

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XIV)

Camilo José Cela

En una de las novelas cortas de Camilo José Cela, *Café de artistas*, que data de 1953, el editor don Serafín, trasunto de Joaquín Calvo Sotelo, le explica al novelista Cirilo, *alter ego* del autor, que la novela no puede atentar ni un adarme contra sus tres elementos *tradicionales, clásicos, esenciales*, a saber: *planteamiento, nudo y desenlace*, e incluso le ofrece un regocijante argumento para rehacer su obra. El propio Cela desveló en todos sus detalles la significativa anécdota real que recreó literariamente aquí, y añadía que para cobrar los duros que le daban por su original arbitrio «volver al buen camino, dejarme de zarandajas y de modernismos y arreglar mi novela hasta los precisos límites de la ortodoxia» (*O. C.*, tomo III, Destino. Barcelona, 1965, página 632). Buen camino que, por ventura para el género entre nosotros, abandonó repetidas veces en su invariable afán por investigar nuevas fórmulas narrativas. Paradójicamente, ello no le granjeó, en la mayoría de los casos, sino el juicio crítico de que era un excelente artífice de la prosa, pero un mediocre novelista, ya que casi todas sus obras sacrificaban al humorismo tremendista, a los «tipos» y a los primores de estilo elementos



Darío Villanueva (Villalba, Lugo, 1950) es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela, de la que fue rector entre 1994 y 2002, y vicepresidente primero de la Fundación Camilo José Cela. Ha publicado diversos trabajos sobre este autor y editado su novela *La colmena*. Entre sus libros se cuentan *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada* (Barcelona, 1991), *Estructura y tiempo reducido en la novela* (segunda edición, Barcelona, 1994) y *Theories of Literary Realism* (Nueva York, 1997).

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia, →

fundamentales de la novela como la estructura, el desarrollo de los caracteres, la trama o la complejidad temática. En todo caso, que aquel desencuentro del joven novelista iconoclasta con el editor de gustos tradicionales no quedó del todo olvidado nos lo viene a demostrar el hecho de que en 1994 Camilo José Cela, ya Premio Nobel, dispusiese irónicamente una de sus novelas posmodernas, *La cruz de San Andrés*, en sendos capítulos titulados «Dramatis personae», «Argumento», «Planteamiento», «Nudo» y «Desenlace, coda final y sepelio de los últimos títeres».

A raíz del fallecimiento del escritor, acaecido el 17 de enero de 2002, fueron innumerables las páginas sobre su personalidad y sobre su obra que se publicaron tanto en la prensa diaria o semanal como en revistas literarias. Así, *Ínsula* dedicaba un cuadernillo central de su número de marzo a la presencia de Camilo José Cela en algunas de sus primeras entregas, y reproducía, entre otros, dos artículos suyos de 1947 y 1948, titulados justamente «A vueltas con la novela» y «Más sobre la novela», que hablan de la temprana preocupación del autor de *La familia de Pascual Duarte* por las posibilidades y límites del género literario al que contribuirá, después de ésta su primera obra y hasta *Madera de boj*, que es de 1999, con una docena de títulos más (o trece, si consideramos novela *Tobogán de hambrientos*).

El Cela de los años cuarenta, que había confirmado ya su vocación novelística con *Pabellón de reposo* (1943) y *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), denunciaba en *Ínsula* dos grandes errores a este respecto: proclamar, como se venía haciendo desde principios de siglo, la muerte de este género literario, y «creer que Novela es

→
Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española en la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Ángel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); y *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: www.march.es

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

CAMILO JOSÉ CELA

tan sólo una manera determinada de novela». Desde entonces, no dejaría nunca de afirmar una y otra vez lo mismo que defendía Baroja, uno de sus maestros indiscutibles, al que el escritor gallego debe también la articulación marcadamente episódica y fragmentaria de sus discursos narrativos, la proliferación de personajes en todos ellos y el tratamiento de los mismos con la «técnica del improprio» de que hablaba Ortega y Gasset a propósito de don Pío. Me refiero en particular a la tesis barojiana de que la novela es un oficio «sin metro», el reino de la libertad absoluta en la forma y en el contenido.

Las declaraciones de Camilo José Cela en idéntico sentido se repiten a lo largo de su cumplida carrera literaria, pero acaso el texto que mejor refleje su pensamiento en esta línea sea el prólogo a la primera edición de *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1955): «Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse fuera la de decir que novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra novela».

Quizás por ello en los párrafos siguientes del mismo prólogo el autor se jacte de haber ensayado hasta 1953 cinco variedades distintas, y de haber utilizado cinco técnicas diferentes de novela, entre ellas, en 1951, el colectivismo simultáneo y unánime de *La colmena*, sin duda una de sus obras más trascendentales. En la misma convicción escribirá, en 1955, *La catira* según las pautas tradicionales y ortodoxas de la novela con argumento, propondrá en 1962 que *Tobogán de hambrientos* es, mejor que una sarta de cuentos, una «novela inusual», y romperá de nuevo los moldes gastados de su obrador en *San Camilo*, 1936.

Esta novela de 1969 sobre las vísperas y el estallido de la guerra civil en Madrid fue la única que Cela publicó en los años sesenta, si continuamos manteniendo en el limbo de la indefinición genérica a *Tobogán de hambrientos*. El novelista parecía sumido en un período sabático que se prolongará a lo largo del decenio siguiente. No fue, sin embargo, un interregno de inactividad creativa. Así, por caso, en abril de 1970 Cela estrenaba en el Carnegie Hall el oratorio *María Sabina*, con música de Leonardo Balada. Un mes más tarde, el Teatro de la Zarzuela recibía con manifiesta hostilidad de crítica y público esta ópera inscrita en una línea de ruptura que por aquellos tiempos alcanza otra significativa expresión novelística. En 1973, en el acto de presentación de su desconcertante novela poética de estirpe surrealista, que traspasa las últimas fronteras del experimentalismo formal, *Oficio de tinieblas 5*, Camilo José Cela afirmaba: «Les ofrezco a ustedes el acta de defunción de mi maestría, de la



FUENCISLA DEL AMO

que abdicó. Me niego a convertirme en mi propia caricatura y también en mi propia mascarilla mortuoria. Tuve todo y renuncié a todo; quiero seguir creciendo y, para ello, me niego a construir». Sobre parecidas ideas, en especial la de que *la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura*, vuelve a manifestarse el escritor en su intervención en el ciclo sobre la novela española actual celebrado en la Fundación Juan March en junio de 1975 bajo la dirección de José María Martínez Cachero y con la presencia sucesiva de cinco novelistas y cinco críticos. Recuerdo muy bien lo que aquel evento pudo significar, pues me correspondió intervenir en una de las jornadas junto a Juan Benet, y cómo Cela quiso ratificar entonces su carácter de novelista experimental y en constante renovación que le reconocen los especialistas más acreditados, desde Gonzalo Sobejano hasta Ignacio Soldevila Durante. Carácter que no desdecirán las cuatro novelas que le quedaban por escribir hasta la ya mencionada *Madera de boj: Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona*, de 1983 y 1988, respectivamente, y las dos publicadas el mismo año de 1994: *El asesinato del perdedor* y *La cruz de San Andrés*.

Con la perspectiva completa que nos otorga revisar la novelística de Camilo José Cela el mismo año de su muerte, y cuando se cumplen sesenta de la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, no resulta aventurado afirmar que, al margen de las valoraciones concretas de cada una de sus obras, el escritor de Iria Flavia ha estado en la brecha en los tres o cuatro momentos decisivos (cuatro, si incluimos como tal la más reciente desvertebración posmoderna) de nuestra novelística del siglo XX posterior a la guerra civil, contribuyendo a romper con lo estereotipado y a abrir caminos que otros consolidarían después. Pero también cabe contarle entre los escritores españoles que mejor supieron emparentar con la tradición narrativa precedente, siempre discontinua entre nosotros y gravemente perjudicada por la escisión resultante de la guerra civil, actualizándola a la luz de los intentos renovadores del género producidos en Europa y América desde principios de aquella centuria.

Ciertamente, la dispersión en el exilio republicano de la mayoría de los escritores consagrados o en vías de serlo, junto con el aislamiento político y cultural, la utilización propagandística de la literatura postbélica y el deseo de evasión de los lectores presagiaban un futuro desolador para la novela en la España de los años cuarenta. Este estado de cosas se comienza a superar cuando Camilo José Cela —escritor, entonces novel, perteneciente a la generación de la guerra— publica, en 1942, *La familia de Pascual Duarte*, inaugurando una vigorosa forma de realismo existencial, más vitalista que filosófico, estéticamente matizado por

CAMILO JOSÉ CELA

un expresionismo muy hispánico, que encuentra eco y apoyo en otras plumas como las de Carmen Laforet o Miguel Delibes. Además, Cela, buen conocedor de toda la literatura clásica y moderna española, persigue enlazar con ella en su integridad, desde la picaresca, Quevedo y Cervantes hasta Galdós, Baroja y Valle-Inclán, Eugenio Noel, José Gutiérrez Solana y Ciro Bayo, a los que oportunamente recuerda Alonso Zamora Vicente, su amigo desde los años juveniles de la Facultad de Letras, en *Camilo José Cela (Acercamiento a un escritor)*, que fue, en 1962, el primer libro de crítica que le hacía justicia.

En los años cincuenta el rumbo de nuestra novela es el de un realismo abierto más hacia lo social que hacia el individuo. Una nueva generación, la del medio siglo, se da a conocer, y en su deseo de plasmar la situación del país, practica inicialmente un neorrealismo cercano al de los escritores y cineastas italianos rigurosamente coetáneos, y se inclina luego por una modalidad de literatura comprometida, políticamente militante, según pautas de una poética precisa: el realismo socialista.

Pues bien, es evidente la referencia que *La colmena* señaló para los Aldecoa, Fernández Santos, López Pacheco, Ferres, Grosso, García Hortelano o Rafael Sánchez Ferlosio, a quien ya antes *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* le había abierto el camino para sus *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951).

Cela defendió desde un principio el carácter testimonial de *La colmena*. En una nota a la primera edición afirmaba ya que no era «otra cosa que un pálido reflejo, que una humilde sombra de la cotidiana, áspera, entrañable y dolorosa realidad. (...) Esta novela mía no aspira a ser más –ni menos ciertamente– que un trozo de vida narrado paso a paso, sin reticencias, sin extrañas tragedias, sin caridad, como la vida discurre, exactamente como la vida discurre». Por su parte, el último número de *Revista Española*, vocero de la nueva promoción neorrealista, declaraba en 1956 como propósito central del grupo «afrontar las realidades que nos afectan y darles expresión artística». *La colmena* está, por supuesto, mucho más cerca de estos postulados de saludable equilibrio entre el compromiso social y la exigencia artística que del pretencioso e inane «engagement» ideológico posterior, que llegó a soñar en la literatura como eficaz instrumento de destrucción de una sociedad injusta. Pero incluso algunos de los defensores a ultranza de este último reconocieron en su día la deuda contraída con aquella novela de 1951. Así el crítico José María Castellet, cuyo ensayo *La hora del lector* (1957) fue brevariario de realismo socialista, valora extraordinariamente el ejemplo de *La colmena* para los jóvenes novelistas en el libro *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955), su prólogo a la traducción francesa *La Ruche* (1958) y un artículo sobre la narrativa celiana de la

Revista Hispánica Moderna publicado en un monográfico de 1962, donde llega a afirmar que la novela de denuncia social y los libros de viajes que entonces se escribían habían bebido de la fuente de *La colmena* y *Viaje a la Alcarria* (1948), respectivamente. Pero no menos significativo es que el neorrealista y realista social Juan Goytisolo equipare *La colmena* con dos obras arquetípicas de aquella tendencia –*Los bravos* de Jesús Fernández-Santos y *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio– en su libro-manifiesto *Problemas de la novela* (1959).

La integración de *La colmena* en el concepto «novela» o «literatura social» me parece obligada. Es una obra comprometida o social por lo que cuenta, pero también por cómo lo cuenta. En mi libro *Estructura y tiempo reducido en la novela* (1977, segunda edición ampliada de 1994), que pretende describir e historiar la técnica de la novela española contemporánea y sus conexiones con los intentos renovadores del género en la literatura europea y americana del siglo XX, se estudian como precedentes inmediatos de la poética neorrealista y realsocialista dos obras de extraordinarias similitudes entre sí, aunque de desigual valor artístico: *Las últimas horas* de José Suárez Carreño, nacido dos años antes que Cela, y *La colmena*. Aunque aquélla apareció un año antes que ésta –que, por otra parte, estaba escrita desde 1946–, su influencia fue, sin embargo, mucho menor.

En resumen, no iba desencaminado Camilo José Cela cuando en un artículo de 1962 titulado «Dos tendencias de la nueva literatura española» y publicado en su revista «mallorquina y liberal» *Papeles de Son Armadans*, reivindicaba su papel de inspirador del llamado «tremendismo» del decenio de los cuarenta, y del «objetivismo» –otra de las denominaciones de la novela social– de los cincuenta. Pero su sentido crítico le exigía asimismo mostrarse reticente ante los extremos a que había llegado este último, y denunciar como «una de las más dolorosas culpas históricas del escritor español contemporáneo» su «grave falta de interés por la aventura intelectual». Esto mismo pensaba Luis Martín Santos, que precisamente en ese año de 1962 publica una deslumbrante novela contra la pobreza artística e intelectual de las de su generación del medio siglo. *Tiempo de silencio* denuncia el presente de España –la acción transcurre en el Madrid de hacia 1949, no muy distinto del de *La colmena*–, pero lo hace en un estilo suntuoso, barroquizante, y sin limitarse a la mera presentación documental de una anécdota maniquea, sino transformándola en un discurso donde los hechos están interpretados desde la historia y la filosofía. La obra conecta, por otra parte, con la misma tradición latente en Cela –desde Quevedo a Valle–, e incorpora tanto como *La colmena* las técnicas y los modos de la novelística europea de vanguardia, en especial de *Ulysses* de James Joyce.

CAMILO JOSÉ CELA

Entre el individualismo existencialista de los años cuarenta y el colectivismo socialista de los cincuenta, Martín Santos opta por armonizar al Sartre de *L'Être et le Néant* y a Karl Marx. Es el suyo un realismo dialéctico que reconcilia la novela con el arte y refleja un decisivo cambio de sensibilidad.

La aparición de *Tiempo de silencio* produjo una fuerte conmoción y no poco desconcierto entre los novelistas españoles más significativos del momento, que tardaron en reaccionar varios años. Un interregno para la reflexión. Y para la retractación pública. En uno de los ensayos de su libro *El furgón de cola*, aparecido en 1967, Juan Goytisolo hace una confidencia que trasciende los límites de lo personal: «Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambos: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra». En el prólogo a la quinta edición de *La colmena*, de 1963, Cela había afirmado: «No hay más escritor comprometido que aquel que se jura fidelidad a sí mismo, que aquel que se compromete consigo mismo (...) Al escritor que se siente lazarillo de político, ¡qué ingenua soberbia!, seguirá el escritor que lo despreciará».

Hacia 1966 comienzan a aflorar los frutos de la requisitoria de Luis Martín Santos, entonces ya trágicamente desaparecido. Títulos como *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, *Señas de identidad* del propio Juan Goytisolo, o *Volverás a Región* de Juan Benet erigen el remozado edificio de una novela dialéctica, poética e intelectual, en la que se abordan a la vez realidades problemáticas del individuo y la colectividad en que se integra. A la llamada de esta nueva tendencia acude también Cela en 1969 con *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, escrita con gran libertad en forma de vasto monólogo en segunda persona –un tú reflejo subjetivo del yo del narrador– sobre el gran drama colectivo de la guerra civil, que representa el decidido apoyo del autor a la superación de un realismo mostrenco.

Mas si en 1962 *Tiempo de silencio* denunciaba que la balanza del arte novelístico se había peligrosamente escorado hacia el referente, aquel exceso da paso, diez años después, al contrario: la novela abandona la historia y se hace sólo discurso. La palabra se convierte en el fin, no el medio de la obra narrativa, y por este sendero el realismo dialéctico acaba diluyéndose en la experimentación formal.

De ello es índice, asimismo, la novela de Camilo José Cela publicada en 1973 a la que me he referido ya. *Oficio de tinieblas 5* carece de cualquier vestigio de trama, y el único personaje identificable es el *yo-tú*, cuya voz sustenta más de mil unidades textuales, distintas e indivi-

sibles, pero trabadas entre sí, átomos literarios a través de los cuales el autor ofrece una subjetiva interpretación del caos del mundo. Estos párrafos, que toman su nombre de las mónadas de Leibniz, sirven a lo narrativo levemente; a lo intelectual y a lo imaginativo con más decisión; pero en todo caso y, primordialmente, a lo lírico. Y desde su propio título, esta obra hace suya la impronta litúrgica que ya asomaba en *San Camilo*, 1936 y que perdurarará de un modo u otro en sus libros de los ochenta y noventa. Lo mismo cabe decir del extremado énfasis experimental que reaparece quince años después con otra de las novelas más incomprendidas –junto a *La catira* y *Oficio de tinieblas 5*– de Camilo José Cela, *Cristo versus Arizona*, si bien aquí el fragmentarismo de 1973 es reemplazado por la intensa trabazón de un discurso compuesto por un solo párrafo de doscientas treinta páginas, carentes, además, de una trama claramente diseñada y de otra sustancia narrativa que no sean los aspectos más broncos y elementales de la visión carpetovetónica de la naturaleza humana, esta vez encarnados en un escenario no español, pero sí hispánico: las áridas tierras del sur de los Estados Unidos.

Cristo versus Arizona resulta, por todo, una obra arquetípicamente celiana, por su libérrimo uso del «oficio sin metro» que es la novela, por esa polaridad esencial de Eros y Tánatos que lo impregna todo en ella y adquiere aquí –como antes en *Oficio de tinieblas 5*– profundas y difícilmente descifrables resonancias autobiográficas; y, singularmente, por su escritura reiterativa, recurrential, a modo de letanía, donde cada palabra afirma su presencia literaria inexcusable.

Entre el experimentalismo exacerbado de *Oficio de tinieblas 5* y su reafirmación en *Cristo versus Arizona*, Cela vuelve en 1983, con *Mazurca para dos muertos*, a la órbita de una muy elaborada, pero al tiempo sumamente gratificadora narratividad. Fabián Minguela, «Moucho, de los Carroupos», mata en noviembre de 1936 a Baldomero Marvís Ventela, «Afouto, de los Gamuzos», en medio del vendaval bélico recién iniciado. Tres años más tarde, en enero de 1940, el asesino es muerto por unos perros azuzados por «Perello» –Tanis Marvís Ventela– en cumplimiento de una decisión tomada por el consejo familiar: «Es la ley de la tierra (...) por estos montes no se puede matar de balde, por aquí el que mata muere, a veces tarda un poco pero muere, ¡vaya si muere! Aún quedan hombres capaces de hacer cumplir la ley, en nuestras familias se respeta la ley...». La guerra civil no ha sido, pues, sino un pretexto, y la novela ofrece en ella una faz por completo desideologizada, y en este sentido posmoderna, desposeída de todo gran relato legitimador. Una guerra que le presta al escritor un episodio concreto para que sea trascendido, por la vía de la mitificación, hacia una cons-

CAMILO JOSÉ CELA

tante ahistórica, la de las ancestrales venganzas del mundo rural gallego.

En este sentido, téngase en cuenta un dato que viene a confirmar la concepción global de toda su obra que Cela tuvo al parecer desde el comienzo mismo de su carrera literaria. En 1947, con motivo de una visita a su Galicia natal, declaraba al diario compostelano *La noche* lo siguiente: «Pienso escribir una trilogía de novelas gallegas: la heroica novela del mar, la epicúrea novela del valle, la dura novela de la montaña. El sitio elegido para la segunda es el Ullán y, naturalmente, su corazón, Iria Flavia».

Este último libro –ya que no novela propiamente dicha– está escrito desde 1959: es *La rosa*, primer tomo de la serie autobiográfica que tuvo continuidad en *Memorias, entendimientos y voluntades* (1993). La «dura novela de la montaña» tendría que esperar los treinta y seis años que van desde aquel 1947 hasta 1983, cuando aparece *Mazurca para dos muertos*. Y la primera de las obras prometidas, la novela del Finisterre, tenía ya título y una primera página escrita, al menos, cuando en 1989 Camilo José Cela fue el primer novelista español galardonado con el Premio Nobel de Literatura. *Madera de boj* tardará, no obstante, diez años en publicarse como última novela de su autor, que cumplía así aquel temprano compromiso narrativo con Galicia finalmente incrementado con otro título, *La cruz de San Andrés* (1994), de ambientación urbana en este caso, pues la acción transcurre en la ciudad coruñesa representada también aquí, a su modo, como una colmena donde se trenza una historia de fanatismo, sexo y muerte fragmentariamente narrada.

Ese fragmentarismo, que tanto tiene que ver con el sustrato poético de todas las novelas celianas, conforma igualmente el texto de *Madera de boj*, y no deja de ser sino la exacerbación del procedimiento narrativo secuencial que aparecía en *La colmena*, se reiteraba ya con mayor intensidad en *San Camilo 1936* y alcanzaba su culminación en las mónadas de *Oficio de tinieblas 5*, uno de los títulos fundamentales de su autor.

Gonzalo Sobejano, en un artículo reciente de *El Extramundi y los Papeles de Iria Flavia* (nº XXIX, primavera de 2002), la revista que Cela creó y dirigió desde la Fundación que mantiene todo su ingente legado literario, identifica el impulso del Cela novelista con tres modelos, la confesión, la crónica y la letanía. Esta tercera variante vale tanto para *Oficio de tinieblas 5* o *Cristo versus Arizona* como para *El asesinato del perdedor*, *La cruz de San Andrés* o para *Madera de boj*. Pero hay en esta última un sincretismo de temas y formas integradoras del complejo sistema novelístico de Camilo José Cela que la señalan como el broche final de una cumplida aventura novelística que se había iniciado en 1942 con *La familia de Pascual Duarte*.

Cela aborda aquí, como había prometido ya en 1947, la «heroica no-

vela de la mar», pues su letanía de *Madera de boj* mana de la sucesión implacable de los naufragios que jalonan de tragedia y de mito la llamada «Costa da Morte», en torno a un Finisterre que para el escritor es «la última sonrisa del caos del hombre asomándose al infinito». Mas las microhistorias de *Madera de boj*, esos centenares de accidentes verídicos que en ella se recuerdan, son narradas desde tierra por un escritor que ha sido vagabundo por todos los vericuetos de las Españas, para quien «la mar no perdona pero la tierra tampoco, son dos animales carniceros, dos bestias sanguinarias». Galicia es un país legendario, como Irlanda, Cornualles y Bretaña, que actúa como un imán: por tierra atrae a los peregrinos del camino jacobeo y desde la mar a los marineros que naufragan en sus costas. En *Madera de boj*, donde se lee que «el ruido de la mar va y viene como el latido del corazón o el péndulo de los relojes», el énfasis litúrgico de lo que en *La cruz de San Andrés* (Planeta, Barcelona, 1994, página 213) se denomina «monótona melopea», se compadece a la perfección con la temática, la intencionalidad expresiva, la reiteración rítmica y lírica de un texto narrativo que queda ya consagrado definitivamente como el colofón novelístico de Camilo José Cela.

Con todo ello, el escritor consigue realizar una ambición siempre alentada por él y ya percibida tempranamente por el crítico y poeta Eugenio de Nora: la identificación de la novela, sin que ésta reniegue de su irreductible esencia, con el poema. En 1963 manifestaba el escritor: «Una página se escribe en verso o en prosa y en ella puede esconderse, o no, la poesía. (...) Prosa es un concepto puramente formal, como lo es verso; poesía, en cambio, es un quehacer del espíritu, inaprehensible por esencia y, a lo que hasta hoy se va viendo, indefinible. Poesía, etimológicamente, significa creación (y poeta, creador). Prosa y verso, en cambio, tienen un origen puramente adjetivo, administrativo, procesal» (*O. C.*, t. II, 1964, página 21). Toda la creación narrativa de Camilo José Cela tiene su norte en la novela lírica, desiderátum al que se accede por la fragmentación y poematización del capítulo, el acendramiento de la prosa, la subjetividad en la estructura modalizadora, y una especial tensión en la anécdota, las situaciones y los personajes.

Y no resultará arbitrario recordar ahora cómo el Camilo José de los años treinta era un aprendiz de poeta que se traía entre manos un libro surrealista de título gongorino, *Pisando la dudosa luz del día*, cuyas primicias aparecerán en revistas argentinas al filo de la guerra civil. Esta tragedia, en la que el escritor tomó parte, alteró el rumbo de su pluma, e hizo de él un novelista singular, pero en cierto modo, y desde el existencialismo de *Pascual Duarte* hasta la posmodernidad de *Madera de boj*, en él siguió siempre vivo el poeta. □