

clac CÍRCULO

de
lingüística
aplicada a la
comunica
ción

50/2012

EL “EXTRAÑO ENANO” DE LAS MEMORIAS DE INFANCIA. CONVERGENCIAS ENTRE *LA ROSA* DE CELA Y LAURA RESTREPO

Sissa Jacoby

Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

[sjacoby en puers br](mailto:sjacoby@puers.br)

Resumen

Aproximación a las memorias de infancia como génesis de la literatura a partir del estudio de la obra *La rosa* del escritor español Camilo José Cela en diálogo con su universo ficcional. Para esa misma perspectiva, se consideran las reflexiones de la novelista colombiana Laura Restrepo en «Extraño enano» sobre la importancia que reviste la evocación de la infancia para los escritores y el quehacer literario en la contemporaneidad.

Palabras clave: Camilo José Cela, memorias de infancia, literatura y memoria, Laura Restrepo.

Jacoby, Sissa. 2012.

El “extraño enano” de las memorias de infancia. Convergencias entre *La rosa* de Cela y Laura Restrepo.

Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación 50, 25-48.

<http://www.ucm.es/info/circulo/no50/jacoby.pdf>

DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40621

© 2012 Sissa Jacoby

Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)

Universidad Complutense de Madrid. ISSN 1576-4737. <http://www.ucm.es/info/circulo>

Abstract

“The strange dwarf”: Convergence between C. J. Cela’s *The Rose* and Laura Restrepo.

This study approaches childhood memories as the genesis of the literary by studying the work of the Spanish writer Camilo Jose Cela, *La Rosa*, in dialogue with his fictional universe. In this connection, the reflections of Colombian novelist Laura Restrepo in her newspaper article “Strange dwarf” are considered, where she stresses the importance of evoking childhood for writers and literary writing nowadays.

Keywords: Camilo José Cela, childhood memoir; literature and memory, Laura Restrepo.

Índice

I 27

II 30

III 41

Bibliografía 47

I

La infancia como *cronotopo*, en el sentido que Bajtín (1993: 211) le da al término¹, se ha revelado una fuente inagotable para la materia literaria a lo largo del siglo XX. Gaston Bachelard (2009: 109) llamó a dicho espacio-tiempo «pozo del ser», repertorio de imágenes en potencia, que, al ser revisitado, se muestra más en sus posibilidades que en su realidad. No es casual que el escritor angolano Ondjaki se refiera a la infancia como «punto cardinal eternamente posible» en *Os da minha rua* (2007: 150), o sea, como una referencia orientadora siempre presente e inexhaustible.

Sea como relato confesional de un narrador personaje, que tiene en el autor su referente real, sea como materia de narrativas híbridas, en las que la imaginación y la memoria se solidarizan en lo que se concretará en crónica, cuento o novela —cuyos efectos autobiográficos o ficcionales varían de acuerdo con el conocimiento del lector (Hubier 2003)—, escribir sobre la infancia «es una expresión de deseo; es inventarla, sacarla de la nada, tratar de protegerla, mostrarla en sus infinitas dificultades» (Restrepo 2008).

De allí que la evocación de ese pasado, aunque tan solo sea como posibilidad, se muestre como una necesidad impostergable que acomete a algunos escritores en determinado momento de la vida, como destaca la novelista y periodista colombiana Laura Restrepo en el artículo periodístico «Extraño enano» (2008), corroborando la idea de cronotopo por excelencia: «más que un hecho, la infancia es una posibilidad, un espacio cultural más inestable que consolidado».

¹ El sentido de la indisolubilidad de espacio y tiempo que el término expresa traduce la idea de fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo abarcador y concreto, que, a mi juicio, la infancia parece agregar como memoria: espacio-tiempo fuera del espacio y del tiempo.

A propósito de las relaciones entre infancia y vida literaria, Restrepo se refiere al niño de ese espacio-tiempo de la memoria con dos metáforas instigadoras e inusitadas, las de «extraño enano» y «caja negra»:

Se trata de un personaje pequeño y fantasmagórico, y sin embargo todopoderoso. Encapsulado en cada uno de nosotros, parece guardar el secreto de nuestro origen y por tanto la clave de nuestro destino. Ese niño es al adulto, lo que la caja negra a los aviones: cuando todo en nosotros se transforma, o se destruye, en los recuerdos de infancia permanece protegida información esencial sobre lo que somos, lo que no fuimos, lo que quisimos ser (Restrepo 2008).

¿Habría leído la escritora colombiana las memorias de infancia de Camilo José Cela? Aunque no tenga respuesta para esa pregunta, es difícil no relacionar la metáfora que sirve de título al artículo de Restrepo —«extraño enano»— con uno de los pasajes más tiernos y sensibles de *La rosa*. La figura del «extraño enano», acuñada por la novelista, suena casi como un homenaje, aun cuando involuntario, al niño «Camiliño Josesiño» revivido en el primer volumen de las memorias del Premio Nobel español.

El pasaje al que me refiero y que amerita recuperarse aquí es el que narra un enfrentamiento entre el niño y sus tías cuando estas le hacen creer que es un enano. La broma, aunque cruel, es presentada al lector con un alto grado de comicidad, que brota del diálogo insólito recreado por el humor y el talento para fabular de Cela. Dicho diálogo ocurre un determinado día en el que las tías informan al sobrino, de cinco años, que él ya es un hombre y, por eso, tiene que enterarse de ciertas cosas:

– Bueno, un hombre, no: yo soy un niño y, cuando pase el tiempo, seré un hombre.

– No, tú no tienes cinco años.

De repente noté como que se paraba el mundo.

—¿Que no tengo cinco años? Entonces, ¿cuántos años tengo?

—Tú tienes ya cincuenta años... (...)

—Lo que pasa es que eres un enanito...

Me rebelé contra la idea de ser un enanito. También sentí ganas de llorar.

—¡Tonta, cómo voy a ser un enanito si no soy cabezón!

—No importa; hay enanitos que no son cabezones.

—¡Bueno; pero yo, no!

—Tú, sí; no te incomodes, porque tener cincuenta años no es nada malo. Lo malo sería no saberlo.

Me sentí muy solo, muy viejo y muy desgraciado (Cela 1989a: 88).

A pesar de la reacción de Camiliño ante lo inusitado de la revelación de que es un enano de cincuenta años, las tías no se detienen e, incluso, hacen inviable hasta el recurso al consuelo materno cuando el niño dice que le preguntará a la madre si eso es verdad:

—Se lo voy a preguntar a mamá.

Mis tías remataron la faena.

—Mamá no es tu mamá. Mamá es mucho más joven que tú. Mamá es tu hija. Lo que pasa es que te has olvidado, porque los enanitos no tenéis memoria.

Fue el momento en que rompí a llorar, no pude contenerme. Mis tías estaban muertas de risa (Cela 1989a: 89).

Tras apedrear a las tías, reacción natural del niño solitario en su angustia, Camiliño, ya convencido de que es un enano de cincuenta años, se refugia en el gallinero, adonde la madre lo irá a buscar después de algún tiempo. El diálogo sufrido que el niño entabla con su supuesta «hija» — la madre — es uno de los grandes momentos de ternura del texto:

—Sal de ahí, nene. Estoy muy disgustada contigo. La abuelita también lo está, porque les has tirado una piedra y les has dicho una palabrota a las tías. Anda, nene, sal de ahí.

—¡No quiero, no me da la gana!

—¿Qué forma es esa, nene, de hablar a tu mamá?

—Tú no eres mi mamá.

—Nene, ¿estás loco? ¿Quién soy yo, entonces?

—Tú eres mi hija, ¿te crees que no lo sé? Lo que pasa es que yo no he crecido porque soy un enanito.

Mi madre se calló, entró en el gallinero y me tomó en brazos. Me secó las lágrimas y me dio un beso en la cara (Cela 1989a: 89-90).

Se puede decir que el personaje Camiliño Josesiño encarna doblemente la metáfora de Restrepo en *La rosa*, en uno de cuyos pasajes Cela pone en escena, literalmente, al «extraño enano». Por otro lado, retomando todavía la misma escena, si para las tías de Cela «los enanos no tienen memoria», para la novelista colombiana ocurriría exactamente lo contrario: el niño — asociado a la figura del enano debido a su pequeña estatura —, como inviolable «caja negra», se revela guardián de los secretos y verdades más auténticos del ser.

Esas dos imágenes, instigadoras en su significación, enriquecen las relaciones entre memorias de infancia y literatura, convergencias que pretendo abordar en este ensayo a propósito de las memorias de infancia de Camilo José Cela.

II

Divergiendo de la mayoría de los escritores, Cela empieza a escribir sus memorias a los treinta y cuatro años, pues cree que deben escribirse sobre la marcha, “sin esperar a que la memoria se aje, se pierda o se confunda, sin aguardar tampoco a cumplir esos problemáticos setenta u ochenta años que nadie sabe si llegaremos a cumplir” (Cela 1989a: 11).

La importancia del conocimiento de la infancia para la comprensión del adulto que escribe es reconocida en el prólogo de *La rosa*: “Yo sé muy bien todo lo que en mi personaje de hoy hay de heredero o de aprendido en sus primeros años. Y el lector, si yo

no se lo digo, corre el riesgo de quedarse sin saberlo” (Cela 1989a: 16). Conocer al adulto implica retomar la trayectoria del niño, pues ese retorno sobre los pasos ya andados se traducirá, independientemente de la motivación inicial, en autoconocimiento, como ya lo advertía Valle Inclán: “Cuando mires tu imagen en el espejo mágico evoca tu sombra de niño. Quien sabe del pasado sabe del porvenir” (1960: 38).

Álvaro Mutis también enfatiza el poder de ese niño interior, equiparándolo al poeta, porque también es visionario, empero diferente al adulto a quien supera y a quien tiene mucho para decir:

Desde luego, ese [la infancia] es uno de mis principios fundamentales. Yo lo sostengo diciendo que se debe mantener vivo el niño que fuimos; mantenerlo dentro de nosotros vivo e intacto y no tratar de matarlo para convertirlo en esa cosa tan oscura, tan indefinida como es un adulto. Los niños son visionarios también, como los poetas. Por eso, hay que conservar el niño intacto con nosotros. El niño que fuimos nos va a decir todo (Mutis 2004).

Para las teorías del desarrollo humano, los primeros cinco o seis años de vida tienen una importancia capital en la formación de la personalidad del individuo, pues son las vivencias de esa fase las que tendrán los efectos más determinantes en su vida. Al referirse a las *Confesiones* de Rousseau, es a la recuperación de la infancia que Javier del Prado atribuye importancia fundamental como espacio clave del origen de la personalidad:

[...] su descubrimiento capital será la recuperación de la infancia como espacio clave del origen de la personalidad y sin la que difícilmente puede darse una autobiografía sólidamente cimentada. Por primera vez y adelantándose más de un siglo a Freud, las *Confesiones* abordaban aspectos claves hasta entonces desatendidos, como la sexualidad infantil o el auto-erotismo. Rousseau abría, pues, las compuertas de la

autobiografía moderna, al tiempo que planteaba toda la amplia problemática relacionada con ella (del Prado 1994: 235-236).

No es casual que la infancia —arca del tesoro que inspira el quehacer literario— sea una constante en declaraciones de escritores, que refuerzan la tesis referida, como la del psiquiatra y escritor brasileño Cyro Martins (1990: 117): «Las vivencias que calan y dan materia a la novela son las de la infancia y las de la adolescencia. A esa edad, nuestra alma es un papel secante». De la misma forma se manifiesta el novelista Milton Hatoum cuando afirma: «Lo que más marca en la vida de un escritor tal vez sea el paisaje de la infancia y la lengua que habla» (1993); «Todo lo que escribí viene de alguna experiencia de la infancia o de la adolescencia» (2002).

Al lector atento de la obra de Cela no le es difícil notar cuán verdaderas pueden mostrarse dichas afirmaciones dada la estrecha relación entre las vivencias del niño de *La rosa* y la estética celiana en la confluencia de temas, subtemas, motivos, entre otros aspectos. La broma de las tías citada anteriormente —experiencia dolorosa para el niño de cinco años— fue también el mote de un pasaje del cuento «La memoria, esa fuente del dolor», que lleva como subtítulo «Yo no sabía que era tan viejo»:

Mamá no es mi mamá, mamá es hija mía. (...) Las tías dicen que yo soy un fenómeno, que soy un viejo y que parezco un niño pequeño. (...) Yo quiero que las tías sigan explicándome eso: “Tienes lo menos cien años, eres más viejo que el abuelo. (...) Soy muy desgraciado, pero no me lo nota nadie. (...) ¿Cuántos años tendrán los naranjos del jardín? (Cela 1958: 252-253)

La escena, elaborada por el adulto en el quehacer literario del cuento, es recreada en *La rosa* con el debido distanciamiento, amenizada con la gracia de los diálogos citados anteriormente. Otra rápida referencia a ese pasaje aparece más adelante en *La rosa*, también en los juegos de mentiras con la prima Nina. En esos juegos, en los que cada uno intentaba inventar una historia más fabulosa, Cela sitúa la figura de los padres en el centro de una adaptación del conocido cuento popular «La moura torta», ya ejercitando el futuro fabulador y novelista:

– *Mamá no es mi mamá*; mamá es un hada que papá se encontró cuando era mariposa. Antes fue reina mora y el rey, que era muy malo, mandó meterla en una botella, porque se había hecho buena cristiana, y tirarla a mar. Un pescador holandés vio la botella flotando y cuando la destapó salió de dentro una mariposa que tenía las alas azules con redondelitos de color de oro; era mamá, que se escapó volando, volando, hasta la costa y allí se puso encima de una flor de tojo. Papá, entonces, la atrapó con una boina de seda y le desclavó un alfiler de cabeza gorda que tenía clavado en la sien. Entonces mamá se convirtió en un hada y le dijo: si quieres me caso contigo. Y papá, claro, le dijo que sí y se casaron. (cursivas mías) (Cela, 2011: 298-99)².

La génesis del escritor, del lexicógrafo, del inventor de palabras, por ejemplo, puede rastrearse en *La rosa* en el pasaje en el que el niño inventa un nuevo idioma, algo parecido al «jeringoso», conocido juego entre niños:

Por aquella época yo soñaba con llegar a ser un gran inventor, un inventor famoso en el mundo entero. (...) inventé un idioma nuevo al que bauticé con el bonito nombre de parrapul. Era igual que el español pero antes de cada sílaba había que decir “parrapú”, si empezaba por consonante, o “parrapún”, si empezaba por vocal (Cela 1989a: 203-204).

Como se desprende de la lectura, la invención tiene ribetes cómicos, pues ni los propios inventores, Camilo y su primo Manolito, logran entenderse. Un simple saludo resulta

² Para este pasaje, usé la nueva edición revisada y ampliada, en la cual se agregaron, en el último capítulo, once partes que no constaban en las ediciones anteriores, aunque constasen de materia publicada primeramente en diarios (Cela, Camilo José. *La rosa*. Barcelona 2011, Destino).

complicado para los hablantes, como explica el adulto: «Por ejemplo, buenas tardes, se decía así: —Parrapubu parrapune parrapunas parraputar parrapudes» (Cela 1989a: 204). En esos recuerdos de los juegos infantiles se encuentran dos referencias importantes: el deseo de ser famoso en el mundo entero y la relación productiva con la lengua, que el adulto escritor más tarde concretaría. Señor del idioma, al que maneja con maestría en todos sus matices, Cela se convirtió en un inventor de palabras en el sentido más amplio al edificar su universo literario. Dicha referencia, como impronta de la infancia, aparecerá también en una de las incursiones del autor como actor, cuando el creador interpreta a la criatura al dar vida a Matías Martí, personaje que se autodenomina un «inventor de palabras» en la adaptación fílmica de la novela *La colmena*³.

En las experiencias de Camiliño Josesiño también se puede rastrear el despertar del sentido de justicia recurrente en la obra de Cela y puesto de manifiesto en su preferencia por personajes que sintetizan una humanidad derrotada. Son esos personajes, que viven en circunstancias de opresión y abusos, los que pueblan sus cuentos y novelas, dando voz a su repudio hacia todo tipo de intolerancia, sobre todo con relación a aquellos individuos pertenecientes a los estratos menos favorecidos, el «hombre del montón»: los humildes, los perseguidos, los defraudados, las prostitutas, los «tontos del pueblo». La matriz de los «tontos de pueblo» de Cela puede buscarse en el bobo Alvarito, personaje de su infancia que deambulaba en Iria, ayudando a quien lo necesite y sufriendo humillaciones, injusticias e ingratitud por parte de los adultos. Cuando muere adormecido en las vías del tren, que pasó por encima de él, a su entierro solo asisten los

³ V. *La colmena*, dirección de Mario Camus, España, 1982. El personaje no aparece en la novela de Cela, de 1951, pero ya existía en «Matías Martí, tres generaciones», cuento publicado en el diario *Informaciones* (1949) e incluido, posteriormente, en *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1951). Cfe. VILLANUEVA, Darío. «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1882).» In: ALVAR, Manuel et alii. *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*. IV Literatura española de los siglos XIX y XX. Madrid: Castalia, 1994. p. 429.

niños Camilo y Cruces y el empleado de la abuela, Filoteo. Cela dedica casi ocho páginas de sus memorias a la figura del amigo (Cela 2011: 288).

También los animales están presentes en los primeros ejercicios del sentido de justicia de acuerdo a la lógica infantil de la que el escritor se sirve para criticar la incoherencia del mundo adulto. Es el caso del episodio del zorro que comía gallinas en el gallinero y al que el jardinero acaba matando:

—Juan, ¿por qué has matado al raposo?

—Porque hubo de comerse las gallinas, Camiliño Josesiño.

—¿Y por qué no las cerraron mejor? El raposo se come las gallinas como nosotros, Juan, porque tiene que vivir, y a nosotros no nos matan porque nos comamos las gallinas.

—También es verdad, Camiliño Josesiño, ¿qué quieres? ¡Las cosas son como son! (Cela 1989a: 109).

El niño experimenta el mismo sentimiento con relación a la muerte de una rata, que ve al tío ahogar en el retrete: «me pareció todo enormemente injusto y salí a la galería a llorar; lo pasé muy bien» (Cela 1989a: 75). Reacción semejante le provoca la visión de un grupo de prisioneros que pasan cerca de la casa y que, posteriormente, tendrá desdoblamiento en su obra:

También se me grabó en la memoria —y en la congoja— una cuerda de presos que vi pasar por detrás de casa; les tiré una peseta que tenía, pero no la cogieron. Uno de ellos me miró, quiero creer que con cariño; yo le dije adiós con la mano y, como cuando lo del ratón, *me escondí a llorar a mis anchas*. Quizá sea demagogia infantil, pero en aquellos momentos me sentía un poco culpable de que aquellos hombres fuesen, con las manos atadas, camino de presidio (Cela 1989a: 76; cursivas mías).

En ambas situaciones, el llanto, que expresa una mezcla de piedad, culpa y sentido precoz de la injusticia, debe ocultarse, en una actitud solitaria, por parte del niño al que enseñaron tempranamente a no dejar aflorar sus emociones, de acuerdo a la lección de su abuela materna: «—Camilo José, repórtate. Un niño fino no debe manifestar así sus sentimientos» (Cela 1989a: 208)⁴.

Sin embargo, «el niño fino» no logró sofocar al «niño debilísimo y sentimental» que sufre por el «otro», como se desprende de algunas cartas entre Cela y Emilio Prados, exiliado en México, en mayo de 1960, a propósito de *La rosa*. Según Prados, Cela está allí —en las páginas del libro— verdaderamente:

¡Qué triste y tierno eres, por detrás del puro y tu cara de fiera! Es inútil ocultarse. Ahí estás de verdad, “vivito y coleando” como dicen en Málaga... Y dicho con un lenguaje fácil y sin preocupación, a no ser otra que la de poder entregar puro en cada acto al niño que lo fue alimentando. Mira Celilla, me has dado envidia y ganas de hacer algo parecido. Por lo menos del tiempo de “mi rosa” (Cela 2009: 687; cursivas mías).

En respuesta al amigo, en carta del 22 de mayo del mismo año, Cela concuerda y adjudica al niño el hecho de ser tierno, triste y sentimental hasta llegar al punto de remorderse por los que sufren, como lo hace el mismo Camiliño Josesiño en *La rosa*:

⁴ La cuestión de la contención de las emociones, que nunca deben manifestarse en público, es recurrente tanto en *La rosa*, en la reprensión de los adultos a Camiliño Josesiño, como en *Memorias, entendimientos y voluntades* en la autocensura que practica el sujeto adulto de la enunciación: «Y ahora viene una reflexión punto menos que sentimental y por la que pido indulgencia, ya sé que no es correcta la exhibición de intimidades» (p. 108). Este tipo de afirmación no difiere en nada de lo que se puede leer en entrevistas al autor: «La emoción es una falta de educación» (Entrevista a Pilar Urbano. *El Mundo*, Madrid, 3 marzo 1996. p. 6-7).

Tú me has conocido el juego y ante ti no valen disimulos ni lástimas. Sí: soy tierno y triste. Me gustaría ser bestial y alegre, pero no puedo conseguirlo. (...) *Quisiera ser un gran farsante pero me lo impide el niño debilísimo y sentimental que llevo dentro, soy enamorado y, lo que es peor, tengo una memoria de elefante. No he hecho jamás daño a nadie —al menos a sabiendas— y sin embargo me remuerde la conciencia de casi todo lo que en el mundo acontece* (Cela 2009: 689; cursivas mías)⁵.

La mezcla de sentimientos fuertes y contradictorios, piedad y culpa, puede, tal vez, explicarse en la reflexión de la escritura, cuando adulto y niño se confunden: «El sino de mis hermanos, por lo visto, era el de morirse y el mío, por carambola y lógica de reacción de todos, el de vivir como una flor de estufa y rodeado del mimo, casi agresivo, de padres, abuelos, tíos, etc.» (Cela 1989a: 76). La muerte precoz de dos hermanos, cuando aún era muy pequeño, y la propia fragilidad de Cela, cuyo nacimiento es marcado por la debilidad física tanto de la madre como del recién nacido, explican la protección excesiva que impedía los juegos comunes a otros niños: «A los dos días escasos de nacer empecé a morirme, y desde entonces acá, de vez en cuando, aún pego un susto a mi familia» (Cela 1989a: 62).

Con su inocente lógica infantil, Camiliño va asimilando las incoherencias del mundo, al mismo tiempo en que las cuestiona en lo que se refiere a su realidad de niño

⁵ En carta anterior, del 18 de mayo, Cela escribe: «Pero tanto como tus versos créeme, querido Emilio, me sirve tu espejo, el ejemplo en que procuro mirarme. Uno tiene sus clásicos. A veces, al imaginarme que por el mundo abajo hay hombres buenos y tristes, me entran unos raros remordimientos de conciencia que me acongojan. Para lavarme el alma, entonces, aunque no quiera, también me pongo triste. Perdóname. Probablemente soy un estúpido sentimental» (*Correspondencia con el exilio*, p. 681).

sobreprotegido, pues el «otro» también es espejo que refleja la injusticia de la propia situación:

¡Con qué rara mezcla de admiración y de envidia se me iban los ojos tras los felices niños callejeros, que andaban deliciosamente sucios, que chupaban helados, tiraban piedras, perseguían gatos, bajaban a las alcantarillas, se subían al tope de los tranvías, comían cacahuets y chufas y, para colmo, no tenían ni una mala y ligerísima enfermedad! *Aquello también me parecía injusto, tan injusto como lo del ratón y lo de los presos.* (Cela 1989a: 76; cursivas mías).

Esa sensación de privación de la libertad también está vinculada a la vida escolar, resaltada en el desamparo al que era relegado el niño, «prisionero y humillado». Si el recuerdo del adulto es vago y confuso, la huella dejada en la memoria es lo suficientemente fuerte y se manifiesta en el claro deseo de una escuela diferente para los hijos del futuro:

De la escuela de don Luis guardo un vago y confuso recuerdo de malestar, una no demasiado explicable sensación de ahogo, de aburrimiento y de hastío. Quisiera para mis hijos y para los hijos de mis amigos, unas escuelas más amables y habitables, unas escuelas en las que no sea rigurosamente forzoso sentirse preso y humillado (Cela 1989a: 188).

En la lectura de la infancia, el niño sobreprotegido es asimilado a una «flor de estufa» y equiparado a la rata y a los presos. El personaje de su primera novela —Pascual Duarte— es un prisionero que escribe sus memorias dentro de un presidio mientras espera la muerte, reflexionando sobre sus crímenes en una confesión en la que se mezclan la culpa y la autoconmiseración. Confinado en su cuarto debido a una tuberculosis al final de 1941, el joven Cela teme morir antes de concluir la escritura, entonces en curso, de su primer libro. Por eso, los primeros días de enero le pide a su

madre los cuadernos y finaliza la historia de un campesino que será ajusticiado con el garrote (Cela 1993a: 336).

La convergencia entre enfermedad y muerte aparece como una fuerte memoria destacada por Cela en *La rosa*: «un par de recuerdos me permanecen fijos en la memoria sobre todos los otros. Uno de ellos, por lo común es una enfermedad, propia o ajena» (Cela 1989a: 70). En este pasaje, el autor se refiere a la famosa gripe de 1918, contraída por toda la familia con excepción de él y de su padre. Es cuando muere un hermano recién nacido. También menciona una caída, en la misma época, a los dos años, en virtud de la cual rueda por la escalera con la niñera. El niño permanece sin conocimiento tres días y el médico le diagnostica la muerte.

La presencia de la muerte en la infancia —tan enfatizada en *La rosa*— y en la juventud, en función de la tuberculosis⁶ que lo acometió una vez más, además del hecho de haber participado en una guerra, se refleja en el discurso autobiográfico: «A los dos días escasos de nacer empecé a morir» (Cela 1989a: 62); y en el discurso novelesco de *San Camilo*, 1936: «a ti te ha costado mucho trabajo llegar a vivir veinte años, mucho esfuerzo, empezaste a morirte a los pocos días de nacer, pero aún no te has muerto» (Cela 1989b: 336)⁷. ¿Es lo individual lo que refleja lo colectivo o lo colectivo lo que determina lo individual? Es el «vivir desviviéndose» español, el antagónico y enigmático «vivir-morir» al que se refiere Américo Castro en *España en su historia*, tema constante de la obra de Cela y que asume un sentido muy personal en su biografía

⁶ El autor se refiere directamente a la tuberculosis en *San Camilo*: “la tuberculosis sirve para dar interés a la muerte pero sobre todo para componer poesías y para ver el lado bueno de las cosas” (p. 238). La enfermedad que lo mantuvo internado más de una vez, en la juventud, es el tema de *Pabellón de reposo*, novela de 1953 cuya historia transcurre en un sanatorio para tuberculosos.

⁷ La muerte también aparece como tema o subtema en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, *La colmena*, *Cristo versus Arizona*, *Mazurca para dos muertos*, *Oficio de tinieblas*, *El asesinato del perdedor*, *Madera de boj*.

si tenemos en cuenta la trayectoria del niño desde su nacimiento. El personaje tío Jerónimo, de *San Camilo*, enfatiza esa circunstancia, una vez más, como motivo suficiente para una toma de conciencia ante la vida: «a ti te ha costado mucho trabajo vivir veinte años, no desbarates tus veinte años en el servicio de nadie, te aseguro que tu sacrificio sería estéril y lo que es aún peor estúpido» (Cela 1989b: 343).

En el último capítulo de *La rosa*, «La reconquista de Iria», el fin de la infancia es anunciado por dos acontecimientos sobresalientes: los primeros desafíos de un viaje de ruptura y maduración —el niño había ido solo a pasar un tiempo con el abuelo paterno en Túy— y la pérdida de Juan, el jardinero, su viejo amigo y protector. La despedida premonitrice, antes del viaje, es representada en el afectuoso diálogo recreado por el adulto:

De repente noté que una inmensa tristeza me agarraba la garganta y me eché a llorar. Juan, el jardinero, que era viejo y sabio, nada me preguntó.

.....

– ¿Te acordarás de mí, Camiliño Josesiño?

– Sí, Juan, ¿y tú?

– Ya sabes que sí, Camiliño Josesiño, ya sabes bien que sí...

Juan, el jardinero, tenía, como el abuelo, nieve en la barba y en la mirada un hondo y celestial azul (Cela 1989a: 125).

La ternura del niño encuentra su perfecta correspondencia en el tratamiento que le dispensa el jardinero. El afecto del amigo, reflejado en el apodo que da al niño, se trasluce en las conversaciones, en los cuidados y en la devoción que dedica a Camiliño Josesiño. Es a la muerte de ese amigo que Cela asocia, simbólicamente, el final de la infancia, la muerte de la «rosa»: «Con él murió —y aún antes— la rosa que habitaba, niña también, mi tierno y disparatado corazón» (Cela 1989a: 226).

III

Para Laura Restrepo (2008), el hecho de evocar la infancia ya presupone evocar su final, pues, como posibilidad, como espacio cultural inestable, tiende a cerrarse ante las durezas de la vida. Por otro lado, «cuando todo en nosotros se transforma, o se destruye, en los recuerdos de infancia permanece protegida información esencial sobre lo que somos, lo que no fuimos, lo que quisimos ser». En ese sentido, la infancia, como «rosa niña» que muere junto al amigo jardinero, aquel que recogía dalias y frambuesas silvestres para Camiliño Josesiño, también puede ser la clave para entender al adulto, hombre y escritor, «el hombre que conocía la dinastía de las flores», como lo definió acertadamente la amiga y escritora Ana María Matute:

Tenía una libreta que desplegaba ante mis ojos de ignorante — ignorante de la vida, como ahora— y entre sus páginas aparecían flores laminadas. Flores que él había recogido una a una, en sus paseos o —quizá— en sus sueños.

Laminadas, pero aún conservando su pálido y delicado color, las tomaba suavemente entre sus dedos, y me explicaba cuáles eran sus abuelas, sus abuelos, y, quizás, cuáles podrían ser sus nietos.

Aquellas flores laminadas pero vivas, coloreadas, pervivirán en mi memoria, junto a un Camilo José Cela barbudo (Matute 2002: 25).

En «Breve nota a esta edición», Cela enfatiza a los lectores la autenticidad de su relato en el sentido del estatus de «niño que se creía diferente»:

Pueden creerme lo que en estas páginas les digo casi en secreto. Yo fui como aquí cuento que era, cuando no estaba tan lejos de ser como había sido, y pese a tantas zurras sigo siendo: un niño que se creía diferente y que incluso encontraba meritorio el no saber subirse a los árboles (Cela 1989a: 8).

Trabajando sobre datos reales, fragmentos de recuerdos propios o transmitidos por la madre y, probablemente, por otros testigos de la época a los cuales agrega la necesaria parcela de imaginación creadora, el adulto logra transformar la recordación del niño en un personaje rico por su gracia, humanidad, rebeldía, inseguridad y sensibilidad. Las vivencias se vuelven sobresalientes en los diálogos contextualizados en situaciones que exponen no solo los sentimientos del niño, muchas veces reprimidos por la norma familiar rígida, sino también la interpretación y el consecuente reordenamiento de esos sentimientos efectuados por el adulto.

Como afirma Philippe Lejeune (1980: 10), cuando, en un relato de la infancia, se pone en escena al niño, la infancia no aparece sino tamizada por la memoria del adulto:

Se puede hablar de ella, eventualmente hacerla hablar un poco, pero ella no habla directamente. Para reconstituir la palabra del niño y, eventualmente, delegarle la función de la narración, es necesario abandonar el código de la naturalidad autobiográfica”. No se trata, por lo tanto, de recordar, sino de “fabricar” una voz infantil, en función de los efectos que una voz así puede producir sobre el lector, aunque sea desde la perspectiva de fidelidad a una enunciación infantil que jamás existió de esa forma. (Lejeune 1980: 10)

En otras palabras, es necesario entrar en el espacio de la ficción por medio de un recurso de verosimilitud que mostrará al niño en su autenticidad, sea mediante su intervención, con la peculiaridad de su lenguaje en los diálogos, sea por el retoque de sus acciones en los cuadros presentificados por la narración, por la espontaneidad de sus reacciones ante las adversidades, por la expresión de sus sentimientos y emociones. Para liberarse del adulto que narra, el niño narrado tiene que ser recreado en sus miedos, inseguridades, sentimientos y emociones, como sucede con el Camiliño Josesiño de *La rosa*.

Dicha «fabricación» de una voz infantil no se da por la narración en primer nivel, tarea del adulto que recuerda, sino por la representación de la voz del niño en los diálogos, recurso que busca reducir, de cierta forma, la asimetría entre adulto narrador y niño

narrado. Dejar hablar al niño implica «fabricar» un enunciado verosímil en el momento de la enunciación, o sea, que represente coherentemente a aquel niño y el modo como él habría hablado.

Así, el Camilo adulto no se limita a relatar las vivencias del niño: enriquece el relato con dosis de ternura, humor e ironía, haciendo de cada peripecia un cuadro perfectamente acabado, de la misma forma en que no presenta un mero desfile de esos cuadros ante el lector. Organizada de modo a causar un determinado efecto, la narrativa se desarrolla en una curva ascendente y acompaña la evolución del niño, que, en cada episodio, va subiendo escalones en una escala cuya culminación apunta a la superación de esta fase, la infancia. Dicho efecto se logra no solo mediante la representación de las situaciones vividas por el personaje, sino, sobre todo, por la graduación de las vivencias y por su organicidad.

Según Anna Caballé, «La rosa se lee sin dificultad (...) es un relato de infancia en el que se echa de menos una mayor densidad intelectual, motivo, tal vez, de que el libro no alcanzara el éxito apetecido» (1991: 165). De hecho, dentro de la extensa obra de Cela, *La rosa* no ocupa un lugar significativo y generalmente no es mencionado cuando se habla de la literatura del autor.

Corroborando la idea de falta de densidad intelectual, Georges Gusdorf destaca la especificidad de las memorias de infancia en lo que atañe a la condición de su objeto, el niño, personaje carente, por su propia condición etaria, de historicidad:

son muy numerosos los recuerdos de infancia y de adolescencia, entre los cuales se hallan obras maestras como los *Recuerdos de infancia y de juventud*, de Renan, o *Si la semilla no muere*, de Gide. Pero el niño no es todavía un personaje histórico; la importancia de su pequeña existencia resulta estrictamente privada. El escritor que evoca sus primeros años explora un dominio encantado que solo a él pertenece (Gusdorf 1991: 13).

El adjetivo «encantado» no se refiere a la idea de «paraíso» idealizado, sino a lo «privado» en el sentido de esa carencia de inserción y participación en la vida social. Ese espacio es el de la burbuja protectora que separó al infante de la vida exterior con el ascenso de la familia burguesa en el siglo XVIII, cuando dicha fase de la existencia adquiere un nuevo estatus. De allí esa situación de dominio encantado, que parece bastarse a sí mismo, no necesitar situarse en un contexto cultural más amplio de referencias. Tanto es así que, a diferencia de lo que ocurre en el segundo volumen de sus memorias⁸ de forma reiterada, en *La rosa* Cela no puntualiza acontecimientos históricos paralelamente a la trayectoria de infancia. Una rápida alusión a algunos sucesos muy alejados en el tiempo, como «Setecientos veintisiete años atrás, el emperador Barbaroja salió de la ciudad de Ratisbona camino de la Tercera Cruzada» y «Torcuato Tasso es trescientos setenta y dos años más viejo que yo» (Cela 1989: 61), establece una relación meramente ilustrativa e irónica con el día en que él nació. Algunas palabras sobre la poeta gallega Rosalía de Castro, con quien Cela se vanagloria de compartir la misma cuna poética, completan las referencias al contexto sociohistórico de la época de su nacimiento y de sus primeros años.

Después de las primeras cuarenta páginas que dedica a la genealogía familiar y a la caracterización de los padres, son las vivencias y las peripecias del niño las que dominan la narrativa, constituyendo su centro de atención. Para el lector de *La rosa* no hace falta saber lo que estaba sucediendo en el resto de España o del mundo mientras Camiliño Josesiño realizaba sus primeras hazañas en Iria o Túy, espacios que podrían tener esos u otros nombres cualesquiera. El «dominio encantado» de Cela, de sus vivencias de niño, no necesita trascender las fronteras del ámbito cotidiano, doméstico y

⁸ En las trescientas cuarenta y ocho páginas de *Memorias, entendimientos y voluntades*, paralelamente a las recordaciones de la vida personal, Cela va puntualizando acontecimientos políticos y culturales, no solo de España, sino también del escenario internacional, bien como meros registros, o bien filtrados por la visión del escritor que agrega a la anotación de los hechos sociohistóricos algún comentario rápido o alguna reflexión más profunda.

social del microcosmos familiar. Y aun en ese campo reducido de las acciones de la infancia se pueden identificar las marcas que se convertirían en características de la obra ficcional del escritor: «el ingenio de los humildes, la vanidad de los poderosos, la profanidad cruel y alegre de los niños, la soberbia vulgaridad de la vida» (POPE 1989: 57), como también la muerte, presencia constante.

Si en el primer tomo del antiguo proyecto autobiográfico⁹ ese período aparece como «infancia dorada», así permanece en la concepción del escritor cuando a él se refiere en entrevistas:

—Yo guardo un recuerdo imborrable de mi niñez. Fue el tiempo más feliz de mi vida. Ciertamente, tuve «una infancia dorada». Es un viejo mito literario, pero a mí me pasó también. Cuando, siendo pequeño, me preguntaban las inevitables tías y las visitas: «Tú, Camilo José, ¿qué quieres ser cuando seas mayor?» Yo me echaba a llorar porque no quería ser nada, ni siquiera mayor. Estaba muy a gusto de niño (López 1986: 88).

Admitir que la idealización de esa fase es un mito no plantea contradicción entre la infancia recreada en *La rosa* y la infancia guardada en la memoria, como advierte su conciencia crítica en el prólogo de la obra: la memoria es «dolorosa y amarga como el espejo que nos devuelve la faz de la niñez y de la adolescencia, la faz pálida y enferma—quizá bellamente enferma y misteriosamente pálida— que no queremos ver» (Cela 1989 : 9).

⁹ El proyecto de su obra de memorias, *La cucaña*, ya preveía los títulos futuros y se dividía en tres «trancos», como adelanta en el «Prólogo en forma de aparente divagación» de *La rosa*. Sin concretar el proyecto inicial, Cela dejó publicado solo un volumen más: *Memoria, entendimientos y voluntades*, que abarca el período de 1925 a 1942.

Concordando con Randolph Pope en cuanto a la lectura invertida a la que invitan los títulos de Cela —pues la cara positiva de los títulos de sus novelas esconde siempre una contracara negativa— y con el hecho de que el escritor es un «alquimista corrosivo cuya pluma no conoce sosiego ni mansedumbre» (Pope 1989: 57), debe reconocerse la complejidad de esa «rosa». Una lectura atenta nos sorprende con una profundidad mayor de la que esperábamos a primera vista, como se puede constatar en las palabras del propio Cela en nota a la edición de 1979: [*La rosa*] «es un librito sentimental y quizás ingenuo que escribí mojando la sosegada pluma de la mansedumbre en el tranquilo tintero de lo que siempre se recuerda con alegre y confusa nostalgia» (Cela 1989a: 7).

Valiéndose de esa ambigüedad característica de sus títulos, Cela sintetiza en la imagen de la rosa su visión de la infancia, lo que remite a dos implicaciones: placer y dolor, atributos inherentes a la existencia y propios, también, de esa fase generalmente idealizada como el lugar de perfección del ser humano, el «paraíso perdido». Considerando que, en la contemplación de la flor, predomina la belleza, el título estaría a servicio de la visión romántica de la «infancia dorada» en una lectura superficial. En cambio, ante una mirada más aguda, por detrás de las experiencias, los juegos y las críticas de Camiliño Josesiño, aparecen las espinas como parte del proceso existencial que van ayudando a conformar y de los momentos sobresalientes que formarán al adulto e inspirarán al escritor.

Como espacio-tiempo de imágenes en potencia y como «caja negra» de los primeros dolores, inseguridades, conflictos y emociones del «extraño enano» Camiliño Josesiño, *La rosa* proyecta sus espinas más allá del «dominio encantado» de la infancia, que se abre a la continuidad de la relectura del ser en la urdidura del universo literario de Camilo José Cela.

Traducción: Adriana Carina Camacho Álvarez

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2009). *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes (*La Poétique de la rêverie*, París: P.U.F. 1960).
- Bajtín / Bakhtin, Mikhail (1993). *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec.
- Caballé, Anna (1991). «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)». *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, Suplementos Anthropos 29.
- Cela, Camilo José (1958). *Nuevo retablo de Don Cristobita. Invenciones, figuraciones y alucinaciones*. Barcelona: Destino.
- Cela, Camilo José (1989a). *La rosa*. Barcelona: Destino.
- Cela, Camilo José (1989b). *San Camilo, 1936*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Cela, Camilo José (1993a). *La familia de Pascual Duarte*. 24. ed. Barcelona: Destino (1a ed. 1942).
- Cela, Camilo José (1993b). *Memorias, entendimientos y voluntades*. 3. ed. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cela, Camilo José (1996). Entrevista concedida a Pilar Urbano. *El Mundo*, 3 marzo, 6-7.
- Cela, Camilo José (2011). *La rosa*. Barcelona: Destino.
- Cela, Camilo José (2009). *Correspondencia con el exilio*. Barcelona: Destino.
- Gusdorf, Georges (1991). «Condiciones y límites de la autobiografía». *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos 29, 9-18. (1956 «Conditions et limites de l'autobiographie». En *Formen der Selbstdarstellung, Festgabe für Fritz Neubert*, Berlín, Duncker und Humblot, 105-123.)
- Hatoum, Milton (1993). Entrevista a Milton Hatoum. Concedida a Aida Hanania, 5 nov. 1993. http://www.hotopos.com/collat6/milton1.htm#_ftn1
- Hatoum, Milton (2002). Entrevista a Milton Hatoum. *Linguativa*, Manaus, enero, http://www.linguativa.com.br/home_entrevista_hatoum.asp
- Hubier, Sébastien (2003). «Aux lisières de la vie et de la fiction». En *Littératures intimes*. París: Armand Colin.
- Lejeune, Phillippe (1980). «Le récit d'enfance ironique: Vallés». En *Je est un autre*. París: Seuil.
- López, Francisco (coord.) (1986). *Mazurca para CJC*. Madrid: Francisco López.

- Martins, Cyro (1990). *Para início de conversa*. Porto Alegre: Movimento.
- Matute, Ana María (2002). «El hombre que conocía la dinastía de las flores». *ABC*, 18 enero 2002,
http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-01-2002/abc/Cultura/el-hombre-que-conocia-la-dinastia-de-las-flores_72643.html
- Mutis, Alvaro (2004). «Casi todo es otra cosa. Entrevista a Álvaro Mutis por Reina Roffé, <http://cvc.cervantes.es/ACTCULT/mutis/voz.htm>
- Ondjaki (2007). *Os da minha rua*. Río de Janeiro: Língua Geral.
- Pope, Randolph D. (1990). «La rosa y la poética heterodoxa de Cela». *Ínsula*, 518-519.
- Prado Biezma, Javier del y otros (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Restrepo, Laura (2008). «Extraño enano». *El País, Babelia*, 3 marzo 2008.
http://elpais.com/diario/2008/05/03/babelia/1209772225_850215.html
- Valle Inclán, Ramón María del (1960). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe (1916).
- Villanueva, Darío (1994). «Narrativa literaria y narrativa fílmica en *La colmena* (1951-1882)». En *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. IV Literatura española de los siglos XIX y XX*. Madrid: Castalia.

Recibido: 24 junio 2012

Aceptado: 15 julio 2012

Publicado: 31 julio 2012

Actualizado: 3 septiembre 2012