizoz	Daniel	<i>Dies irae tras el bambú</i>
Jaldo Muñoz	Beatriz	<i>Voy a escribir nuestra historia</i>
Jiménez Coquard	Víctor	<i>Carretera mojada</i>
Lanchas Sánchez	Alejandro	<i>Apología de un maestro</i>
López García	Fernando	<i>Siempre volvemos</i>
Lorenzo López	Rocío	<i>Game Over</i>
Luengo Vela	Laura	<i>Frágil como el cristal</i>
Luque Esteban	Rafael de	<i>El extraño</i>
Malca Atencio	Jose Luis	<i>Mi amigo Serafín, el árbol</i>
Marcos García	Salvador	<i>Los tiempos están cambiando</i>
Martí Gil	Irene	<i>Lo que nunca supieron</i>
Martín Rodríguez	Francisco Javier	<i>Una investigación complicada</i>
Martínez Gastélum	Miguel Josué	<i>El pozo de los deseos</i>
Martínez Gutiérrez	Vanessa María	<i>Promesas</i>
Martínez Naranjo	Francisco José	<i>¿Dónde están?</i>
Martínez Sánchez	Benjamín	<i>Memoria aligerada</i>
Meneses Pérez	Karla	<i>Inshalá</i>
Millán Cabrera	Jorge	<i>Distopía</i>

VI PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES

Moratal Roméu	Luca	<i>El juicio</i>
Navajas Pérez	Rafael	<i>Morirás en Roma</i>
Ocaña Callejas	Jéssica	<i>Luz en la oscuridad</i>
Ortiz de Uriarte García	Borja	<i>La Decisión</i>
Pecci Sánchez	José Manuel	<i>Amor o pedagogía</i>
Pérez Conejo	Soraya	<i>Nuestro banco</i>
Pérez Theingi	Chiangmai	<i>El arlequín</i>
Pérez Viturro	Marta	<i>La princesa de Barsoom</i>
Picazo Navarro	Pablo	<i>Diatriba de un beso</i>
Potapov Rafael	Oleg	<i>Cada decisión lleva un código de barras</i>
Puente Rodríguez	Covadonga	<i>Casi todos los martes llueve</i>
Rego Díaz	Alejandro	<i>Sin techo</i>
Rodríguez Cruz	Luis Alexis	<i>La caja de los sueños</i>
Rodríguez Domínguez	Adrián	<i>Una parte del trayecto</i>
Rojo Vázquez	Alberto	<i>Lo Inevitable</i>
Rom Queral	Andreu	<i>L'art est ineffable</i>
Romero Higes	Manuel	<i>El arcón de Noé</i>
Ruiz del Valle	Víctor	<i>Caro Vermis</i>
Salas Llanas	Israel	<i>Reflexiones de Primavera</i>
San Juan Pérez	José	<i>Saber</i>
Sánchez-Serrano Hernández	Lucía	<i>Tac-Tic</i>
Santos Bretón	Mario	<i>Tercer piso</i>
Sellas Palat	María	<i>Lluvia eres tú</i>
Sevilla Gómez	Álvaro	<i>Caído del Monte Igman: De Muamer a Tommaso</i>
Suárez Caro	Adrián	<i>Algunas moscas arden en el sur</i>
Suerias Hernández	Alejandro	<i>La verdadera historia del buda</i>
Tormo Moreira	Rafael Jesús	<i>Zambullido</i>

Valencia González Yisel *Caminante entre la vida y la muerte*

Zamorano Rodríguez Enrique *Nos rendimos*

Zuluaga Hernández Esnedy Aidé *Rastro de piñón*



A N E X O

**VII PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA
PARA JÓVENES**

BLANCO

LUCÍA RUÍZ VILA
Colegio Nuestra Señora de la Paz

Cada vez que permito darme el placer de escribir y mis dedos empiezan su danza sobre el teclado, cesan pronto confundidos al comprobar que tan solo pueden recordar el camino que escribe tu nombre.

Solo recuerdo cómo sonaba tu nombre. Y es que hoy es el día. Volveré a recordarlo y a sentirlo todo. Se lo confesaré todo a estas páginas, a gritos y en voz baja. Porque esa es la manera que he tenido siempre de que tu recuerdo no me parta en dos el alma. Sintiéndolo todo a gritos y en voz baja. Y créeme María. Hoy me despido de ti.

Me despido de todos nuestros colores. De nuestros amaneceres naranjas, de nuestros cielos azules, de nuestros atardeceres rosas, de nuestras tardes verdes... mi corazón ya no puede vivir con tantos colores, así que hoy limpio mi paleta y me compro nuevas acuarelas. Perdóname María... Sé que nunca querrías que todos estos tonos que tanto hemos cuidado desapareciesen ahora así, sin más; pero no caben más cuadros en las paredes de mi corazón, y los tuyos cada día se tornan más oscuros.

Déjame salvarlos a todos y cambiarlos de color, entonces se los guardaré a algún loco que decida enamorarse de ti como yo lo hice. Ojalá pudiera volver a hacerlo. Lo volvería a hacer, María. Ya lo hice una vez, pero hoy dejo de hacerlo.

Era un jueves cuando te conocí. A mitad de una semana cualquiera, en un lugar cualquiera.

Ya sabes que la gente se olvidará de lo que dijiste y de lo que en verdad pasó, pero nunca de cómo les hiciste sentir. Y ese jueves cualquiera no tiene nombre en mi memoria; tan solo tiene un color naranja.

Ese tipo de naranja que tiene el sol cuando reaparece después de una larga y oscura noche. Ves ese naranja asomar por el Este, y le perdonas a la oscuridad haber durado tanto, y le perdonas a la luna haber insistido en no irse. Y ya te es indiferente que los astros se queden a contemplar su luz, mientras que el sol que llega ahora, tarde mucho en volver a esconderse.

Y es un color tan especial, que querrías pintar toda tu vida con él. Porque ese tipo de color, solo se puede sentir.

En ese momento no lo sabías, solo lo sabrías más tarde. Con el tiempo. Pero ese día era un día negro, y ver tu increíble naranja, me dio cierta envidia.

Todos sabemos que la envidia es signo de admiración; pero de admiración reprimida. Ese tipo de admiración que sientes hacia el que se le da bien vivir y le salen bien las cosas, mientras tú sigues preguntándote qué habrás hecho mal.

¿Qué le faltaría a mi negro para poder parecerse a tu naranja? Quizá un poco de alegría, o quizá un poco de confianza... No fue difícil adivinar que lo que mi negro necesitaba era un poco de ti, o todo de ti.

No hablamos de nada importante. Además no nos conocíamos. Creo que fuiste tú la primera en acercarte. Tenías que haber sido tú. Ya sabes que yo nunca suelo dar el primer paso. Y los dos sabemos que a ti te encanta hacerlo.

Decidí darle una oportunidad a esa chica morena de ojos negros que destilaba naranja. Decidí darte una oportunidad. Y caí de lleno.

Recuerdo tanto nuestra primera conversación que me da vergüenza admitirlo. Ese día llovía tanto en mi corazón, que parecía que las nubes quisieran acompañar mi dolor. Y tú llegaste hablando del tiempo, calada hasta los huesos. Decías que ya era hora de que lloviera. Yo te pregunté si acaso te gustaba la lluvia. Y tú respondiste que no. A ti te gustaba el sol. Te gusta el sol. Por eso agradecías la lluvia me dijiste. Porque acostumbrarse demasiado a lo bueno, podía llegar a resultar peligroso. No hay nada peor que no valorar lo que uno tiene.

Yo te dije que a mi no me gustaba la lluvia. Sabes que eso dejó de ser verdad desde el día en que te conocí. Porque en ese jueves cualquiera me explicaste que no puedes ir en contra del ciclo natural de la vida. Todo fluye, por lo que tienes que dejarte llevar y ser lo que hoy el mundo te pide que seas. Lo que hoy el mundo necesita que seas.

En ese jueves mi mundo te necesitaba a ti. Y en mi corazón aprendí a amar la lluvia. Y no volví a utilizar paraguas al recorrer los pasillos en los que cuelgo mis cuadros.

Dejar que entrase la lluvia fue tan difícil como necesario. Y tú, que no sé si hablabas del tiempo y de las nubes o hablabas de mi interior y de mi corazón, abriste las ventanas de par en par, y aún me cuesta conseguir cerrarlas para que la tormenta que arrecia contra mi vida, no consiga entrar.

Fue tan fácil seguir conociéndote que casi se convirtió en un juego. Yo te dejaba entrever por las rendijas de mi corazón, y tú hacías lo mismo. Ambos mentíamos a ratos, solo para después revelar la verdad. Solo para después comprobar cuanto podíamos llegar el uno a saber del otro.

Y esa fue mi vida durante los siguientes dos meses. Un gran pequeño proceso de dejar entrar luces naranjas en mi corazón. Y de amar esa lluvia que cada día caía menos. Esos meses naranjas fueron los mejores de mi vida, y solo los pude comparar con los que estaban por venir.

Y sin querer, ya era primavera. Tu maravilloso naranja me había salvado. Y trajiste contigo un incomparable color azul. Ese azul que solo puedes ver en el cielo. Ese azul que el mar refleja cada vez que decide tomarse un respiro y solo ser. Ese tipo de azul que me ilusionaba a cada hora que pasaba contigo.

Eras una caja de sorpresas, María. No puedo evitar sonreír cuando pienso en cuanto llegué a amarte. Eras esa ansiada primavera, después de un largo invierno.

No tenía planeado enamorarme, pero sí recuerdo cuándo supe que te amaba. Y fue cuando me dejaste conocerte de verdad, y poner nombre a nuestros días. Fue cuando vi en tus ojos negros un azul tan espectacular que deseé que me acompañara en todos mis días grises.

Nuestro azul solo se veía interrumpido por cometas que volaban muy alto. Cargadas de sueños y de ilusiones. Cargadas de un poquito de ti, y de un poquito de mí. Echábamos a volar nuestro futuro tan alto que ni siquiera lo veíamos desde el suelo. Pero daba igual. Sabíamos que estaban al final de un fino hilo, en algún lugar perdido en nuestro propio color azul. Y eso era suficiente.

Y sin querer pinté todo de ese color. Nunca me vi tan feliz. Y nunca me vi con tantas ganas de vivir. No sabía si tú estabas enamorada de mí. Pero yo lo estaba. Profundamente enamorado. Y eso me hacía querer seguir un poco más, e intentar que nunca te fueras de mi vida.

Ojalá lo hubiera conseguido...

El tiempo pasó y nuestras cometas no volvieron. Y cuando me quise dar cuenta, nuestros días ya no eran azules. Trajeron los vientos de cambio un color rojo. Rojo como las rosas que cada día te dejaba en la escalera de tu casa.

Me permitía reprimir mis sentimientos en un primer momento, pero no conseguí hacerlo durante mucho más tiempo cuando vi que quizá tu azul quisiera quedarse un rato más.

Y fue entonces cuando decidiste que tenías que ser tú quien diese ese primer paso que ambos sabemos que te encanta dar.

Y me besaste, María. Y ese rojo pareció no irse nunca jamás de mí. Todavía me encuentro restos de ese color en algún cuadro que aún pregunta por ti.

No es que fueras mi primer beso. No es que yo fuera el tuyo. Es tan solo que fuiste mi primera banda sonora. Tú eras la mejor canción, y yo era el pobre pianista que mira embelesado una partitura preguntándose si algún día será capaz de tocarla.

Aún siento el color que vivimos en ese primer beso, y mi pobre corazón parece saltarse un latido y parase un segundo, solo para escuchar esa melodía que trajiste contigo a mi vida.

Ese rojo fue tan intenso que no me dejó ver lo que estaba por venir. A cada día que pasaba, yo era más feliz, y las rendijas de mi corazón habían pasado a ser ventanas abiertas de par en par, decididas a dejar todo tu amor pasar.

Pinté todos y cada uno de nuestros recuerdos en lienzos. Cada noche sacaba pinceles y pinturas, embadurnaba mi paleta, y le daba un poco más de vida a mi corazón. Los enmarcaba y colgaba orgulloso dentro de mí.

Cada día descubría un nuevo color que nunca ningún ser humano hubiera vivido. Y eso me hacía sentir tan especial que decidí seguir queriéndote, mientras que el negro llegaba de nuevo a mi vida.

Me parece justo visto desde la distancia. Tus ojos color azabache empezaron todo. Y ellos acabarían tiñendo nuestra historia.

Aún me pregunto como no pude verlo antes. Supongo que el amor es ciego. Pero es que veía tus colores tan claros, y los sentía tan de lleno, que no pude evitar pensar que fuera de verdad.

Todo cambió en el otoño. Tras todo un verano rojo, el cambio debía llegar. Pero no sabía de qué forma lo haría. Y es que sin querer ya no eras mía, si es que algún día lo fuiste.

Ya sabes que a mi todo se me olvida, pero si hay algo que recuerdo con claridad es el día en el que irrumpiste con tu naranja color amanecer , y el día que saliste con tu negro color noche.

Y es que alguien más llevaba amando tus colores mucho más tiempo que yo. Y le escogiste a él y no a mí. Supongo que yo no era suficiente. Pero me parte el alma pensar que nunca me quisiste como yo te quise a ti.

Y así, sin más, te fuiste.

No he vuelto a saber nada de tu azul, ese que me emocionaba cada día que disfrutaba de tu compañía. No he vuelto a sentir ningún rojo igual en mucho tiempo. Tal vez ni lo haya intentado.

No he vuelto a presenciar un amanecer tan espectacular como el que provocaste cuando entraste en mi vida, María. Porque fuiste el principio de algo tan importante para mí, que pensar en qué voy a ser ahora sin ti, es algo complicado.

Aún vivo con tu negro. Ese color que dejaste un triste septiembre, y que aún hoy me impide siquiera mirar al cielo en busca de otros colores.

Tú me dijiste aquel primer día que todo fluía, y que debía aprender a amar el movimiento natural de las cosas. Siguiendo tu consejo de maravilloso comienzo, es hoy cuando limpio mis pinceles y paleta.

He contemplado por última vez todos nuestros colores, y ya he retirado todos los cuadros. Y ahora me encuentro con una pared blanca. Tan blanca que me da miedo pensar que no podré volver a pintarla con tanta vida.

Y es que tu naranja se fue ya por el Oeste, y hoy dejo de escrutar el horizonte buscando tu tono. Y ahora miro al Este, esperando a nuevos naranjas, ilusionantes azules y apasionados rojos.

Y es que de verdad te quería. Pero no puedo amar por siempre. Sé que tú no lo harías.

Así que aquí está mi despedida a voces y en voz baja. Gritada en medio del silencio, y que hoy me libera de todo, y me deja con las paredes de mi corazón blancas y vacías de cuadros.

Y aquí estoy, mirando al Este deseando que llegue a mi vida un nuevo color naranja, que por fin consiga teñir mi blanco.

QUE EMPIECE LA FUNCIÓN

SARA MOLINA LEÓN

Colegio Luther King de La Laguna

Sube el telón.

Sentada en el borde de la bañera, con voz dramática y los brazos extendidos, recito los versos: *¿Qué es la vida? Una ilusión.* Me aclaro la garganta y suspiro. Muevo exageradamente el cuello y los hombros. No penséis que estoy loca; solo son ejercicios de relajación para los actores. Finalmente me llevo una mano al pecho y declamo con gravedad: *Ser o no ser, esa es la cuestión.*

Me encuentro en el baño delante del espejo. Me miro en él pero es como si no me reconociera. Soy una estatua, un maniquí sin vestir, el cuerpo desnudo de una muñeca esquelética que parece haber sido diseñado por Leonardo Da Vinci, con las clavículas huesudas y salientes y las rodillas picudas.

Unas pupilas ausentes y espesas me devuelven la mirada que ha rebotado en el cristal. Son mis pupilas, las pupilas de una persona sin alma... Tranquilidad, no os asustéis. Una actriz no debe tener alma, pues solo así puede estar en disposición de recibir el alma de los demás.

No es hasta que me pongo la peluca cuando me empiezo a sentir llena de vida. Soy capaz de moverme acorde al carácter de mi personaje. Me visto con un traje anticuado de color azul marino y me pinto los labios de un rojo carmín que contrasta con mi nueva cabellera del color del carbón. Aunque mi vida pueda parecerle muy triste a algunos, lo cierto es que deberían tenerme envidia: es un juego estupendo ponerte en la piel de alguien que sabes que no eres.

Camino por el pasillo que conecta el baño con otra de las habitaciones de la casa. La acción ahora se desarrolla en un cuarto luminoso que contrasta con la desastrosa impersonalidad del aseo. En la ancha cama que se encuentra al fondo descansa una dama de cabello blanco que espera a que comience la función. *Su* función. Aunque para ella, prisionera de un mundo con solo cuatro paredes, no es en absoluto una fun-

ción, sino una realidad. *Su* realidad. La dama no es del todo una dama; es una anciana normal y corriente, pero yo me encargo de cuidar su aspecto hasta dejarla deslumbrante. Los años han ido espolvoreando su pelo con azúcar; sin embargo, creo que cualquier mujer aún podría sentir envidia de su melena sedosa. No sé con certeza a qué dedicará sus pensamientos ahora que no puede moverse, pero supongo que se limitará a hacer lo mismo que todos los ancianos hacen: recordar y preguntarse qué hubiera pasado si lo hubiese hecho todo al revés.

Mi teatro no tendría sentido sin la dama del cabello blanco. Ella es mi pequeño público. Nos necesitamos la una a la otra irremediablemente, pues el teatro puede ser de todo menos soledad. Y si es soledad, debe tratarse de una soledad compartida, como la nuestra.

Hace tiempo que la memoria de la dama del cabello blanco se quedó petrificada. Ocurrió justo el día posterior a la muerte de su hija mayor, Verónica; mejor dicho, de *mi* muerte (debo decirlo así, ahora que estoy disfrazada y dentro de mi personaje). Tras el inesperado accidente de coche, la lloramos y la enterramos. Sin embargo, al día siguiente, comprobamos estupefactos que la dama del cabello blanco aún preguntaba por ella, como si nada hubiera pasado. Como si todo siguiese igual. Sus piernas seguían sin moverse; eso no era nuevo, puesto que se había quedado paralítica hacía mucho tiempo. Era su mente la que se había rebobinado dos años atrás. No recordaba la enfermedad ni la muerte de mi tía Silvia, ni el ataque de corazón de Jimena, nuestra vecina y su mejor amiga. Estas no fueron las únicas muertas por las que la dama del cabello blanco preguntó, pero sí fueron las más queridas y las más cercanas. Mi familia trató de hacerla entrar en razón durante unos días, pero yo no soportaba ver las cenizas que se iban depositando en sus ojos cada vez que le descubríamos la cruel verdad. Un día yo dije basta. Y ese *basta* fue el empujón que me metió en el teatro.

Hace mucho tiempo que decidí enredarme en esta mentira. Sí, eso es justo lo que hago todos los días con la dama del cabello blanco, que también es mi madre: contarle mentiras. Pero os prometo que son unas mentiras tan dulces que parecen verdades. Pensadlo bien: en menor o mayor medida todos vivimos engañados; de hecho, una de las mentiras más comunes es esa con la que muchos intentamos engañarnos a nosotros mismos.

Así que pensé que, antes que dejar que mamá se engañara a sí misma, prefería engañarla yo... Y de esa forma ahorrarle molestias y disgustos. Pensé que si ensayaba y me preparaba lo suficiente podría conseguirlo, pues el buen actor es aquel capaz de ofrecer una mentira tan real que todos comiencen a participar de ella.

Compré ropas que creía que mi hermana Verónica, la tía Silvia o Jimena se pondrían. Al principio fue un desastre. Comencé a flirtear con el teatro sin mucho éxito. Las primeras veces que me hice pasar por alguna de las muertas mi madre acababa descubriéndome. Cuando se enteraba de cómo eran las cosas en realidad, las lágrimas comenzaban a caer por su rostro como copos de nieve muerta. Pero yo me propuse mejorar. No todos los actores han sido brillantes desde su primer día, pero todos se han caracterizado desde el principio por ser de una raza indomable y tener el irreprimible deseo de interpretar algo. Yo deseaba con todas mis fuerzas interpretar los fantasmas de las tres mujeres muertas más queridas por mi madre.

Sé que creéis que tanto mi madre como yo estamos locas. Sé que, después de haberos descrito nuestro escenario y presentaros la acción de nuestras vidas, pensaréis que somos unas enfermas que confunden la realidad con fantasías macabras y esquizofrénicas. No me importa nada de eso. Ya querríais muchos tener la capacidad de mi madre para olvidar todo lo doloroso. Ahora sé gracias a ella, la dama del cabello blanco, y al teatro, que lo que llamamos realidad es solo una pequeña parte de ella, pues también las fantasías lo son.

Así que ahora voy vestida con un traje azul, el que era el color favorito de mi hermana Verónica, la otra hija de la dama del cabello blanco. También llevo su tono de pintalabios favorito. Hablo con mamá sin que ella sospeche nada; he aprendido a imitar a la perfección la voz que antaño salía de los labios de Verónica. Ahora que he renunciado a mí misma para hacerme pasar por mi hermana, he averiguado que no soy tan invisible para mamá como yo pensaba. A veces, pensando que de verdad habla con mi hermana en vez de conmigo, me suelta: "Verónica, fíjate en tu hermana Eva, qué lista, qué guapa..."

A parte de enseñarme a conocer mejor a mi hermana, a mi tía y a Jimena, el teatro también me ha enseñado a conocerme mejor a mí misma. Mi teatro es mi sótano. Es una salvación, una venganza.

También me satisface comprobar que el teatro se ha convertido en una prótesis para mi madre, en algo que sustituye una amputación misteriosa que la había privado de su razón.

Después de un rato, me despido de la dama del cabello blanco y regreso al baño a cambiarme de disfraz. A continuación voy a transformarme en la tía Silvia, la más extravagante de las tres muertas y la más difícil de interpretar.

Por la tarde simulo una visita sorpresa de Jimena, la vecina. Es el disfraz que más me cuesta ponerme porque es el disfraz de una mujer vieja, y tengo que dibujar en mi rostro cada una de las arrugas donde se le han ido colgando los años.

Al final del día vuelvo a ser solo yo, Eva, una chica sencilla y muy poco original. Peino la melena de la dama del cabello blanco y veo cómo ella me sonrío con un gesto de lo más inocente. Para mí, ese es el aplauso que recompensa la función que le he ofrecido durante todo el día.

Vuelvo a encontrarme en el baño, delante del espejo. Me miro en él y es como si reconociera a miles de personas distintas en mi propio reflejo. Me parece vislumbrar máscaras burlonas en el cristal. Soy como un mutante, un cuerpo poseído por un sinfín de almas. Dejo la mirada fija en mi reflejo y veo cómo este se va tornando en la bonita cara de mi hermana Verónica, luego en el gesto expresivo de mi tía Silvia y, finalmente, en el rostro grotesco de la anciana Jimena. Respiro hondo e intento mantener la calma. Sé que este pequeño lapsus es el precio que he de pagar por apropiarme de las identidades de las tres muertas. A veces sospecho que por mi culpa no pueden descansar en paz, pero me da igual. Mientras mamá lo siga necesitando, yo continuaré siendo actriz, continuaré poseyendo sus almas.

Con la intención de relajarme repito los mismos ejercicios para actores que hice esta mañana. Elevo los brazos, abro mucho los ojos y susurro delante del espejo: *Hacemos teatro porque a veces la vida no nos alcanza.*

Cae el telón.

O AL REVÉS, QUIZÁ

BEATRIZ CUELLAR GONZÁLEZ

Mater Inmaculata

Despacio, se dirige a la casa. Se planta frente a la puerta y gira la llave. Al instante, un olor familiar lo invade por completo. El olor de su hogar. Toda su infancia se agolpa en su mente en una lluvia incesante de recuerdos. Su vista recorre lentamente cada rincón. Dibujos de niños y algunos de mujer. Las flores de almendro, sonríe. El mismo dibujo repetido una y otra vez pero cada vez con más detalles. Sus ojos se posan en el piano. Ese instrumento que acompañaba a aquellas dos voces con el don de hacer llorar de emoción a todo aquel que las escuchara, juntas o por separado. Y después se fija en el atril y en las mil hojas de partituras desparramadas encima. A los dos les encantaba componer. Posa sus dedos en el piano y deja sonar, primero tímidamente, las primeras notas de una composición que su padre había escrito. Después cierra los ojos y se abandona por completo a esa música. Con los ojos cerrados se ve de niño observando a su padre tocar. Mientras tocaba se dejaba mecer al compás de la melodía. Mientras tocaba nadie hacía ruido. Su madre dejaba de respirar para no interrumpir. A veces improvisaban juntos y entonces parecía que sus dos mentes se fundían, que su idioma era la música. Sigue tocando y recordando hasta que suenan las últimas notas. Cede a separar sus dedos del piano solo cuando se extingue por completo el eco del último acorde. Después se levanta y cierra la tapa del piano recordando con nostalgia cuánto le molestaba a su padre que las teclas se llenaran de polvo cuando alguien olvidaba cerrar la tapa.

Junto con las fotografías del mar y de los mil viajes que habían compartido había poemas enmarcados. Qué bien escribía papá. Tan bien que casi parecen mis recuerdos. Mirándolos, recuerda a su madre recitándolos de memoria mientras acariciaba su colgante azul, que siempre llevaba puesto. Él se lo regaló el día que todo empezó tantos años atrás. Era el día antes del cumpleaños de ella, recordaban los dos. Abre el bolsillo de su chaqueta y coge el colgante azul que ahora tendrá su hermana. Rara vez lo había visto fuera del cuello de su madre. Sacude la cabeza y se descubre sonriendo. Esta casa es un pozo de recuerdos, en cada rincón hay miles.

Su mirada recorre los estantes repletos de libros, libros de toda clase. Ella podía pasar leyendo tardes enteras. Junto con los libros y los discos de música hay pequeños tarros

de cristal llenos de arena de todas las playas que habían visitado juntos. Arena blanca, arena dorada y la arena negra de las siete islas que ella amaba tanto.

En la mesa redonda de madera, justo en el medio, está la caja. La coge con cuidado, la observa bien. Sonríe triste. Una caja muy bonita, piensa. Realmente bonita. De madera finamente pulida con varias frases escritas en ella. Él no las entiende. Supone que debían de tener un significado especial. Sin más demora, tal como exigía su misión de vital importancia, monta en el coche y coloca cuidadosamente la caja en el asiento del copiloto. Debe cruzar media España pero a él no le importa, con gusto recorrería media Europa para cumplir su cometido.

Sumido en sus pensamientos, no le molesta el reflejo del sol en sus grandes ojos miel. Con la luz adquieren un color mucho más claro y exótico. Son ojos especiales. Si no se presta atención no se aprecian bien todos los matices. La mezcla de verde y marrón forma un dorado felino. Ha heredado la mirada de la familia. Su cabello, que una vez fue rubio, se ha tornado blanco con el paso del tiempo. Su rostro tiene la expresión dulce y cargada de bondad de un niño.

Piensa, piensa y no deja de pensar. Tantas cosas a la vez... En su mente lucha un caos de recuerdos, melodías, sentimientos cruzados y planes por realizar. A medida que se suceden los pensamientos en su cabeza, su rostro adopta las expresiones que estos le provocan.

Cuatro horas han pasado como cinco minutos. Qué rápido pasa el tiempo cuando se reflexiona tanto. Ha llegado a su destino. Aparca y permanece meditabundo unos instantes. Observa la caja de nuevo, la toma entre sus manos. Con sumo cuidado, con mimo infinito. Baja del coche y el calor del verano de Levante lo recibe. Hay viento. Mejor. Avanza descalzo por la playa hasta llegar al centro. Por la arena, le dijeron. Espárcela por la arena. Ella sola viajará a donde tenga que viajar. Abre la caja y mira en el interior. Lloro. Una mano temblorosa consigue reunir un puñado de ese polvo gris y lo lanza al cielo en dirección al viento. Se mezcla entre sí, gira, se abrazan dos remolinos distintos de ceniza. Suspendida en el aire adopta formas que se suceden como en una historia. Un beso, una sonrisa, dos amantes que se abrazan. Dos cuerpos que se unen en perfecta armonía. Sin dejar de soltar puñados de ceniza, se seca los ojos inundados en lágrimas con la manga de la camisa para ver mejor el espectáculo. Un altar, un sí quiero, un bebé, dos ojos dorados... Besos tímidos, besos fugaces, besos apasionados... Una larga trenza, una caricia... Las pocas personas que hay en la playa se reúnen junto a él blancos de asombro. ¿Qué prodigio es este? Sin dejar de mirar y sin darse cuenta, se van cogiendo de la mano. Un piano, dos bocas entonando la misma canción. Una partitura de Vivaldi, dos voces fundiéndose en perfecta armonía.

Él sigue lanzando puñados de ceniza frenéticamente, ahogado de emoción. Esta se esparce y se mezcla, baila, forma imágenes y se pierde de vista. Con la luz del atardecer adquiere un tono más misterioso. Una caricia, un beso entre sonrisas. Jamás estuvieron tan juntos. El viento silba y parecen voces que cantan. El rumor del mar lo acompaña y parecen susurros que rezan. Un guiño, un secreto al oído... Extiende los dedos buscando más ceniza y encuentra la caja vacía. La caja lánzala al mar, recuerda. La mira por última vez y roza suavemente con el dedo índice dos firmas muy juntas. Su gran deseo se ha cumplido. Vuelca la caja y deja que caigan los últimos restos de polvo. La cierra. Con todas sus fuerzas, la lanza lo más lejos posible y se hunde abrazada por el mar.

Ya está, su misión terminó. Se sume de nuevo en sus recuerdos y en sus reflexiones y en lo que acaba de vivir. No ve a la gente irse en silencio con lágrimas en los ojos, no oye al silbido del viento y al rumor del mar conversar emocionados. Su mirada se posa en el horizonte para admirar el atardecer. Tiene los ojos de su madre y el pelo de su padre. O al revés, quizá.

Transcurre una hora. Se seca las lágrimas, respira hondo y se dirige de nuevo al coche. Buscando la dirección de retorno encuentra el cartel que indica el camino de vuelta. Antes de partir, dedica una última mirada al horizonte, ya oscuro, sólo iluminado por la blanca luz de la luna y salpicado de estrellas. Sin dejar de llorar, sonrío. Tiene los ojos de su padre y el pelo de su madre. O al revés, quizá.

NO TIENE PORQUÉ SER UN BUEN DÍA. Sobre la inabarcable sombra de la felicidad humana

LUIS PERIÁÑEZ LLORENTE
Universidad Complutense de Madrid

No tiene porqué ser un buen día. No niego que el hecho de que el sol salga radiante por el este igual que todos los buenos días me incita a afrontarlo con una sonrisa, que ese silencio propio del dormitabundo, del humano apenas consciente de su propia consciencia que acaba de abrir los ojos al mundo, que ahoga el ruido sórdido de las fábricas y coches, de su humo malo y de los malos humos de quienes lo producen, inspira cierta certidumbre, la certidumbre de un hermoso día... pero no, no tiene porqué ser un buen día.

No puedo sino afirmar que la sensación ósea de haber dormido todas las horas necesarias, esa sensación tan de "éste no es mi maldito cuerpo, ¡pero qué gusto de cambio!" y el olor de un nutritivo desayuno, concretamente de la piedra angular de todo nutritivo desayuno – y no son unas hamburguesas de Gran kahuna, sino churros con chocolate -, me hace suponer que el día va a darme tanto como merezco, alegrías. Pero, por favor, no pido más, no olvidemos que no tiene porqué ser un buen día, ¿qué asegura la ausencia de charcos, un mal encuentro, o alguna piel de plátano que dé, de un resbalón o un tropezco, con mi culo en el suelo?

La verdad es que esa brisa en la cara cuando pongo el pie en la calle, con el estómago lleno de mis ricos churros cual jefe de Gurb en la novela de Mendoza, esa brisa que despeja el pelo de mi frente y me hace cerrar los ojos y no dejar de ver aun así la hermosa vista que cada mañana me espera al salir de casa, me induce, me instiga, me predispone, y casi que incluso me obliga a pensar en las múltiples posibilidades de que sea un fructífero y feliz día. Pero por supuesto, es indispensable recordar que no tiene porqué ser un buen día. Hay algo en la tensión de mis mejillas, esa sonrisa animada por una dulce ignorancia interna, involuntaria, se asemeja por instantes a una señal de peligro. ¡Qué peor en sonreír por no saber que puede no ser un buen día, que que resulte no serlo y se borre el gesto!

Qué decir del día de mis vecinos. Su faz sonriente al darme los buenos días se me contagia y respondo igual de radiante: "¡Buenos días, Fulano!", "¡Buenos días, Mengana!", "¡Hace una estupenda mañana! ¿Qué, perritos nuevos? ¡Oh, parió la labradora!" "¡Un ascenso!

¡Cuánto me alegro! ¿Y qué tal ese constipado? ¡Ay! ¡Con menos tabaco, y pulmones menos negros, hace ya días que habría sanado!"" ¿Un vinito esta noche? ¿No? ¿Mañana? ¿Sí? ¡Genial, hasta luego!".

No soy pesimista, no deseo pensar en la posibilidad de un mal día, ni siquiera lo hago realmente, pero es una máxima a tener en cuenta, afirmar que será un buen día aumenta exponencialmente la probabilidad de que sea un mal día, ¡y quién quiere tener un mal día! Lo mío es únicamente pisar sobre seguro, asentar primero la planta del pie y no caer de lleno con el fémur. ¿Qué mejor que saber si se pisa mármol o barro?

Un zapato impoluto y algo de confianza, no quiero pensar oscuro, sólo saber que hasta el mejor de los días puede acabar en luto.

Me cruzo con mi madre por la calle y me da un largo abrazo, de esos que traen a tu mente el recuerdo de toda una infancia, de toda una adolescencia. Recuerdos de heridas y juegos, que casi parecen los planes de jubilación de un anciano. En un abrazo se puede entrever todo lo que se ha tenido y todo lo que se quiere tener. Fue un abrazo de esos que inspiran fuerzas para todo un día, y me siento capaz de hacer de éste un gran día, pero por nada del mundo supongo, ni de lejos, ni siquiera un poco, que por ello tenga, sí o sí, que ser un buen día. Es la carencia humana por antonomasia. Los hay simpáticos, los hay sin simpatía, los hay guapos, o feos como un cardo, los hay inteligentes, y los hay que no saben atarse los cordones de su zapato, los hay con don de gentes, y los hay solitarios repelentes, pero lo que no hay, jamás, es un hombre con certidumbre absoluta. No hay ninguno que pueda mirar el reloj y sentirse poderoso, sentirse dueño de sus vueltas. Y yo, aquí, expropiado de mi propio futuro, como todos al nacer, sólo quiero dejar patente que no tiene porqué ser un buen día – y eso que lo parece.

Al mediodía, el bar me espera con una cerveza. Vuelve desde su superficie el reflejo de una tez agraciada, una cara de gesto placentero y su media sonrisa, al lado de cuyo cuello – sobre el que firme se sostiene – se puede observar la mano de un fiel amigo, a mis ojos. Es mi cara. Estoy en un bar bien acompañado, sabiendo que la mitad del día ya ha volado, llevándose consigo todos sus amables y despreocupados segundos... Pero, ¡qué narices!, no me atrevo a afirmar que tenga que ser ya, porque sí, sin más razón, un buen día lo que resta de él. ¡Es más!, no tiene porqué ser un buen día.

Disfruto la tarde imbuído de la prosa de Hume en la Facultad de Filosofía en la que trabajo, sintiéndome realizado por poder cobrar por hacer aquello que amo. Pienso en Descartes y me río de su genio malvado que puede confundirnos a todos. ¿Tendrá un buen día? ¿Habrá logrado, tras muchos intentos, tornar el dos más dos en tres? Puede que sí, puede que no. Yo lo tengo. Pero aún no ha acabado, y podría, por qué no, no ser un buen día.

Un compañero me ofrece llevarme a casa en coche, pero prefiero caminar con la puesta de sol de frente. Abstraído por la mezcla entre añil y naranja, la fugaz idea de que tanta belleza no la ofrecería un mal día cruza mi mente y la arrugo como una bola de papel que, inmediatamente, desecho. No tiene porqué ser un buen día. ¿Qué hay en la belleza que asegure un buen día? ¿Por qué habría de serlo? ¿Por las fantasías de un hombre que, después de dos tercios de veinticuatro horas, sigue feliz? ¡Pero si soy una cesura que permite, en mitad de un verso hermoso, colocar una palabra estúpida que lo trunque, que desentone con todo! Y todo sin querer. No, no tiene porqué ser un buen día. Bien podría no serlo, ¡y Dios no lo quiera!

Ceno con mi mujer y le hago el amor cuando aún humea el samón sobre la mesa. Es un respiro al pensar cuasicontinuo, que, incansable guerrero, abate su espada de desconfianza sobre la seguridad del sexo. Va todo genial, ¡es el día perfecto! Y sin embargo, restan aún un par de horas hasta que el calendario queme otra hoja. “¿Qué puede salir mal?”, me pregunto, y, por desgracia, caigo en la cuenta del carácter no retórico de la cuestión.

¿Qué? ¿Qué es lo que puede salir mal?

Redacto una lista mental, la lista de la posibilidad perpetua de que todo buen día no es definitivamente bueno hasta que se acaba.

Son las 23:59 cuando mi mujer, apartando la mirada de la movida noche de Holden Caulfield que transcurría en las páginas que ostentaba sobre sus manos, y disponiéndose a apagar la luz de la mesilla de noche, me preguntó:

– ¿Un buen día, cariño?

A lo que respondí: “Un día genial, creo que lo peor que ha tenido es que podría no haber sido un buen día”. Y claro, inexorablemente, me siento estúpido.

TRANCE

GERARD OLIVER ANGLÉS

Universidad de Barcelona

La última pesadilla está siendo la peor. El pitido del monitor cardíaco irrumpie salvaje en la escena más turbadora del sueño para traerlo de vuelta a esa habitación. Oye abrirse la puerta, les oye entrar a toda prisa y rodear su lecho. Pese a tener los ojos cerrados, los reconoce a todos por el fragor de sus pasos. Se siente bien al saber que son los de siempre, los suyos, y no unos extraños. Escucha cómo la voz serena y firme del doctor dicta veloz un seguido de palabras técnicas e instrucciones complejas que, pese a que aún no comprende del todo, le resultan ya bien familiares. Siente como el antebrazo de esa joven enfermera tan simpática, con la que ha entablado una saludable amistad en las últimas semanas, le roza la mejilla por un momento. Y el simple contacto con esa piel suave le reconforta. El pitido sigue sonando, amenazante. Dos dedos que no consigue reconocer le separan durante un momento los párpados del ojo izquierdo, pero todo sigue oscuro. El doctor eleva el tono de voz y habla más deprisa, tanto que ya no puede entender nada de lo que dice. Percibe como crece el nerviosismo a su alrededor. Los dedos finos de la enfermera le desabrochan la camisa de dormir. Dos fríos desfibriladores aterrizan sobre su pecho desnudo y dejan ir la primera descarga. Ya está acostumbrado, pero siguen siendo molestas, más por la fuerte sacudida que por otra cosa. Normalmente funciona: el descarado pitido suele recuperar la normalidad a la segunda o tercera descarga. Esta vez, sin embargo, parece que no está teniendo efecto eso de "achicharrarle". Recuerda la de veces que ha bromeado con el doctor acerca de esa técnica, tan salvaje a su parecer, para devolver el pulso a los pacientes. Se siente afortunado por haber sido atendido por un equipo de profesionales tan agradable. Se ha topado con doctores muy malhumorados y enfermeras fastidiosas a lo largo de su vida. No está seguro de qué día es pero, en caso de que sea martes, ayer su amiga la enfermera tuvo una cita con el chico que le gusta. Recuerda todas las veces que se lo ha contado, nerviosa e ilusionada. Piensa que ojalá le haya ido genial, que esa muchacha bien merece todo lo bueno que le pueda suceder. La última descarga la siente vagamente, lejana. Comprende entonces que ese cuerpo sobre el que los desfibriladores acaban de descargar toda su furia ya ha dejado de pertenecerle. El murmullo a su alrededor comienza a desvanecerse hasta desaparecer por completo. Durante los instantes siguientes no oye nada más que ese pitido sentenciador, que parece regocijarse en su victoria. Cuando el pitido, por fin, se detiene en seco, el silencio más absoluto cae encima de él como una inmensa losa.

“¿Ya está? ¿Esto es todo?”

Permanece un tiempo indeterminado sin hacer nada, no sabe cuál es el siguiente paso, ni siquiera sabe si hay un siguiente paso. Quizás todo termina aquí. En ese caso, realmente no ha sido como se esperaba. Tal vez la muerte, como la vida, tenga también la facultad de sortear toda expectativa que quepa imaginar sobre ella. No está triste, al contrario, llevaba largo tiempo esperando el momento. Después de las miserias y la fatiga de la senectud, le apetece un cambio. Y su mente espesa necesita, sin duda, un largo respiro.

Un punto de luz blanca brota con timidez en la lejanía. Obviando que ahora ya no posee cuerpo alguno, comienza a bracear impetuosamente hacia esa semilla refulgente, cuyo tamaño va aumentando lenta pero ininterrumpidamente. De esto sí le habían hablado. La célebre luz al final del túnel: ahí encontrará su ansiado reposo. Mientras avanza hacia ella, recuerda todos aquellos rostros que en su momento debieron pasar por lo mismo que él. Recuerda a su madre, que expiró con la suma discreción que la caracterizaba, casi en secreto, sin querer molestar, como siempre vivió, sufriendo a escondidas, llorando sin lágrimas y gritando en silencio. Recuerda a su padre, que ni tan solo con la muerte fue capaz de relajar las severas facciones que endurecían su tez, esculpidas por años y años de decepciones y resentimientos con la vida. Piensa en aquellos amigos de la juventud, que incumplieron el pacto no escrito, que se fueron demasiado pronto y le dejaron solo. Y la recuerda a ella, que se marchó con la mirada ausente y la mente en tiempos lejanos, sin reconocer la voz compungida que le susurraba palabras de amor al oído. Se pregunta si se la va a encontrar al otro lado, si se acordará de él cuando lo vea aparecer, si la muerte le habrá devuelto la sonrisa que la vejez le arrebató. Si sintió miedo al verse perdida y sola en medio de tanta oscuridad.

Se encuentra tan cerca ya del objetivo que puede sentir en sus mejillas el agradable calor que la luz blanca desprende (sin importarle el detalle de que ahora carece de cuerpo y, por lo tanto, de mejillas). Mientras sigue avanzando, continúan viniéndole a la mente todas las personas que murieron antes que él. Ahora ya se trata de parientes lejanos, jefes y compañeros de la fábrica, vecinos de toda la vida o simplemente conocidos del barrio, toda esa gente sin demasiada importancia para él pero que, sin embargo, le fueron mostrando mediante sus sucesivas partidas el insalvable mapa del paso del tiempo. Y el ir recordando todas y cada una de estas personas, le hace revivir su vida entera. De esto también le habían hablado. Como impresos en una inacabable cinta de celuloide, todos los momentos vividos desfilan raudos (no sin cierta manipulación cinematográfica) ante los ojos de su mente, ofreciéndole la oportunidad de analizarlos con calma y perspectiva. Puede darse ahora cuenta de lo breve que fue en realidad la infancia, esa época en la que le pareció disfrutar de algo parecido a la eternidad, de un patio de aventuras en el que tiempo, ignorado por completo, no era

motivo de preocupación. No existía el ayer, tampoco el mañana. El salir de la niñez fue un duro despertar, abandonar esa sensación de infinitud para comprender la autoridad incuestionable del caer de las hojas del calendario, darse de bruces con algunas respuestas tan deseadas como temidas y ver crecer en su interior nuevas dudas incómodas. Y luego llegó el amor, las obsesiones y esos pensamientos prohibidos. Llegó también el peor miedo de todos, el que se convertiría en una cruel obsesión: el miedo a la pérdida, pues llegaron las pérdidas una tras otra para ya nunca dejarle en paz. Y cuando la conoció a ella y comprendió que la amaba más que a nada en el mundo, no pudo evitar lamentarse, sabedor de que algún día la iba a perder también.

Deja de bracear inmediatamente cuando comprende avergonzado que, pese a sus enormes esfuerzos por avanzar, no se ha movido ni un milímetro en la oscuridad. Ha sido la luz blanca, entiende, la que ha ido acercándose a él. La siente ya tan próxima que es como si pudiera besarla. Y a pesar de que ya no tiene labios para dar besos, lo hace. Mientras tanto, la película de su vida llega ya a la recta final. Le entristece observar como, uno tras otro, los errores cometidos durante la madurez fueron sembrando una vejez solitaria y triste. Pero no todo fue su culpa, también hubieron desgracias debidas únicamente a la mala fortuna. Eso le reconforta, le hace sentirse menos responsable. Se pregunta por qué la película le muestra tan detalladamente los últimos años de su vida si, además de ser los peores, son los que recuerda con más nitidez debido a su cercanía en el tiempo. No haría falta pues, revivir el largo sucumbir de ella, la ausencia de un hombro sobre el que llorar su marcha, las miradas indiferentes de sus hijos, como unos extraños, durante ese funeral mudo. Es redundante incidir en los largos atardeceres grises frente al televisor absurdo, o en el banco de la plaza escupiendo miradas de incomprensión a los jóvenes impertinentes. Se hace insoportable volver a contemplar las humillantes escenas de achaques, las noches en vela con la absurda esperanza de oír el canto del teléfono, las mañanas empapadas de nostalgia acariciando fotos desteñidas, las largas horas encarándose con rencor a ese viejo amargado y feo del espejo. Y llegan los últimos días en ese hospital, y la sensación de una pequeña tregua entre tanto dolor. Pues la amistad con la joven enfermera y el afable trato del doctor, volver a sentir ese calor humano que tanto necesitaba, actuaron como un bálsamo, un regalo de consolación que la vida le prestaba como despedida. Y las últimas noches, las últimas fiebres y esas pesadillas crueles. Y el pitido del monitor cardíaco, que pone punto y final a la proyección de ese film sin títulos de crédito. Y piensa que tampoco estuvo mal del todo, que un final triste no eclipsa las joyas de tiempos pasados, que mereció la pena todo aquello. Pero está cansado. Ahora tiene ganas de desaparecer, de cruzar la dimensión de la conciencia y perderse en la nada. Una vida es más que suficiente para compensar la eternidad de la muerte. No ha estado mal, se repite, ni bien, pero eso ahora ya no importa.

La luz blanca lo ha atrapado y lo arropa con su delicado calor. Por fin ha llegado el momento de dejarse ir, de lanzarse sin pensar a los placeres de la inexistencia. Y qué

bien se está dentro de ese cálido fulgor, que lo ha envuelto ya por completo cuando comienza a perder, con sumo placer, la noción de todo.

“Ya está. Por fin se acabó”

Dos ojos entelados se entreabren con recelo, enfrentándose a la primera luz de la mañana. Se siente confuso y mareado. Algo ha ido mal. No está donde debiera estar. No, vuelve a encontrarse en una habitación de hospital, rodeado de nuevo por médicos y enfermeras, esta vez desconocidos. Mientras intenta comprender lo que ha sucedido advierte con terror como todo lo que fue durante su vida (esa vida que ahora siente lejana, como un sueño) va desvaneciéndose en su memoria a vertiginosa velocidad. Todos y cada uno de sus recuerdos echan a volar y se pierden más allá de las desgastadas paredes blancas. Pero él no se desvanece, no puede volar ni irse a ninguna parte. Él sigue ahí, lleno de una súbita y descarada vitalidad. Faltarán solo unos pocos segundos para que esa fuga de recuerdos le haya dejado la mente vacía, para que el contador de su memoria se ponga a cero. Abre su boca todo lo que puede. Quiere decirles a todos esos extraños que le miran con insoportable ternura que esto no ha salido bien. Que él debería estar ahora reposando en algún rincón de la inmensidad, que todo se había acabado ya. Que no es justo seguir ni un minuto más con este despropósito. Quiere preguntar indignado qué está pasando, dar muestras de su falta de comprensión. Quiere protestar antes de que se olvide de quién es y de cómo ha llegado hasta aquí. Explicarse. Pero ya es tarde para explicaciones. De esa boca diminuta no brota nada más que un largo e ininteligible llanto de recién nacido.



Cátedra Camilo José Cela convoca:

VII Premio de Relatos para Jóvenes

2 Categorías

- Estudiantes de Bachillerato
- Estudiantes Universitarios

Premio Bachillerato

- **1er premio:** 600€ + Lote de obras de Camilo José Cela + Curso on-line de escritura creativa para jóvenes valorado en 450€.
- **2º premio:** 300€ + Lote de obras de Camilo José Cela.

Premio Estudiantes Universitarios

- **1er premio:** 1.000€ + Lote de obras de Camilo José Cela + Curso on-line de creación literaria valorado en 1400€.
- **2º premio:** 500€ + Lote de obras de Camilo José Cela.

Tema: libre

Extensión: 1.200-2.000 palabras

Entrega de trabajos: hasta el 15 de abril 2015

Fallo del jurado: 28 de mayo de 2015



Bases

www.ucjc.edu

Cátedra Camilo José Cela de Estudios Hispánicos

Información y envío de trabajos

Universidad Camilo José Cela. Cátedra Camilo José Cela
C/ Castillo de Alarcón, 49. Urb. Villafranca del Castillo
28692 Villanueva de la Cañada (Madrid)
(NECESARIO CUMPLIMENTAR LA FICHA DE INSCRIPCIÓN
anexa a las bases en www.ucjc.edu o en catedraccjc@ucjc.edu)

**VII PREMIO DE RELATOS
CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES**

JURADO

D. Adolfo Sotelo, director de la Cátedra Camilo José Cela de Estudios Hispánicos.

Dña. Alba Guimerà, profesora de la Facultad de Filología de la Universidad de Barcelona.

D. Jorge García Santos, co-director del Centro de Creatividad Literaria de Madrid.

D. Jorge Gallardo, profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad Camilo José Cela.

D. Francisco López Muñoz, director de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Camilo José Cela.

D. Rafael Magro, director de Formación Profesional de la Universidad Camilo José Cela.

PARTICIPANTES BACHILLERATO

Abad Álvarez	Nora	<i>Reencuentro virtual</i>
Alcaraz Vasserot	Luz	<i>La simpleza de lo que se esconde</i>
Alós Ordiales	Esther	<i>Vencida Por Ti</i>
Aparicio Arribas	Marina	<i>Réquiem</i>
Arnáiz Ávila	Irene	<i>Con las alas de Ícaro</i>
Bañares Martín	Clara	<i>Lo que fácil viene, fácil se va</i>
Bañares Martín	Miguel	<i>Tonto el que lo lea</i>
Campo Lerma	Carmen	<i>La mujer de azul</i>
Carrión Benavent	Hector	<i>El agua</i>
Casal Pelegrí	Martí	<i>Te lo mereces</i>
Caso Escudero	Maria	<i>Dime quién soy y viviré</i>
Cid Carbajo	Gonzalo	<i>Anhelo de oscuridad</i>
Claveras Cabezudo	Ainara	<i>Buen trabajo chico, buen trabajo</i>
Cuellar González	Beatriz	<i>O al revés, quizá</i>
De Diego Lozano	Cristhian	<i>Corazones de Cristal.</i>
De la Cruz	Ana	<i>Óscar</i>
De Lis Hernández	Elena	<i>Ella.</i>
De Lucas López	Ana	<i>Gotas eternas de felicidad</i>
Del Pozo Peñafiel	Paula	<i>Vida</i>
Delgado Mendoza	Enrique	<i>Bajo campos de lluvia</i>
Dominguez Ayala	Ainara	<i>Llama eterna</i>
Duque Rodriguez	Alejandra	<i>La lengua muerta vuelve a casa</i>
Fernández Fernández	José Manuel	<i>Levantarse pese a todo</i>
Fernández García	Sara	<i>Prisiones de silencio</i>
Fernandez Losada	Cristina	<i>Carta al maestro Sócrates</i>
Fernandez Spokojny	Camila Romina	<i>La vida de un desafortunado</i>

Ferrer Asensio	Claudia	<i>Angustia</i>
Gallego Colastra	Silvia	<i>¿Es cuestión de números?</i>
Gama Becerra	Ramón	<i>Infierno a la carta</i>
García Alonso	Martín	<i>Injusticias</i>
García Espadín	Désirée	<i>El trabajo del tercer piso</i>
García Tagua	Patricia	<i>Huracán de canicas verdes</i>
García Torres	Miguel Ángel	<i>Vacío</i>
García-Mauriño Dueñas	Carlos	<i>Para Elisa (Jota de Picas)</i>
García-Viñó Grañeras	Andrea	<i>En otra dirección.</i>
Garrido Luque	Javier	<i>Cámbiame</i>
Gavira Marcos	Juan	<i>Merodeador</i>
Gil Díaz	Chantal	<i>Mentalidad positiva</i>
Girod de la Malla	Guillermo	<i>Como siempre, pero diferente</i>
Gómez Farias	Lorien	<i>Una noche de extraña vigilia</i>
Gomez Herranz	Beatriz	<i>El recuerdo de una mirada</i>
Gonzalez Garcia	Maria Luisa	<i>Un cambio radical</i>
Gonzalez García	Marina	<i>Yo, nosotras.</i>
Herreros Ortiz	Eva	<i>Vivir es la respuesta</i>
Jiménez Lafuente	Victor	<i>Locura Transitoria</i>
Leonardo Kinloch Cortés	John	<i>Mi barranco</i>
Maldonado Ventura	Jorge	<i>Menos mal</i>
Marra de Artiñano	Patricia	<i>Un último ramo de lirios</i>
Martín Cornejo	Alejandra	<i>Treinta y cinco</i>
Martín Martín	Enrique	<i>El camino a la gloria</i>
Messaoud El-Ghadi	Sebha	<i>Un lunes cualquiera</i>
Michans Marquilles	Marta	<i>Mi hermano Marcos.</i>
Molina León	Sara	<i>Que empiece la función</i>

VII PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES

Moreno Muñoz	Sara	<i>Perspectiva</i>
Muñoz González	Alba Triana	<i>Lágrimas de plata</i>
Olazarán Salvadores	Mercedes	<i>Crónica de un despido anunciado</i>
Oliva Vila	Alexia	<i>A quien le pueda interesar</i>
Orellana Pastor	Mar	<i>Un suspiro más de vida</i>
Padilla Bellido	Mario	<i>Cuestión de azar</i>
Parra Calderón	Miguel	<i>La leyenda del soldado (que murió) en el océano</i>
Peña Salvador	Rodrigo	<i>Numb (Insensible)</i>
Pérez Gorria	María	<i>El partido de su vida</i>
Pérez Herrero	Claudia	<i>Palabras que arden</i>
Pérez Marrero	Laura	<i>Un día terrible</i>
Primorac Juan-Aracil	Ania	<i>El tren de las diez y diez</i>
Quesada Pérez	Jesús	<i>Hielo</i>
Quesada San José	Ana	<i>Necesitamos un final</i>
Relanzón Sánchez	Rocío	<i>Mi segundo nombre</i>
Reyes Noguerol	Irene	<i>Cápsulas de Tiempo</i>
Rodríguez Escobar	Gabriela	<i>Soñar despiertos</i>
Ros Campallo	Mario	<i>Esos ojos</i>
Rosillo Odriozola	Gonzalo	<i>Los Idus de marzo</i>
Rovira	Jaime	<i>El Universo de Jaime</i>
Ruiz Vila	Lucía	<i>Blanco</i>
Sama del Pino	Victoria	<i>Agosto ya no es Comillas</i>
Sánchez Tejero	Sandra	<i>El viento marcando historia</i>
Stoian	Ioana	<i>Una conversación a las tres de la madrugada</i>
Toribio Álvarez	Diego	<i>Miedo</i>
Valencia López	Lidia	<i>Clara tiene miedo</i>
Vallejo Luengo	Luisa	<i>Sueños Intermitentes</i>

Velasco Sedano	Paula	<i>El nuevo curso de Manuel</i>
Vidal Llorente	Marcos	<i>En las estrellas</i>
Villar	Sofía	<i>El banco</i>
Willems Gomez	Lia	<i>La Fama.</i>

PARTICIPANTES UNIVERSITARIOS

Abreu González	Adrian	<i>En busca del silencio</i>
Adrio Lorente	María	<i>Certeza</i>
Alvarez Garcia	Jiseth Fernanda	<i>El pantano engañoso</i>
Alvarez Garcia	Jiseth Fernanda	<i>Telaraña de colores</i>
Alvargonzález Fernández	Alejandro	<i>Solo hazlo</i>
Aranberri Talayero	Leire	<i>Diario de una estudiante en prácticas</i>
Arenas Gómez	Rubén	<i>Blanco</i>
Arenas Toca	Ricardo	<i>La Caja de Música</i>
Armunia Berges	Cristina	<i>El amanecer cósmico</i>
Arranz Hierro	Beatriz	<i>Fath: Victoria</i>
Astwood de Lima	Johanna Piedad	<i>¿Donde estas inspiracion?</i>
Ayala Soriano	Saray	<i>Viaje al centro de Europa</i>
Barba de la Torre	Eduardo	<i>La alucinante historia de Nico</i>
Barrerra Orjuela	David	<i>La Verité</i>
Bautista Marco	Pedro	<i>Hombre sentado en un banco</i>
Becerra Lagos	José	<i>La noche</i>
Beckmann Branchadell	Pol	<i>El fetiche</i>
Benítez Báez	Jacinto Enrique	<i>Para masticar la oscuridad</i>
Bigorra Mir	Andrés	<i>El Otoño</i>
Blanch Marcos de León	Montserrat	<i>Las ratas</i>
Bouhaben Villaseca	Mario	<i>El viejo Borl</i>
Branco	Tomas	<i>El que parpadea pierde</i>
Cámara Mora	Michelle	<i>Carta a mi primer amor</i>
Cánovas Lorca	Maria	<i>El Señor Velázquez</i>
Carmona del Barco	Miguel Angel	<i>Petit-Dejeuner</i>
Carmona del Barco	Miguel Angel	<i>Elizabeth</i>

Carmona del Barco	Miguel Angel	<i>Al fin coincidimos</i>
Carmona del Barco	Miguel Angel	<i>Oficio</i>
Carmona Rodríguez	Joaquín	<i>El CSPMU</i>
Chiva San Román	Luis	<i>Vivir</i>
Cruz Bordagaray	Juan	<i>Un tango de Piazzolla</i>
Cruz Pomares	Diego Jesús	<i>Una obsesión</i>
Cruz Pomares	Diego Jesús	<i>Complicaciones de pareja</i>
Cullel Ibáñez	Joan Carles	<i>Tardes de verano</i>
de La Chica Duarte	Manuel	<i>Los recuerdos también enferman</i>
de la Hoz López	Laura	<i>Amarillo</i>
de las Heras Hernández	Mercedes	<i>Una pareja de locos</i>
de Miguel	Cristina	<i>Con la ley en el corazón</i>
del Campo Guilera	Marya	<i>Yo era anónima</i>
Del Castillo del Pozo	Paola	<i>Nunca te mentaría, amiga</i>
Deusa Dalmau	Joan	<i>Prohibida la entrada a los perros del señor de los libros</i>
Díaz Manjón	Diego Luis	<i>El chirriar de las agujas del reloj</i>
Domenech Comella	Irene	<i>Clochard</i>
Elorza Múgica	Alejandra	<i>Y bailar bajo la lluvia</i>
Escandell Tur	Raquel	<i>Muerte de un corazón</i>
Fe Gismera	Jacobo	<i>El caminante del tiempo</i>
Feijóo Ramos	Maria	<i>El murmullo de sus sollozos</i>
Fernandez Gonzalez	Miriam	<i>Fue solo una pesadilla.</i>
Fleitas Rodriguez	Alberto	<i>¿Y tú?</i>
García Bedmar	Rodrigo	<i>¿Genios o megalómanos?</i>
García Cabrera	Pedro Miguel	<i>El mosquito</i>
García Cruz	Cristian	<i>Rorschach (Diseños)</i>
García García	Carmen	<i>Entre lágrimas</i>

VII PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES

García Garnica	Esther	<i>Oficina de reclamaciones.</i>
García Lozano	Maria	<i>Una tarde de tormenta</i>
García Martínez	Ana Inmaculada	<i>Vasimitra</i>
García Otero	Diego	<i>Mátame y nazco</i>
García Pujals	Alberto	<i>Tú y yo</i>
Gavilán Cabello	Daniel	<i>Calabazas y demás</i>
Gómez Baez	Brayner Abrahán	<i>Macho Pérez</i>
Gómez Baez	Brayner Abrahán	<i>Traición con aroma a Chanel</i>
Gómez Galera	Esmeralda	<i>La mancha roja</i>
Gómez Lisón	Lucía	<i>Manuscrito hallado en una botella</i>
Gomez Molina	Maria Teresa	<i>Revelada</i>
Gómez-Urda González	Félix	<i>Campo de Gibraltar</i>
Gonzalez Grandía	Cristina	<i>Otra Oda Heroica</i>
Gonzalez Saceda	Ignacio	<i>El paisaje más allá de la rodilla</i>
Guerrero Rubio	Alberto	<i>El narcisista</i>
Gutierrez Garcia	Jaime	<i>JMK</i>
Hughes Cueto	Natalia	<i>El final de "Lluvias Primaverales"</i>
Hurtado Botella	Cristina	<i>Gotas de lluvia</i>
Jurado Pérez	Francisco	<i>Objetos Perdidos, artículo 134-C</i>
Lanchas Sanchez	Alejandro	<i>Furiosa primavera.</i>
Llopis Sanchis	Eva	<i>Historia de amor de Adolf</i>
López Boncina	Daniel Eduardo	<i>Tres por uno</i>
López Lozano	Camino	<i>La quinta cuerda rota</i>
López Molina	Elena	<i>Ayer</i>
Lopez-Peña Gutierrez	Victor	<i>Calaf</i>
Losada Yusta	Adrian	<i>Busquenla</i>
Lozano Uceda	Silvia	<i>El desafío de los fieles.</i>
Luque Suárez	Sofía	<i>Bipolar II</i>

Magro de la Torre	Adrián	<i>Las sherezades, los vagabundos y yo"</i>
Mallenco Anguita	Marisa	<i>Tres chicas muy diferentes</i>
Manarí Llorente	Victor	<i>Ese maldito perro histórico</i>
Maravi Artieda	Iñigo	<i>Saltar por una ventana</i>
Marmol Andres	Julio	<i>Apagón</i>
Martín Marín	Carmen	<i>Lo que nunca crees que te puede pasar.</i>
Martínez Montoro	José Ignacio	<i>África</i>
Mayo Vázquez	Gemma	<i>NO PODEMOS CAMBIAR EL MUNDO</i>
Mazza	Andrés	<i>Antonio y María</i>
Miras Andújar	Alejandro	<i>Sinfonía eterna</i>
Montanyana Pomares	Pablo	<i>El más apto</i>
Morales Hidalgo	Diego	<i>Gato color crema</i>
Morales Martínez	Carmen	<i>El secreto de lluvia</i>
Morales Ramírez	Mariana	<i>Carta al autor de "El principito"</i>
Moratal Romeu	Luca	<i>La ciudad en la que se hablaban dos lenguas</i>
Moreno Martinez	Borja	<i>Bermellón Melocotón</i>
Motos Fernández	Isabel	<i>Jacinto Fernández</i>
Navarro Pelluz	Mónica	<i>Qué me dirías si...</i>
Nieto Huerta	Sandra	<i>En alquiler</i>
Nivia Castellanos	Rusvelt	<i>La maga del pintor</i>
Nowakowski Stachyra	David	<i>El cadáver en el maletero y la bolsa de petardos</i>
Núñez Gómez	Carmen	<i>Espejos</i>
Oliver Anglés	Gerard	<i>Trance</i>
Ortiz de Uriarte	Borja	<i>Las 12:01 del mediodía</i>
Ospina Guarnizo	Jeisson Geovanny	<i>Sórdida Imaginación</i>
Palomo Chiarlones	Andrea	<i>Mientras nos recuerden</i>

VII PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES

Parrilla Cañadas	Carlos	<i>Café Escarlata</i>
Perez Jiménez	Domingo	<i>Lo siento</i>
Pérez Pérez	Álvaro	<i>Partícula de cobre</i>
Periáñez Llorente	Luis	<i>No tiene porqué ser un buen día. Sobre la inabarcable sombra de la felicidad humana</i>
Piñataro Gómez	Pablo	<i>Una vida sin examen, no merece la pena</i>
Poll Gutierrez	Hebert	<i>¿Cuba qué linda es Cuba?</i>
Pollino Sánchez	Miguel Angel	<i>Agua</i>
Prada Vázquez	Alejandro	<i>Acerca de la tristeza</i>
Prats Andreu	Agustin	<i>Una historia fascinante</i>
Quitíán Ruiz	Karina	<i>Días de sonrisas, vino y flores.</i>
Ramil Díaz	André	<i>La pasión de Daniel</i>
Ramírez Guijarro	Alba	<i>Ión. De la esencia a la técnica</i>
Ramos Altemir	Daniel	<i>Paisajes</i>
Ramos Casal	Josué	<i>Julia Ferdinande Graham</i>
Robledo Rojo	Amalio José	<i>Los pingüinos de Alaska</i>
Rodríguez Garrido	Rommy	<i>El autobús</i>
Rodríguez Gómez	Marina	<i>Las luces de Europa</i>
Rodríguez López-Lillo	Sara	<i>Querido Antoine.</i>
Rodríguez Novoa	Enrique	<i>La mansión del bosque en el tejado</i>
Rojas Yedra	Rubén	<i>Los kilómetros del sol</i>
Rom Queral	Andreu	<i>Nihilismo</i>
Román Baquero	Olatz	<i>Una vida en 400 kilómetros</i>
Romero Higes	Manuel	<i>Las máquinas de Leopoldo</i>
Ros Lopez	José Victor	<i>Gaya</i>
Ruiz Morgan	Elena	<i>El tren de la vida</i>

Sánchez Cambronero Campos	Raquel	<i>Destinos cruzados.</i>
Sánchez Campos	Javier	<i>Y sin embargo, lo fuimos</i>
Sanchez García	Marco	<i>Buscando a mi principito</i>
Sánchez García	Almudena	<i>Cambio de papeles</i>
Santa Medina	Rebeca	<i>El recuerdo del olvido</i>
Santamaría Amat	Ignacio	<i>Una vida ejemplar</i>
Segura González	Francisco José	<i>Pólvora</i>
Sellas Palat	María	<i>Diciembre en sus ojos</i>
Sepúlveda Ramírez	Katerine	<i>Los misterios del amor</i>
Silva	Carolina	<i>Bajo la lluvia</i>
Sonlleve Velasco	Miriam	<i>El camino hacia la fuente</i>
Suárez Ruiz	Isabel	<i>El sueño de fuego</i>



VII PREMIO DE RELATOS CAMILO JOSÉ CELA PARA JÓVENES

Sueiras Hernández	Alejandro	<i>Animales Políticos</i>
Torre Pérez	Alberto	<i>Las ruinas y el árbol negro</i>
Torrijos Suelves	Hada	<i>¿Un día cualquiera?</i>
Trius Béjar	Javier	<i>Día de nieve</i>
Valdés Cerdán	Laura	<i>Un paseo evocador</i>
Valdovinos Escalera	Alejandro	<i>Kafka fue una cucaracha</i>
Vázquez Elena	Oscar	<i>Ida y vuelta</i>
Vegara Meirelles	Paola	<i>Dylan</i>
Velázquez Cervantes	César	<i>Ventoso</i>
Zambrano Sánchez	Oscar Marino	<i>Tríptico en la sabana de Bogotá</i>
Zamora Martínez	Marta	<i>Save me</i>



NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN EL ANUARIO DE ESTUDIOS CELIANOS

Para facilitar las tareas de edición y publicación de los trabajos que lleguen al Anuario rogamos a nuestros colaboradores que cumplan las siguientes normas:

- 1ª. Las colaboraciones tendrán en general una extensión máxima de 25 folios de 30 líneas, incluida la bibliografía.
- 2ª. Se presentarán en soporte informático (Word, Work o LaTeX para PC) y podrán enviarse por correo electrónico a las direcciones iriaflavia@fundacioncela.com, catedracjc@ucjc.edu o asotelov@ucjc.edu.
- 3ª. Irán firmadas con el nombre y los apellidos del autor o autores. En hoja aparte se indicarán su dirección postal y electrónica, su número de teléfono y su dirección profesional.
- 4ª. Los artículos irán precedidos de un resumen (con un mínimo de 40 palabras y un máximo de 100) en español y en inglés, y de una lista de palabras clave (entre 5 y 10, también en los dos idiomas) que permitan localizar la colaboración a los buscadores de Internet.
- 5ª. Es preferible que los artículos no lleven notas, pero si se consideran imprescindibles, aparecerán a pie de página.
- 6ª. Para las referencias bibliográficas se atenderá el siguiente orden:

Apellido(s) del autor, nombre del autor, fecha (entre paréntesis). Título del capítulo o artículo (si procede), título del libro (en cursiva). Lugar de edición: entidad editora, páginas (si procede).

En el caso de las publicaciones periódicas:

Apellido(s) del autor, nombre del autor, fecha (entre paréntesis). Título del artículo, nombre de la publicación (en cursiva), volumen, número (entre paréntesis): páginas.

- 7ª. Si se incluyen ilustraciones (imágenes, gráficos, cuadros...), se presentarán aparte, preferentemente en soporte informático, con la mayor resolución posible, y se indicarán en el texto los lugares en los que deben reproducirse.

El autor recibirá dos ejemplares de la revista y doce separatas de su colaboración.

La fecha límite para los trabajos susceptibles de ser publicados en el Anuario 2014 es el 31 de diciembre de 2014.





En colaboración con:



FUNDACIÓN
Felipe Segovia

 **Universidad
Camilo José Cela**
FUNDACIÓN